

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

НАУКОВИЙ ВІСНИК

**НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

ВИХОДИТЬ ТРИ-П'ЯТЬ РАЗІВ НА РІК

2025 Випуск 143

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Засновано 1999 року

Київ — 2025

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
2025. Випуск 143. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Збірник статей

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001

Сайт: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Телефон: +38 (044) 279-0792

Факс: +38 (044) 279-3530

Пошта: cancelyariya@knmau.com.ua

Свідцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, No 15129-3701P від 30.04.2009 р.

Згідно з наказом АК МОН України від 2 липня 2020 року за No. 886

«Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»
внесено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України
в галузі **мистецтвознавства (спеціальність 025 Музичне мистецтво)**

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за No. 801 «Науковому віснику Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01237**

Збірник наукових праць «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Редакційна колегія:

Мартинюк Т. В., доктор мистецтвознавства, професор (Університет Григорія Сковороди в Переяславі), Переяслав, Україна (головний редактор).

Коханик І. М., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Москаленко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Редя В. Я., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Безбородько О. А., кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Вайсс Є. (Weiss J.), доктор філософії, доцент (Люблянський університет / University of Ljubljana), Любляна, Словенія.

Дауноравічене Г. Л. (Daunoravičienė G. L.), доктор мистецтвознавства, професор (Литовська академія музики і театру / Lietuvos muzikos ir teatro akademija), Вільнюс, Литва.

Жаркова В. Б., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Іванніков Т. П., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

Карась Г. В., доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), Івано-Франківськ, Україна.

Качмарчик В. П., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Ржевська М. Ю., доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

Тишко С. В., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Тукова І. Г., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Феннінг Д. (Fanning D.), доктор філософії, професор (Манчестерський університет / The University of Manchester), Манчестер, Англія.

Фламм К. (Flamm Ch.), доктор мистецтвознавства, професор (Гайдельберзький університет / Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Гайдельберг, Німеччина.

Чекан Ю. І., доктор мистецтвознавства, професор (Український католицький університет), Львів, Україна

Шонінг К. (Schöning K.), доктор філософії, науковий співробітник (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

Редактори-упорядники — **Валентина Редя, Тимур Іванніков**

Рекомендувала до друку Вчена рада Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 5 від 13 жовтня 2025 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**MINISTRY OF CULTURE
AND STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

PUBLISHED 3-5 TIMES A YEAR

2025 ISSUE 143

**INTERPRETATIVE ASPECTS
OF MUSIC CREATIVITY**

Founded in 1999

Kyiv — 2025

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143>

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

2025. Issue 143. INTERPRETATIVE ASPECTS OF MUSIC CREATIVITY

Published 3-5 times a year

Founder and publisher: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001

Website: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Phone: +38 (044) 279-0792.

Fax: (044) +38 279-3530

E-mail: cancelariya@knmau.com.ua

Certificate of state registration: KB, No. 15129-3701P from 30.04.2009

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science No. 886 of 02.07.2020) the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine in category “B” in the field of **art studies (specialty 025)**

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been assigned a media identifier: **R30-01237** “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, “Scientific Periodicals of Ukraine” in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Editorial board:

Martynjuk T. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav), Pereiaslav, Ukraine, (editor in chief).

Kohanyk I. M., Candidate of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Moskalenko V. H., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Redya V. Ia., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Bezborodko O. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Chekan Y. I., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian Catholic University), Lviv, Ukraine.

Daunoravičienė G. L., Doctor of Art Criticism, Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Vilnius, Lithuania.

Fanning D., Ph. D., Professor (The University of Manchester), Manchester, England.

Flamm Ch., Doctor of Art Criticism, Professor (Ruprecht Karl University of Heidelberg), Heidelberg, Germany.

Ivannikov T. P., Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (executive secretary).

Karas H. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk, Ukraine.

Kachmarchyk V. P., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Rzhevskaya M. Y., Doctor of Art Criticism, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University), Kyiv, Ukraine.

Schöning K., Ph. D., scientific researcher (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

Tyshko S. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Tukova I. H., Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Weiss J., Doctor of musicology, Professor (Academy of Music, University of Ljubljana), Ljubljana, Slovenia.

Zharkova V. B., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Compiling editors — Valentyna Redya, Tymur Ivannikov

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 5 from the 13 of October 2025).

The responsibility for the authenticity of the information,
the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

© UNTAM, 2025

З М І С Т

Від упорядників.....	7
Процес музичного стилетворення: композитор і виконавець.....	9
Артеменко В. М. Українська поезія як фактор національного стилетворення у жанрах популярної музики.....	9
Купіна Д. Д. Інтермедіальний вектор у творчих пошуках сучасних турецьких композиторів.....	23
Катрич О. Т. Феномени, ноумени та "тригери" музичного стилетворення.....	40
Стронько Б. Ю. Темброва алюзія як умовна стилізація звучності.....	50
Гнатюк Д. О. Специфіка музичного стилетворення Го Веньцзіна (на прикладі опери «Поет Лі Бай»).....	62
Українська музика: аналітичний та інтерпретаційний аспекти	78
Шуміліна О. А. Багатоголосся українських барокових партесів у світлі середньовічної теорії модальності.....	78
Фик Ю. В., Сапожник О. В. «Свято труб» Євгена Станковича: монотембровий ансамбль як простір для творчого експерименту.....	92
Яровий Ю. В. Концерти Левка Колодуба для тромбона з оркестром: концептуальні засади інтерпретації.....	103
Приходько А. В. «4'33" на проспекті Науки» Святослава Крутикова: концептуальний аспект.....	114
Єрмоленко А. О. Культурні символи Донеччини у хоровій симфонії- перформансі Євгена Петриченка «Осяяні чорним сонцем»	129
Композиторська та виконавська практика: історія і сучасність	144
Редя В. Я., Рахматуллаєва А. А. Вокальна мініатюра Клода Дебюссі «Clair de lune»: від авторського задуму до виконавських інтерпретацій.....	144
Шевченко Д. В. Творчість Жозефа-Ніколя-Панкраса Руає в умовах розвитку французького музичного мистецтва першої половини XVIII століття.....	158
Галла І. Ф. Квінтет ор. 143 Маріо Кастельнуово-Тедеско крізь призму традиції жанру	168
Киричек Д. О. Цифрові інструменти у дослідженні орфоепічних аспектів співу	182

C O N T E N T S

From the compilers.....	7
The process of musical style creation: composer and performer.....	9
Artemenko V. M. Ukrainian poetry as a factor in national style formation in popular music genres.....	9
Kupina D. D. Intermedial vector in the creative search of contemporary Turkish composers.....	23
Katrych O. T. Phenomena, noumena and “triggers” of musical style formation.....	40
Stronko B. Yu. Timbre allusion as a conditional stylization of sonority.....	50
Hnatiuk D. O. The Specificity of Guo Wenjing’s Musical Style (on the Example of the Opera «Poet Li Bai»).....	62
Ukrainian music: analytical and interpretative aspects	78
Shumilina O. A. Polyphony of Ukrainian Baroque Partes in the Light of the Medieval Theory of Modality.....	78
Fyk Yu. V., Sapozhnyk, O. V. «Feast of trumpets» by Yevhen Stankovych: monotimbral ensemble as a space for creative experimentation	92
Yarovyi Yu. V. Concertos for trombone and orchestra by Levko Kolodub: conceptual principles of interpretation	103
Prykhodko A. V. «4’33” On Nauka Avenue» by Svyatoslav Krutykov: conceptual aspect.....	114
Yermolenko A. O. Cultural symbols of Donetsk region in Yevhen Petrychenko’s choral symphony-performance «Illuminated by the black sun»	129
Composing and performing practice: history and modernity.....	144
Redya V. Ya., Rakhmatullaieva A. A. Claude Debussy's vocal miniature «Clair de Lune»: from authorial concept to performative interpretations.....	144
Shevchenko D. V. Joseph-Nicolas-Pancrace Royer's Creative Work in the Context of French Musical Art Development in the First Half of the 18th Century	158
Halla I. F. Guitar Quintet op. 143 by Mario Castelnuovo-Tedesco through the prism of the genre's traditions	168
Krychek D. O. Digital tools in the study of orthoepic aspects of singing.....	182



ВІД УПОРЯДНИКІВ

Черговий випуск *Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* присвячено інтерпретаційним аспектам музичної творчості. Протягом багатьох років ідейним натхненником, редактором і упорядником цієї наукової серії був видатний учений — автор концепції і фундатор вітчизняної школи теорії музичної інтерпретації, ініціатор створення та керівник Українського товариства аналізу музики, засновник кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, професор **Віктор Григорович Москаленко (1940–2025)**. Його наукова діяльність, педагогічна спадщина та організаторська ініціатива визначили методологічні обрії теоретичного музикознавства, зорієнтованого на осмислення процесів композиторської і виконавської творчості.

У пропонованому виданні презентовано наукові студії, автори яких продовжують і розвивають проблематику останнього дослідницького проєкту професора В. Г. Москаленка, спрямованого на поглиблене вивчення феномена музичного стилетворення. Центральним у тематичному колі питань постала взаємодія

композитора і виконавця як рівноправних співтворців художнього образу. Матеріали, підготовлені в межах означеного науково-практичного дискурсу, набули форми завершених статей і згруповані у три тематичні рубрики збірника.

У першому розділі «Процес музичного стилетворення: композитор і виконавець» вміщено дослідження, у яких увагу зосереджено на різних аспектах вивчення музичного стилю: усвідомлення онтологічного підґрунтя звукоінтонаційного продукування музично-стильових феноменів та визначення соціокультурних механізмів інспірування стилетворчих процесів (О. Катрич), українська поезія як дієвий стимул для прояву й оновлення національних рис музичної творчості (В. Артеменко), темброва альянція як чинник асоціативно-стильового мислення виконавця і слухача (Б. Стронько), стильове поле турецької академічної музики ХХІ століття в контексті новітніх інтермедіальних практик (Д. Купіна), зв'язки між національними традиціями та універсальними композиторського мислення (Д. Гнатюк).

Другий розділ «Українська музика: аналітичний та інтерпретаційний аспекти» охоплює широкий тематичний спектр: від виявлення впливу середньовічної теорії модальності на українське партесне багатоголосся (О. Шуміліна) — до аналітичного погляду на жанрові експерименти сучасних митців з моделювання нових форм художньої комунікації (А. Приходько, А. Єрмоленко) та вивчення артефактів композиторської творчості, що розкривають виразний потенціал виконавського мислення (Ю. Фик і О. Сапожник, Ю. Яровий).

Третій розділ «Композиторська та виконавська практика: історія і сучасність» фокусує увагу на еволюції творчих підходів у композиторському й виконавському мистецтві. Представлені матеріали охоплюють, зокрема, актуальні проблеми вокального виконавства — питання орфоепічної складової як чинника втілення авторського задуму (В. Редя, А. Рахматуллаєва) та методики використання цифрових інструментів у вивченні орфоепічних аспектів співу (Д. Киричек). Завершують розділ студії молодих виконавців-дослідників, присвячені камерно-інструментальному доробку П. Руає та М. Кастельнуово-Тедеско (Д. Шевченко, І. Галла).

Представлені у цьому випуску праці демонструють широту дослідницьких підходів і живий інтерес сучасного музикознавства до проблем інтерпретації як багатовимірного явища, що поєднує композиторське мислення, виконавський досвід і рефлексію слухача. Їх автори утверджують наукову традицію, започатковану В. Г. Москаленком, і водночас відкривають нові перспективи для розвитку української школи аналітичного та виконавського музикознавства.

Редакційна колегія *Наукового вісника* традиційно запрошує до фахового діалогу досвідчених учених та молодих дослідників, для яких інтерпретаційна проблематика є продуктивним полем наукових пошуків і творчих відкриттів.

**Валентина Редя,
Тимур Іванніков**

ПРОЦЕС МУЗИЧНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ: КОМПОЗИТОР І ВИКОНАВЕЦЬ

УДК 78.036:7.071:82-1(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342629

АРТЕМЕНКО В. М.

Артеменко Віолетта Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3738-4744>

artvioletta7@gmail.com

© Артеменко В. М., 2025

УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ ЯК ФАКТОР НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ У ЖАНРАХ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ

Розглянуто приклади творчості низки сучасних українських виконавців, представників популярної та рок-культури. Підкреслено роль української поезії як дієвого стимулу для прояву й оновлення національних рис музичної творчості в окресленому жанрово-стильовому форматі. Виокремлено декілька груп поетичних джерел, які слугували ґрунтом для музичного пошуку. Проаналізовано приклади з творчості різних виконавців на предмет характерного відтворення рис національного поетичного та музичного стилю. Розглянуто пісню «Гаї шумлять» гурту *Pupig i bamig* (вірші П. Тичини) з альбому «Поетичний» (2016). Охарактеризовано поетичний та музичний складники твору, його яскравий зв'язок із національним світовідчуттям та музично-поетичною традицією. Підкреслена яскрава самобутність гурту *Pupig i bamig*, альбоми якого базуються на творчості виключно українських поетів і мають на меті всіляко сприяти поверненню імен видатних українських митців у національну культурну свідомість. Проаналізовано пісні Артема Пивоварова «Валторна» на вірші Ліни Костенко, «В небі чистому чути грім» by *Skofka*, «Не ходи ти тут, не ходи» Вів'єн Морт на вірші Максима «Далі» Кривцова. Окрім того, вказано ряд пісень відомих сучасних гуртів і виконавців, які демонструють активну динаміку стилетворення у популярній музиці саме в контексті національних засад. Як провідні змістовні й стильові тенденції, виокремлено: визначальний вплив поетичного тексту на музичний ряд, як наслідок — підсилення драматичного елемента, підвищення декламаційності вокальної партії, активізацію жанрових ознак баладності у рйовій та особливо — у популярно-естрадній інтонаційній практиці (Ю. Чекан). Зокрема, риси баладності виявлено через наявність драматичної оповідальності, «монтажності» формотворення, підвищення ліричного тону висловлювання. Іншою ознакою стилетворення визначено безпосередній вплив поетичної традиції на появу у популярно-естрадній музиці жанру «замовляння». Доведено, що яскравою загальною ознакою стилетворення в галузі поп-культури є активне опрацювання національної музично-поетичної скарбниці та засад національно-стильового висловлювання: від співочих народних

практик до вживання народних інструментів. Як результат, маємо цікаві творчі напрацювання, палітра яких вражає своїм розмаїттям. Українська поп-музика впевнено крокує в одному річищі зі світовими тенденціями техно-, електронної музики, решти інших стильових відгалужень.

Ключові слова: творчість українських поетів, заспівана поезія, декламаційність, баладність, національний стиль, поп-культура.

Вступ. Трагічні події українського сьогодення змушують українську націю вчергове замислитись над власним історичним шляхом та пріоритетами, які ми обираємо на різних етапах існування України як держави. Десятирічна кривава війна надзвичайно загострила сприйняття загальнолюдських цінностей і власного місця в сучасній історії рідної держави. Звісно, мистецтво, з його оголено-нервовим реагуванням на навколишній світ, не може залишатись осторонь. І хоча добре відомий стародавній вислів «*Inter arma silent Musea*» («Доки говорять гармати, музи мовчать») натякає на другорядність культури у воєнні часи, важко визнати таке судження справедливим. Навпаки, війна парадоксальним чином сприяє осмисленню у мистецтві та засобами мистецтва вкрай важливих для людства морально-етичних питань. В умовах національно-визвольної війни за незалежність українське мистецтво занурюється у дискурс національної ідентичності. Усі змістовні й культурологічні фактори новітніх пошуків національного стилю можна сповна відчувати сьогодні у творчості представників вітчизняної масової музичної культури.

Популярне музичне мистецтво здебільшого базується на форматі сполучення музики і слова. Слово формує, презентує образи та сенси, і зрештою, в окресленні масово-побутовими музичними жанрами, які швидко й прозоро сприймаються слухачем, слово здатне переконливо впливати та доносити важливі ціннісні й емоційні меседжі. В українській популярній музиці сьогодення спостерігаємо надзвичайний сплеск цікавості до творчості українських поетів — від визнаних класиків до сучасних рок-бардів та поетів-військових. Гостре відчуття трагічності історичного моменту активізує відчуття власної національної ідентичності як в особистому житті, так і в творчості. Абсолютна переважна більшість проєктів на українській музичній естраді обирає національну вкоріненість у мову, слово, інтонаційність, образний ряд. Розмаїття пошуків та творчих наслідків вражає і захоплює, тож вибір зразків для ілюстрації видається показовим з точки зору охоплення різних стильових зрізів, що можуть презентувати українську поп-музику.

Аналіз публікацій. Жанрова ніша так званої «популярної музики» містить безліч стильових проявів: рок, поп, джаз, реп і хіп-хоп, шансон та ін. Самобутність і сила миттєвого сприйняття цих творів, їх подекуди разючий за емоційною міццю вплив на ментальність та вибір ідеологічних пріоритетів цілих поколінь дійсно вражає. Означеному культурно-мистецькому феномену присвячено чимало наукових праць, автори яких торкаються як загально-теоретичних питань (історія формування жанрів, національні риси їх втілення), так і вузько направлених питань щодо творчості окремих митців або особливостей структурування в музичній практиці.

Загальним класифікаційним поняттям присвячені праці Андрія Бондаренка [Бондаренко, 2011], Валентини Панталієнко [Панталієнко, 2009], Катерини Станіславської [Станіславська, 2012]. Ще більше — і це не може не надихати — з'являється наукових розвідок, проблемне коло яких включає ледь не всі особливості

існування й функціонування жанрів масової культури в сучасній українській музиці. Зокрема, ще у 1997 році з'явилась одна із перших музикознавчих робіт, присвячених українському року, — дипломна робота Ольги Литвинової [Литвинова, 1997]. Варто також назвати дослідження Ірини Вавшко про особливості жанру балади у творчості «Океану Ельзи» [Вавшко, 2019], Ганни Коломієць — про рок-поезію [Коломієць, 2004], Наталі Лівої — про рок-культуру як явище романтичної традиції [Ліва, 2012], Ірини Палкіної — про жанротворення у рок-мистецтві [Палкіна, 2017], Світлани Чернікової — про генезу естрадного вокально-ансамблевого виконавства [Чернікова, 2008], Геннадія Шостака — про музику масових жанрів [Шостак, 1996].

У дослідженнях, які так чи інакше торкаються масових жанрів, неминуче підкреслюється роль поетичного тексту, розглядається його вплив на музичне формотворення та на загальну інтонаційну драматургію. У сьогоденних трагічних історичних умовах існування українського мистецтва видається актуальним простежити функціонування поетичного ряду в популярних музичних жанрах, з'ясувати можливі ознаки динаміки національного стилетворення.

Мета статті — на прикладі окремих зразків сучасного музичного поп-мистецтва окреслити й конкретизувати поетичні джерела як основу творчості у масових жанрах, з'ясувати вплив поезії на динаміку національного стилетворення у зазначеному контексті.

Методологічне підґрунтя складають наступні методи: культурологічний (для характеристики базових ознак національного стилю), структурно-функціональний, жанровий, інтонаційно-драматургічний (для цілісного аналізу творів), а також метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків).

Результати дослідження. «Тріщина світу проходить крізь серце поета» — вираз Генріха Гейне, що став крилатим, яскраво ілюструється сучасним українським мистецтвом. Україна переживає сьогодні страшні випробувальні часи: війна і загроза існування державності вочевидь ставлять руба питання національної самоідентифікації. Тож очікувано, що трагічні й переламні події сьогодення не могли не відбитися у художній творчості. Особливо разючим чином це відгукнулося на форматі популярних музичних жанрів. Воно й не дивно, бо це, по-перше, найбільш швидка форма реагування колективної свідомості на те, що відбувається, по-друге — формат менестрельної творчості відомий культурі людства з давніх часів, коли бродячі циркові трупи музикантів і акторів виконували посеред стародавніх міст пісні на злобу дня. Ці первинні жанри, так би мовити, «прозорого розуміння», не потребуючи академічної вченості, в тому чи іншому вигляді завжди супроводжували суспільство. Сьогодні в Україні ця царина творчості, що сполучає поезію і музику в простих для розуміння формах і водночас демонструє моментальний відгук на історичні події, під впливом історичних обставин здобула величезний імпульс для розвитку. З точки зору музичного стилетворення, в національному сенсі це надає величезне цікаве поле для вивчення, тож поєднуючи концепції відомих українських дослідників стилю — Віктора Москаленка (Москаленко, 2013) та Сергія Тишка (Тышко, 2009) — вбачаємо актуальним і доцільним проаналізувати процеси стилетворення в сучасній українській популярній музиці.

Для України, для визначення її національної екзистенції саме поети завжди означали надзвичайно багато — мабуть саме тому були переслідувані і нещадно репресовані імперсько-більшовицьким режимом. Сьогодні, на піку історичних подій, українська поезія знов знаходиться у вирі гострого відчуття моменту. Показовий факт

(зі слів поета Сергія Жадана¹): поетичні вечори наразі мають шалену популярність в Україні і майже не користуються запитом у країнах Європи. Загострена увага до національної поезії саме з боку митців масової музичної культури — чи то в поп-, чи то в рок- або навіть в реп-стилі — сьогодні презентує величезне розмаїття знахідок і творчих пошуків саме в тренді національного відтворення.

Розглядаючи формат так званої популярної музики, слід обов'язково розмежовувати певні фактори, що є стійкими ознаками певних стилів. Приміром, у контексті року, а також репу маємо враховувати момент певної синкретичної єдності композитора і виконавця — так само, як і момент так званого «розфокусованого автора», — в той час як у поп-музиці завжди будуть окремо відомі і композитор, і поет, і виконавець. З точки зору розуміння процесу стилетворення звернемося до визначення стилю, наданого Віктором Москаленком у курсі лекцій з інтерпретації: «Під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, що реалізується системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [Москаленко, 2013, с. 116].

Якщо спробувати виділити панівні вектори у специфіці національного світосприйняття, вирішальними маркерами будуть, мабуть, наступні: ідея боротьби за власне виживання, ідея спротиву, ідея надзвичайної цінності власного дому і родини, а також безумовна наявність гумору та іронії. З точки зору музичного втілення, величезне розмаїття жанрового родоvodu у фольклорі сповна презентує усі можливості інтонаційно-мовленнєвого тезаурусу як у вокальному, так і в інструментальному проявах: велике коло обрядових пісень, танцювальна музика, солдатські пісні (а поряд стрілецькі й рекрутські), ліричні солоспіви, епічно-філософська дума — свого часу народна музична творчість стала фундаментом стилетворення в академічній музиці. Аналогічний процес наразі спостерігаємо у поп-культурі, де відбувається сплеск національно-стильових пошуків, а близькість народній традиції за первинністю жанрів і за самим процесом музикування надає можливість більш безпосереднього спостерігання за процесами національного оновлення.

Оскільки поп-культура не мислиться без вербального ряду, воістину ренесансний сплеск цікавості до вітчизняних поетів надає величезного поштовху суто музичним процесам, адже поезія — немов концентрований носій національно значущих духовних маркерів: мови, образного навантаження, певних «генеральних інтонацій». Увесь величезний масив поезії, якою послуговуються музичні діячі поп-стандарту, можна поділити на три категорії: класична поезія, власна творчість та творчість поетів-військових. Вірші Т. Шевченка, В. Сосюри, П. Тичини, М. Хвильового, тексти Г. Сковороди та інших українських класиків викликають надзвичайно сильну хвилю нової цікавості та творчого захоплення. Пісні та альбоми *Дахтріо*, *Go-A*, *Тонка*, *Круть*, *Три кроки в ніч*, *Назва*, *Донбасгерл*, *Бумбокс*, *Козак Систем*, цілий ряд творчих колаборацій з ініціативи Артема Пивоварова у проєкті «Твої вірші – мої ноти» (Пивоваров — Ярмач, Пивоваров — Дорофєєва та ін.), гурт *Жадан і Собаки*, не кажучи вже про таких важковаговиків українського року як *Кому Вниз* і *Плач Єремії*. Численні звернення до вітчизняної поетичної класики набувають музичного втілення у стилях фолк-рок, хеві-метал, арт-рок і навіть регтей (як в одному з останніх альбомів гурту *Жадан і Собаки* «Сковороденс» на тексти українського

¹ Інтерв'ю Радіо Культура 20 жовтня 2023 року [Жадан, 2023].

філософа). Окремо варто згадати проєкт «Voice of Nation», де знані українські виконавці співають і декламують народні українські пісні та вірші відомих поетів.

У цьому контексті окремо привертає увагу гурт *Pirig i Bamig*. На чолі колективу — львівський художник і музикант Мар'ян Пирожок (Пиріг). Його музично-творча діяльність хронологічно розділена між двома колективами: *ГИЧ оркестр* (з 2011 року) та *Pirig i Bamig* (з 2020-го). Від самого початку активного музикування М. Пирожок завжди підкреслював свою незмінну мету і творче кредо колективів, з якими гуртувався, — популяризація української мови та української поезії¹.

Розглянемо одну із відомих пісень — «Гаї шумлять» з альбому «Поетичний» (2016) на вірші Павла Тичини (у якості виконавської версії для аналізу пропонується запис живого виконання у Львівській філармонії 31 березня 2024 року)².

Якщо вслухатися — музика у сплетінні з текстом надзвичайно точно досягає влучання в український ментальний дивосвіт: абсолютне занурення у типовий український ландшафт (гаї, дзвони, що обіймають, «неба край мов золото», ниви, ластівоньки, «горить-тремтить ріка, мов музика...»), неквапливий контрабасовий біт, що наче відтворює шурхотіння твоїх власних кроків, акустичні перегукування гобоя з фаготом — наче тембри двох людських дихань поряд (невеличка компанія — так і бачиш Хому Брута, який із друзями чимчикує з Києва...), синкоповані переливи оповідальної інтонації соліста³, де мерехтять нятяки на «Думи мої» Георгія Майбороди, — усе це вкупі, наче «Садок вишневий» Т. Шевченка, веде нас до якогось споконвічно жаданого українського дзену в дусі Григорія Сковороди. У цьому сенсі пісня, як видається, надзвичайно римується в художньому просторі з епізодом «Садок вишневий» із Симфонії-Реквієму Богдани Фроляк на вірші Тараса Шевченка — та сама космічна прозорість і краса в національній упізнаваності.

Загалом стиль творчості М. Пирожка — надзвичайно об'ємне й багатопланове явище. У залежності від творчого завдання можемо спостерігати і більш прозорі фолк- або інді-партитури (як у «Поетичному» альбомі), і впливи макабричного психоделічного року в «Містичному», і взаємодію з госпел, спірічуелс, навіть із новоорлеанським джазом у «Сьпівомовному» (на вірші Степана Руданського), де відбувається проникнення в кріпацьку культуру і свідоме співвіднесення з «чорним» кріпацтвом у США. Кожен альбом гурту *Pirig i Bamig* — абсолютно незвичне явище в контексті вітчизняної поп-культури. Це чуйне проникнення у національний інтонаційний світ, що репрезентує цілковиту вкоріненість, нештучність і органічність інтонаційного мислення в національному річищі, але радо і талановито сприймає позанаціональні культури і впливи. Ледь не кожен альбом сприймається як певний романтичний пісенний цикл зі своєю інтонаційно-стильовою палітрою і певним сюжетно-емоційним стрижнем.

Яскравим прикладом слугує один із новітніх альбомів гурту — «Замордовані. Подзвін перший», що вийшов у травні 2024 року. На усіх платформах аудіоконтенту

¹ У творчому доробку митця — сім альбомів, більшість з яких базується виключно на віршах українських поетів (П. Тичина, Ст. Руданський, В. Стус, В. Симоненко, Г. Чупринка, Б.-І. Антонич): «Поетичний» (2016), «Містичний» (2017), «Солов'їний» (2018), «Сьпівомовний» (2021), «Зелений» (2023), «Замордовані. Подзвін перший» (2024), «Колядницький» (2024).

² Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=aFrMVCATwC4&list=PL6K_rdFsnlJM-JTldTbCu8q_lRaHnHo9Y&index=42

³ «Практикуємо співану декламацію чи ж декламацію у співах...» (М. Пирожок, 5.05.2022): <https://espresso.tv/v-gostyakh-u-espresso-noviy-muzichniy-proekt-z-ukraini>

фігурує саме така, цензурно прийнятна назва, але на одному з концертів Мар'ян Пирожок називає оригінальну назву альбому без купюр: «Замордовано кацапами. Подзвін перший»¹. Це перша частина майбутнього триптиху, початок роботи гурту над творчою присвятою поетам Розстріляного Відродження. Конкретно в цьому альбомі — «співана поезія» Василя Вишиваного, Василя Бобинського, Володимира Свідзинського, Миколи Вороного, Євгена Плужника, Григорія Чупринки, Василя Стуса. В альбомі дванадцять композицій; відкривається він декламацією тексту, написаного українським культурологом і перекладачем Євгеном Гулевичем 26 грудня 2022 року (31 грудня того ж року Гулевич загинув у бою поблизу Бахмута). Після пронизливої декламації тексту звучить «Щедрик» Миколи Леонтовича — наче головна колиска і циклу, і свідомого, і підсвідомого; наче Земля Довженка, з якої усі вийшли, і в яку всі підуть... «Щедрик» звучить в неочікуваному апгрейді: кудись зникає багатоголосна тканина хрестоматійної авторської версії, яка, хоча й ґрунтується на невеличкому остигатному мотиві, повсякчас демонструє жвавість і рухливість у мінливості розвитку; спалахи жіночих голосів нагадують зойки ластівочок, а загальна «мапа руху» зрештою справляє враження дивовижної вишиванки. Слухаючи версію альбому, майже з подивом пригадуєш першоджерело — ту тендітність і майже ніжність, з якими закликають весну жіночі голоси у Леонтовича, рівно як і те, наскільки обережно й акуратно підтримують чоловічі басы мережку сопранових «витинанок».

У варіанті обробки гурту *Пиріг і батіг* пісня неначе перевдягається у військову форму і набуває важких напружено-тривожних інтонаційних ознак, що одразу окреслюються у камерно-оркестровому зачині: заклична низхідна інтонація, чеканий поступ супроводу — немов пружний крок (незважаючи на тридольний розмір), підкреслена перша доля, що разом з активною акустичною присутністю ударних інструментів наче підкреслює організованість і дисципліну, підкорюючи навіть примхливу сопілку у верхньому регістрі. Це незвичний «Щедрик»: зібраний, примружений, готовий до всього, що дивиться на нього з темряви. Тільки бридж після двох перших куплетів намагається пом'якшити кремезність поступу тихим сумом фольклорного нагаду, та постлюдія з тихим мажором у співомовному шепоті соліста натякає на обов'язкове й апріорне світло Весни²... Загалом це таке собі *Grave* з барокового або бетховенського циклу за смисловим навантаженням і майже фізично-важким відчуттям кожної музичної миті.

Подібна преамбула до альбому завдає певний емоційний тонус всьому циклу і створює відповідну арку з епілогом («Реквієм»), де перед віршом Василя Стуса використано текст прозаїка Розстріляного Відродження Мирослава Ірчана з твору «Спіть хлопці, спіть». Сам вірш після декламації проспівується двома чоловічими голосами без жодного супроводу, лише під звуки дощу (що сприймається наче оплакування усіх замордованих). Решта десять треків, які становлять зміст альбому вкупі з двома розглянутими, надзвичайно ёмко окреслюють усе різнобарв'я світу умовного ліричного героя циклу. Тут присутні і радість пантеїстичного споглядання природи, і скорбота, і тихий сум, і макабричність доторків до темряви, що знову дихає психоделікою стилю «Містичного» альбому. Цей альбом вчергове презентує дуже глибокий твір, який за симфонічністю відтворення стану душі та її запитів, пропрацю-

¹ Гурт «Пиріг і Батіг» у Києві: великий концерт в БарменДиктат: «ЗАМОРДОВАНИ КАЦАПОМ» та ПАВЛО ТИЧИНА. 4 березня 2023 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WEl3v6hacU>

² <https://www.deezer.com/uk/album/580044321>

ваністю інтонаційних і стильових шарів нагадує навіть малерівський симфонічний цикл, виконаний у міні-форматі й окреслений українською заспіваною поезією.

Окремо варто згадати звернення музикантів до творчості Ліни Костенко. Показовий стильовий момент: поезії цієї авторки притаманна підвищена музичальність: по її строфах щедро розсипані музичні назви, алюзії та метафори («вітри гули віолончеллю», «є скрипка у Марка», «затишок співає мов сирена», «нотна сторінка вічності», «абсолютний слух майбутнього»...). Українська естрада наразі презентує багато звернень і — як результат — ланку самобутніх композицій на вірші Ліни Костенко: «Крила» від *Козак Систем*, «Спини мене» від *Фіолет*, «Вечірнє сонце» від Оксани Мухи, «Неандертальці» від Джамали, «Небачене побачено» від Віталія Козловського.

Яскравий приклад музичної інтерпретації віршів поетки — трек Артема Пивоварова «Валторна»¹. Його створено в межах великого проекту «Твої вірші — мої ноти», що отримав оформлення у вигляді двочастинного альбому і включає не лише сольні номери автора, але й (здебільшого) — результати його творчої співпраці з іншими знаними українськими виконавцями. У треку «Валторна» чуємо, мабуть, усі надважливі акустичні маркери українського національного стилю: хоровий спів, пищик, бандура, сопілка, бубни, соловейко²... Зазначимо, що наявність перелічених тембрів не створює кумулятивного ефекту хаотичної строкатості — навпаки, партитура справляє цілком органічне враження сучасного треку з яскравою національною приналежністю, без «кітчевого» ефекту. Показово, що вірш, створений 15 років тому, у прочитанні А. Пивоварова набуває гостро-драматичного звучання завдяки тембру його голосу, аранжуванню і самому драматично акцентованому промовлянню. Саме по собі поетичне першоджерело має протилежний настрій та іншу панівну емоцію — сум, меланхолія, певна ностальгія, *тиха* емоція звернення до власного серця і своїх спогадів. Але композиторське і виконавське прочитання Пивоварова абсолютно змінює змістовний вектор емоційного послання світові: маємо *гучну*, майже надривну артикуляцію назовні свого вкрай виснаженого емоційного стану. Припустимо, що не останню роль у такій інтерпретації вірша Л. Костенко відіграє власне контекст, у якому як українець знаходиться Пивоваров. Трагізм і емоційне вигоряння обумовлюють ту фактичну лють і суцільну інтонацію заклик до навколишнього світу, яку ми чуємо у його інтерпретаційній версії. По факту, саме музичні засоби виразності, які організовують висловлювання у композиторській версії, докорінно змінюють метроритмічну, інтонаційну і — як наслідок — загально-емоційну організацію першоджерела. Основним матеріалом пісні стає друга строфа авторського вірша:

Любов неповторна —
Моя валторна.
Шляхи прощальні —
перша скрипка печалі.
А в сірі будні
буду бити, як в бубни.

¹ Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=XAAfQRfqlN0>

² Чуємо навіть дудук, який, звісно, не відноситься до національних українських тембрів, але, мабуть, з'явився у саунд-картинці треку заради особливо «сумного звуку», тоді як саме тембру валторни (чия назва наче задає сенс віршу) в музичній палітрі аранжування не знайшлося місця — вірогідно, з причини саме «світлого», «теплого» тембру.

Дуже мені легко. Дуже мені трудно.

Артем Пивоваров міняє місцями строфи і навіть більше — музичним ритмом наче нівелює тристопність, підкоряючи її двостопності (наче рубає повітря). Якщо у першій строфі у Ліни Костенко («Відмикаю світанок скрипковим ключем, Чорна ніч інкрустована ніжністю») маємо анапест з його повільно текучим темпоритмом, то другу строфу організовують амфібрахій і хорей — і вже інша кількість стоп (дві замість трьох), зміна наголосу обумовлюють *принципово* інакший емоційний тонус сприйняття з такого, що заколихує, на протилежний — що наче підводить ризику. Так виглядає інтонаційна й метроритмічна драматургія віршу Ліни Костенко: *тиха* емоція на загальній еволюції від мрійливої лагідності до рішучого прощання, які залишаються *інтровертними* з початку і до кінця. Тоді як Пивоваров композиторськими і виконавськими засобами принципово підкреслює саме надричність звучання: голосне, *екстравертне*, заклично пролонговане артикулювання співаком цих рядків і слів у певні моменти нагадує коливання «язика» могутнього дзвону, що транслює тривогу і закликає до уваги. Відносна м'якість і меланхолійність присутні лише у переливах арфи (по черзі з дудуком), а в загальному зверненні до слухача панує зойк відчаю: «А в сірі будні буду бити як в бубни...». Таке гостро-емоційне звернення до світу перегукується з іншими віршами та іншим музичним треком А. Пивоварова — «Бий, барабан печалі», створеним на вірші українського поета-футуриста Гео Шкурупія — представника «Розстріляного Відродження», який презентує подібну емоцію, темброво підтримувану щемним сопрано Клавдії Петрівни.

До іншої групи творчої співпраці музикантів і поетів в сфері популярної музики віднесемо створення пісень на власні тексти (*Козак Систем, Бумбокс, Скофка, Антитіла, Без обмежень, Гоу-ей, Один в каное, Калуш-оркестра* та ін.). Багато хто з музикантів були або є безпосередніми учасниками бойових дій (Іван Леню з *Козак Систем* воював від початку повномасштабного вторгнення, частина гурту *Жадан і Собаки*, включно з самим поетом, — і зараз на фронті; усі учасники гурту Бумбокс — нині оператори бойових БПЛА), що надає ще більшого нерву і драматизму відчуттю і відтворенню гострих тем життя і смерті. Цей драматизм, щоправда, може бути інколи не «на розрив» — як зазвичай відбувається в рок- або в поп-стилі, — а таким, що наче «тиха кульмінація», створюється від різкого контрасту поезії та скупих засобів виразності.

Яскравий приклад такого засобу художньої виразності можна почути у хіп-хопі *Скофки* (трек «В небі чистому чути грім, В небі свист, але чути гімн»¹): мінімум інтонаційної мінливості у вокальній партії (як того вимагає реп чи хіп-хоп) сполучається з пронизливим текстом, який надзвичайно надає ваги і значення всьому, що ми чуємо, незважаючи на відсутність гучності, емоційного надрику, важкого аранжування. Основний тематичний мотив куплету обертається у межах майже простого речитативного начитування, і лише на словах «Ну а поки будем бити вас за Азов і Бучу, за Дніпро і кручі, за Ірпінь, який ти мучив, за лани квітучі...» — наче наздогнав внутрішній біль — виривається з вузького діапазону і виплескується у напівзакличну — напівблагальну інтонацію приспіву. Це навіть не так благання, як своєрідне *замовляння*, що констатує невідворотність відплати: «Діхі». У поєднанні з матеріалом відеоряду у кліпі сильний щемний вплив на слухача багатократно підсилюється (той випадок, коли шепіт сильніший за будь-які гучні промови).

¹ Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=ia50r3fa67s>

Третю групу пісенної творчості в популярній музиці виділимо окремо: йдеться про заспівану фронтову поезію. Тексти таких фронткових поетів, як Гліб Бабіч, Максим «Далі» Кривцов, Павло Вишебаба стають ґрунтом для музичної творчості *Козак Систем*, *Вів'єн Морт*, *Альона Альона* та ін. Згадаємо пісні «Не ходи ти тут» Вів'єн Морт і «Моє покоління» Альона-Альона, створені у співпраці з Павлом Вишебабою. Збірка «Вірші з бійниці» Максима «Далі» Кривцова, бійця сил ССО, вийшла у грудні 2023 року, а 7 січня 2024-го Максим загинув. Вже у лютому Данієла Заюшкіна, солістка гурту *Вів'єн Морт*, яка була доброю знайомою поета, випустила пісню на вірші з його збірки «Не ходи ти тут, не ходи»¹. Цей камерний трек написаний лише для голосу з фортепіано, який у авторському виконанні звучить водночас як особисте звернення співачки до Максима і як музична епітафія, відспівування. Сприяє такому враженню декламаційна інтонація плачу, що крізь коло остинатного варіювання приходить до кульмінації, а потім згортається у схлип, а також важкий бас початку та завершення пісні, що гуде наче набат, а в постлюдії, до того ж, огортається кришталево-крижаними терціями горішніх регістрів.

З точки зору музичного стилетворення зауважимо наступне. Не можна стверджувати, що лише зараз популярні музичні жанри набувають самобутності: поп-формат або рок-формат в Україні завжди мали національне забарвлення. Спирання на фольклорні інтонації, на національну мовну виразність, національну образність були присутні й в українській естраді радянських часів, і у творчості певних рок-гуртів перших часів Незалежності (*Брати Гадюкіни*, *Воплі Відоплясова*, *Мертвий півень*, *Плач Єремії*, *Кому вниз*). Крім того, українській т. зв. «популярній музиці» загалом притаманне переважання мелодійності як такої, навіть в рок-стилі — це, так би мовити, одна з магістральних ліній прояву національної музикальності. Але станом на зараз підкреслимо момент активного відтворення іншої корінної риси національного художнього стилю: драматичної, навіть трагічної складової (що втілюється у таких жанрах як солдатські, рекрутські пісні, пісні сечових стрільців, різного роду марші та пісні УПА), а також епічної складової, зафіксованої у жанрі думи. Одна з поетичних збірок, що вийшла нещодавно на книжковий ринок, так і називається: «Співаник боротьби» [Співаник боротьби, 2024]. Збірка презентує оберемок знаних українських пісень, які у своїй послідовності демонструють героїчні сторінки української боротьби за незалежність. Активне поетичне осмислення трагічних подій сьогодення має не менш активний і безпосередній вплив на музичну творчість. Наочне повернення до однієї із найважливіших тем національного світосприйняття вперше так яскраво й об'ємно зачепило саме нішу популярної музичної культури. Популярна музика відгукується відтворенням на новому історичному колі своїх корінних інтонацій заклик до боротьби та звияти, а з іншого боку — музичним роздумом про причини того, що відбувається (балада «Мольфар» на вірші Г. Бабича від *Козак Систем*).

Головний елемент активного стилетворення у сфері популярної музики наразі — поетичний ряд, як наслідок — мелодійність поступається декламаційному началу або принаймні набуває паритетності. Можна навіть говорити про певне панування в сучасній українській популярній музиці інтонації «баладності». Текст, його зміст, подекуди сленгове начиння і генеральна інтонація здатні змінити зсередини навіть шансон (до прикладу — творчість групи «Хвостаті ловеласи»); текст, поезія змінюють

¹ Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=FW9h40ggv9Y>

навіть формат репу, хіп-хопу, коли на перше місце виходить саме змістовність, а не просто акустична скоромовка (Вишебаба — Альона-Альона: «Моє покоління»¹).

Друга ознака поетичного впливу на музичний ряд — поява у поп-культурі такого специфічного жанру як *замовляння, заклання*. Замовляння добре відомі у вербально-поетичному національному фольклорі. Певна річ, існують і музичні фольклорні приклади, але в популярній музиці сьогодні це певний прорив. Доволі часто можна зустріти подібну інтонаційну семантику — у популярній «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже» (Енджі Крейда, сл. Л. Горової), «Москальський сину, до пекла йди» групи *Анця* або в «Колисковій для ворога» співачки Стасик. Методично витримана тематична остигатність із залученням відповідних засобів музичної виразності, що створюють й екстраполюють напругу (гармонія, тембри, аранжування) разом із «остинатною» погрозою у поетичному тексті — ці риси присутні не лише у перелічених прикладах; їх можна помітити і в проаналізованих вище піснях «Не ходи ти тут» та «В небі чистому чути грім».

Безумовно, яскравою загальною ознакою національного стилетворення у популярній музиці є активне опрацювання національного інтонаційного фонду, починаючи від співочих народних практик до народних поетичних текстів, музичних текстів, інтонаційного тезаурусу. Як результат, це дає творчі напрацювання, палітра яких вражає розмаїттям. Наразі, здається, усі впізнавані національні риси набули динамізму, драматизму і природної рухливості у взаємному переплетенні, тож кумулятивна картина цілого має живий органічний вигляд, і це не просто аплікація матеріалу національними віньєтками². Водночас із новітніми пошуками національного українська поп-музика впевнено крокує в одному річищі зі світовими тенденціями техно, електронної музики, інших стильових відгалужень. Пригадаємо хоча б *Ragapop* на вірші «Пані Февросія» Івана Франка — у стилі нью-вейв а-ля Депеш мод або *Kurs Valut* та їхню версію сковородинського «Всякому місту — звичай і права» в стилі урбаністичного сінті-попу; гурт *Заводь* та їхній трек на вірш «Хрест» Осипа Маковія в стилі хеві-метал, пост-панк-композицію *Small Depo* «Страх» на вірш Лесі Українки «*Contra spem spero!*» або групу *Malencontre* і «Зоряне небо» Миколи Вороного, презентоване в стилі хеві-метал тощо... Один із провокативних і дещо навіть зухвалих прикладів 2024–2025 років — альбом гурту *МУР* «Ти (романтика)³», який його автори називають мюзиклом і який мав на меті в окремих треках презентувати окремих поетів як діючих осіб певного альбомного дійства. Фактично це історії про репресованих митців (Павла Тичину, Володимира Сосюру, Леся Курбаса, Михайла Семенка, Миколу Хвильового). У композиціях не використовується поезія означених авторів, лише авторські тексти гурту *МУР*, але з упізнаваними цитатами або алюзіями до авторського стилю. Альбом викликав надзвичайно жваві реакції й обговорення у соціальних мережах та культурному середовищі, що вчергове демонструє те, з яким затятим

¹ Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=iSxTCh1YFgw>

² Звісно, творчий доробок великої кількості митців в контексті загального огляду — це строка-та картина і зовсім не виключає наявності невдалих випадків адаптації національних прикмет у власну творчість. Запропоновані спостереження базуються на окремих прикладах з куди більшого масиву талановитих і вдалих творів, які демонструють творче опанування національного музичного стилю в його історично-рухливій динаміці.

³ Режим доступу: <https://www.deezer.com/uk/album/551367312>

завзяттям свідомо культурна спільнота опановує національну мистецьку спадщину й осмислює питання політичної і культурної історії¹.

Висновки та перспективи дослідження. Активне опрацювання української поезії в жанрах популярної музики свідчить про спалах надзвичайної цікавості до власного коріння і національного культурного шляху. Спалах, стимульований трагічними історичними подіями, який, тим не менш, обертається напруженим і плідним творчим опрацюванням у різних сферах культурного життя нації, в тому числі у популярній музиці. Згадані у статті назви композицій та творчих колективів далеко не вичерпують великий масив творчого доробку, що отримав натхнення від української поезії. В наш час вона стала потужним засобом виховання національної ідентичності, а в музиці популярних жанрів, до того ж, *динамічним компонентом національного стилю* (С. Тишко), що сприяє пошуку й становленню нових актуальних засобів музичної виразності. За влучним спостереженням Ірини Вавшко, більшості наших рок-гуртів притаманний т. зв. «поп-рок стиль» [Вавшко, 2019, с. 138], тож в умовах сучасності навіть суто «попсова» *інтонаційна практика* (Ю. Чекан) набуває більше рокових рис (динамізм, драматизм, змістовність). Процеси стилетворення й національного оновлення в українській популярній музиці у сполученні зі світовими стильовими течіями заслуговують на подальше наукове вивчення, тим більше, що творче поле для міркувань надзвичайно велике і яскраве.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бабіч Г. Вірші та пісні. Спогади друзів. Київ : Білка, 2023, 296 с.
2. Бондаренко А. І. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ, 2011. Вип. 19. С. 70–77.
3. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019, 213 с.
4. Вишебаба П. Тільки не пиши мені про війну. Київ : Абук, 2023, 120 с.
5. Жадан С. Наш наступний альбом. Інтерв'ю Радіо Культура 20.10.2023: Website. 2023. URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=102530> (дата звернення 14.08.2025).
6. Коломієць Г. О. Рок-поезія: міф, ритуал й американська традиція у творчості Джима Моррісона: автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 — Література зарубіжних країн / Нац. університет ім. Т. Г. Шевченка, Інститут філології. Київ, 2004. 20 с.
7. Костенко Л. Триста поезій. Вибрані вірші. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2020 416 с.
8. Кривцов М. Вірші з бійниці. Київ : Наш формат, 2024. 192 с.
9. Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. — Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2012. 16 с.
10. Литвинова О. С. Стилиевые особенности рок-н ролла (на примере творчества группы «Брати Гадюкіни») : дипл. робота. Київ, 1997. 95 с.
11. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення 16.08.2025).

¹ Показовий факт: Володимир Сосюра у 1918–1919 роках перебував у лавах Армії УНР, яка прагнула відстояти незалежність України у її новітній історії. Українські поети сьогодення так само боронять країну і словом, і зброєю.

12. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. — Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2017. 214 с.
13. Панталієнко В. Проблеми масової та елітарної культури на сучасному етапі. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України*: наук.-метод. зб. Київ, 2009. Вип. 137. С. 134–139.
14. Співаник боротьби. Пісні українського війська. Львів : Локальна історія, 2024. 192 с.
15. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2012. 252 с.
16. Тышко С. В. Проблемы изучения творческой биографии в современном музыкознании. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. статей. Київ, 2009. Вип. 80 : *Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи*. С. 207–221.
17. Шостак Г. В. Музика масових жанрів як фактор формування музичної культури підлітків: автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.01 — Теорія історії педагогіки / Український держ. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 1996. 22 с.
18. Чекан Ю. І. Інтонаційна практика: сутність і структура. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. статей. Київ, 2009. Вип. 80 : *Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи*. С. 128–144.
19. Чернікова С. В. Генеза естрадного вокального-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.

REFERENCES

1. Babich, G. V. (2023). Virshi ta pisni. Spogady друзів [Poems and songs. Memories of friends]. Kyiv, Bilka, 300 p. [in Ukrainian].
2. Bondarenko, A. I. (2011). Do problem terminologii u klasyfikatsii populyarno] myzuki za zhanramy, stylyamy ta napryamkamy [To the problem of terminology in the classification of popular music by genres, styles and directions] In : *Artistic notes: collection of scientific articles*. Issue XIX. Kyiv, pp. 70–77. [in Ukrainian].
3. Vavshko, I. V. (2019). Muzichna poetika rok-balady [Musical poetics of rock ballads]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 — Musical Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 213 p. [in Ukrainian].
4. Vyshebaba, P. O. (2023). Tilki ne pyshi meni pro viynu [Just don't write to me about the war]. Kyiv: Abuk, 120 p. [in Ukrainian].
5. Zhadan, S. V. Nash nastupniy albom // Interview Radio Kultura 20.10.2023: Website. Available at: <https://ukr.radio/news.html?newsID=102530> (accessed: 14.08.2025) [in Ukrainian].
6. Kolomiets, G.O. (2004). Rock-poeziya: myth, ritual i amerykanska tradytsiya u tvorchosti J. Morrisona [Rock Poetry: Myth, Ritual, and American Tradition in the Work of J. Morrison]. Abstract of the PhD diss. (philol. sci.), Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
7. Kostenko, L. V. (2020). Trysta poeziy. Vybrani virshi. [Three hundred poems. selected poems]. Kyiv: A-BA-BA-GA-LA-MA-GA, 416 p. [in Ukrainian].
8. Kryvtsov, M. O. (2024). Virshi z biynytsi [Poems from the loophole]. Kyiv, Nash format. 192 p. [in Ukrainian].

9. Liva, N. V. (2012). Rok-kultura yak yavische romantychnoi tradytsii [Rock culture as a phenomenon of the romantic tradition]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 — Theory and History of Culture. National Academy of Culture and Art Management. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
10. Litvinova, O. S. (1997). Stilevye osobennosti rock-n-rolla (na primere gruppy «Bratiya Gadyukiny» [Stylistic features of rock and roll on the example of the work of the band "Braty Gadyukiny"]. Manuscript of master's thesis. Kyiv, 1997. 95 p. [in Russian].
11. Moskalenko, V. H. (2013). Lektsii z myzichnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]. Kyiv, 134 p. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (accessed: 16.08.2025) [in Ukrainian].
12. Palkina, I. I. (2017). Zhanrovirennia u rok-mystetstvi: mizhvydovi s vnytrishnyovydydovi vzaemodii [Genre formation in rock art: interspecific and intraspecific interactions] Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 — Theory and history of Culture. Academy of Culture and Art Management. 214 p. [in Ukrainian].
13. Pantalienenko, V. V. (2009). Problemy masovoi ta elitarnoi kultury na suchasnomu etapi [Problems of mass and elite culture at the present stage]. In: : *Naukoviy visnyk Natsionalnogo Universitetu bioresursiv i pryrodokorystuvannya* [Scientific bulletin of the National University of Life Resources and Environmental Management]. National University of life resources and environmental management. No. 137. Kyiv, pp. 134–139 [in Ukrainian].
14. Spivanyk borotby. Pisni ukrainskogo viyska (2024). [Singer of the struggle. Songs of the Ukrainian army]. Lviv, Lokalna istoriya, 192 p. [in Ukrainian].
15. Stanyslavska, K. I. (2012). Mystetsko-vydovischni formy suchasnoi kultury [Artistic and entertainment forms of modern culture]. Kyiv, National academy of Culture and Art Management. 252 p. [in Ukrainian].
16. Tyshko, S. V. (2009). Problemy izucheniya tvorcheskoy biografii v sovremennom muzykoznani [Problems of studying creative biography in modern musicology]. In: : *Naukoviy visnyk Natsionalnoi myzichnoi akademii Ykrainy (The Science Bulletin of National music Academy of Ukraine)*, Kyiv, Vol. 80 : *Nauka pro muzyku siogodni: problemy ta perspektivy (Science about the music today: problems and perspectives)*, pp. 207–221 [in Russian].
17. Shostack, G. V. (1996). Musyka masovyh ganriv yak factor formuvannya myzichnoi kultury pidlitkiv [Music of mass genres as a factor in the formation of the musical culture of adolescents] : The author's dissertation abstract for gaining to degree of the Candidate of Pedagogical sciences: 13.00.01 — Theory of the history of pedagogy. Ukrainian state University by M. P. Dragomanov, Kyiv, 22 p. [in Ukrainian].
18. Chekan, U. I. (2009). Intonatsiina praktika: sytnist I struktura (Intonation practice: essence and structure). In: *Naukoviy visnyk Natsionalnoi myzichnoi akademii Ykrainy (The Science Bulletin of National music Academy of Ukraine)*, Kyiv, Vol. 80 : *Nauka pro muzyku siogodni: problemy ta perspektivy (Science about the music today: problems and perspectives)*, pp. 128–144. [in Ukrainian].
19. Chernikova, S. V. (2008). Geneza estradnogo vokalno-ansamblevogo vykonavstva ta shlyahi yogo profesionalizatsii [Genesis of pop vocal-ensemble performance and ways of its professionalization] : The author's dissertation abstract for gaining to degree of the candidate of Art of Criticism by speciality 17.00.03 — Musical art. Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 20 p. [in Ukrainian].

VIOLETTA ARTEMENKO

Artemenko, Violetta — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Senior Lecturer, Department of Theory and History of Musical Performance at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3738-4744>

artvioletta7@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342629

UKRAINIAN POETRY AS A FACTOR IN NATIONAL STYLE FORMATION IN POPULAR MUSIC GENRES

The relevance of the study. Current historical circumstances in Ukraine are heightening Ukrainians' curiosity about their own history and art. Using the example of individual songs of modern pop music publication examines to outline and specify poetic sources for musical creativity in mass genres modern Ukrainian pop-culture, as well as to clarify the possible influence of poetry on the dynamics of national style formation in the specified context.

The main objective of the study is a Ukrainian poetry from various historical periods, including modern times, which inspires Ukrainian artists to be creative and actively artistically reflect on their own history and national musical style of speech in particular.

The methodology includes the following methods: culturological (to characterize the basic features of the national style), structural-functional, genre, intonation-dramaturgical (for a holistic analysis of works), as well as the method of theoretical generalization (to summarize).

The main results and conclusions. The high role of Ukrainian poetry as a strong stimulus for the manifestation and renewal of national features of musical creativity in formalized formats of the genre (style) is noted. Several groups of poetic sources are identified that serve as the basis for musical search. Several examples of the work of various performers are analyzed for the characteristic reproduction of features of the national poetic and musical style. The song “Gai Shumlyat” by the group “Pyrih i Batig” on the verses of P. Tychna from the album “Poetic” (2016) is considered. The songs “Haltorna” by A. Pivovarov based on poems by L. Kostenko, “V nebi chistomu chuty grym” by Skofka, “Ne hody ti tut, ne hody” by Vivienne Mort based on poems by Maxim “Dali” Kryvtsov are analyzed. In addition, a number of songs by famous modern groups and performers are listed, demonstrating the active dynamics of the creative style in popular music precisely in the context of national principles. The following factors are determined as the main substantive and stylistic trends: the well-known influence of the poetic series itself on the musical series and as a result - the increase in declamation and role text, the strengthening of the dramatic element.. The second important feature in the style of creation is the direct influence of the poetic tradition on the emergence of such a genre as "incantation" in popular musical culture. At the same time, it is emphasized that a bright general feature of the national musical style of creation in pop culture is considered to be the active development of the national intonation fund, ranging from folk singing practices to folk poetic texts, musical texts, intonation thesaurus and folk instruments in general. And with all this, Ukrainian pop music clearly walks in the same vein with world trends in techno, or electronic music, or other stylistic branches

Keywords: creativity of Ukrainian poets, sung poetry, declamation, balladry, national style, pop culture.

Стаття надійшла до редакції 25.08.2025
Отримано після доопрацювання 17.09.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 78.01:75(560)"21"

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342766

КУПІНА Д. Д.

Купіна Дарина Дмитрівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики (Дніпро, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

d.kupina@dk.dp.ua

© Купіна Д. Д., 2025

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВЕКТОР У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ СУЧАСНИХ ТУРЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті презентовано турецьку академічну музику ХХІ століття як самодостатнє поле художнього мислення, сформоване у взаємодії локальних інтонаційних кодів з європейськими техніками композиції. На тлі дефіциту україномовних досліджень турецької музики пропонується аналітичний опис двох репрезентативних композицій — «Нат» Онура Тюркмена та «Чернець біля моря» Орхана Велі Озбайрака як показників різних композиторських стратегій у контексті проблеми інтермедіальності. Методологічний інструментарій поєднує параметровий (ладоінтонаційний, темброво-фактурний, сонорний), контекстуальний та інтонаційно-драматургічний методи аналізу. Інтермедіальність та екфразис розглядаються як один із можливих підходів до перекодування образів у звукові категорії, особливий спосіб демонстрації відмінного звукового середовища та смислового простору. Продемонстровано, що «Нат» О. Тюркмена репрезентує структурний екфразис: каліграфічна парадигма лінії перекладається у монофонічну траєкторію із макамними тяжіннями, вільним метроритмом та тембровим переозвучуванням лінії. Доведено, що важливу роль виконує тембр інструмента кемеңче, особливості звуковидобування якого напряду пов'язані з макамною процесуальністю інтонаційного розгортання. Натомість «Чернець біля моря» Озбайрака постає як цілісний інтермедіальний конструкт, у якому аероакустичний сонор вибудовує тривимірний живопис простору картини, а хвиля функціонує як формотворча стратегія, що організує темпоральну логіку твору. Зроблено висновок щодо продуктивності інтермедіального підходу для осмислення сучасної музичної практики та необхідності системного залучення творів турецьких композиторів до вітчизняної музикознавчої рефлексії. Перспективами дослідження визначено подальше удосконалення методики аналізу, розширення корпусу прикладів із залученням творів позаєвропейської музичної академічної практики.

Ключові слова: трансмедіальність, інтермедіальність, екфразис, сонорика, турецька академічна музика, сучасна музика, східна музика, творчість Онура Тюркмена та Орхана Велі Озбайрака.

Вступ. Сучасна академічна музика, що народжується поза або на перетині з європейською традицією, поступово долає межу екзотичності чи маргінальної етнографічності та розгортається як самодостатня система художнього мислення — з власними моделями часу, унікальною акустичною логікою та специфічними уявленнями щодо музичного простору. Власне, інакшість культурного досвіду виступає тут маркером відмінного світорозуміння, що формує своєрідні принципи музичного вислову. Турецька культура — один з яскравих прикладів: її музична мова довго розви-

валася поза європейською ладогармонічною парадигмою, спираючись на макамні ладові моделі, усульну метроритміку, мікротонову інтонацію й особливу пластичність звуку. Водночас турецька академічна музика в європейському сенсі — явище відносно молоде. Її інституційне оформлення, жанрово-стильова система та професійна освіта сформувалися переважно у XX столітті, що позначено входженням європейського жанрового досвіду та технік композиції у локальний контекст. Такий синтез не нівелює особливостей місцевої музичної мови — радше переозначає її, відкриваючи нові канали для професійного композиторського письма.

У такій ситуації інтермедіальний підхід виявляється продуктивним інструментом: він дозволяє перекладати «картину світу» іншої культури в звук обережно, без спрощень і прямої ілюстративності. Іншими словами, маємо справу із «містком» між різними системами знаків та сенсів: від образу до інтонації, від жесту — до тембру, фактури і часу. Подібний підхід зменшує ризик євроцентричних проєкцій: слухач входить у незнайому звукову логіку через більш зрозумілі йому зорові образи (лінія, простір, хвиля, світлотінь тощо), уникаючи насильницького спрощування через ладотональні або формотворчі аналогії.

Саме у цьому ключі у статті розглянуто два твори турецьких композиторів XXI століття — «*Hat*» Онура Тюркмена (*Onur Türkmen*) та «*Deniz Kıyısındaki Keşiş*» («Чернець біля моря») Орхана Велі Озбайрака (*Orhan Veli Özbayrak*), які не ілюструють зорові першоджерела, а перекодовують їхню логіку у звуковий синтаксис, відкриваючи європейському слухачеві коректний «вхід» до іншого музичного середовища.

Аналіз публікацій. Варто зазначити, що твори композиторів Туреччини майже не репрезентовані у вітчизняній музикознавчій рефлексії, тим паче як поле для системного дослідження інтермедіальних процесів. Отже, актуальність дослідження зумовлена подвійною потребою: з одного боку, наблизитися до заповнення пробілів у вивченні турецької академічної музики в межах вітчизняної музикознавчої традиції; з іншого — уточнити аналітичні інструменти для роботи з екфразисом як сутнісним явищем сучасного мистецтва у контексті проблеми інтермедіальності як особливої мистецької стратегії.

Справедливо зазначити, що проблематика інтермедіальності (зокрема питання екфразису) вже тривалий час перебуває у фокусі міжнародної музикознавчої дискусії, однак її поняттєво-методологічний горизонт досі вибудовується — шляхом уточнення термінів, типологій, аналітичних процедур. Найбільш значущими постають праці західних дослідників — Зіглінда Бруна [*Siglind Bruhn*, 2000, 2001], Лідії Гер [*Lydia Goehr*, 2010], Оріт Хілевич [*Ort Hilewicz*, 2017], Анджея Кравець [*Andrzej Krawiec*, 2024]. До цього корпусу долучається і спеціальний випуск «Наукового вісника Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського» (2022, вип. 133), повністю присвячений проблемам інтермедіальності, який став важливим кроком до закріплення теми в українському академічному просторі¹. Тим не менш попри окреслену інтенсивність досліджень екфразису, деякі питання потребують подальшого осмислення, у тому числі і в українській науці про музику.

Мета статті — окреслити шляхи інтермедіального перекладу візуальних образів музичними засобами у творах сучасних турецьких композиторів як проєкції альтернативного світорозуміння. У якості матеріалу дослідження обрані твори з різ-

¹ У попередній публікації авторки [Купіна, 2022] було здійснено огляд основних існуючих концепцій та окреслено базис теорії; у цій статті розширено дефініції, уточнено механіку структурних аналогій та переносів, а також доповнено аналітичний корпус.

ними типами інтермедіальної взаємодії — «*Hat*» Онура Тюркмена та «Чернець біля моря» Орхана Велі Озбайрака, які можуть водночас вважатися яскравими свідченнями східної музичної практики XXI століття.

Наукова новизна публікації полягає у введенні до наукового обігу малодослідженого музичного матеріалу та у розумінні музичного екфразису як дієвого методу трансмедіалізації: не «ілюстративної програмності», а інтерсеміотичного перекладу. Додатково розширено робочий інструментарій для аналітики подібних процесів, що поглиблює методологічне поле інтермедіальних студій.

Методологічне підґрунтя дослідження поєднує інтермедіальний та інтерсеміотичний підходи з параметровим і контекстуальним аналізом. Методологічну основу становлять такі методи: культурологічний (для окреслення місця турецьких композиторів у світовому музичному просторі сьогодення); компаративний (зіставлення різних типів екфразису, порівняння творів); структурно-функціональний (виявлення принципів формотворення); типологічний (ідентифікація способів інтермедіальної взаємодії); параметровий (ладоінтонаційний аналіз, аналіз темброво-фактурних моделей, динаміки); семіотичний (виокремлення візуальних прототипів та їх переведення у звукові формули); інтонаційно-драматургічний (аналіз кульмінаційних вузлів і типів музичного часу); сонорний (дослідження сонорних елементів).

Результати дослідження. Академічна музика Туреччини у XXI столітті народжується на перетині кількох традицій, однак її внутрішня логіка визначається не так запозиченням європейських моделей, як інакшим відчуттям звуку, що формувалося впродовж століть на основі макамно́ї системи, складної ритміки усулю та специфіки звучання традиційних інструментів. Звук тут частіше розгортається як орнаментальна тяглість, що уподібнюється до письма чи візерунка. У такому культурному горизонті інтермедіальність стає ключем до переосмислення: надає змогу трансформувати образні структури — архітектурні, поетичні, пластичні — у музичні категорії часу, тембру та фактури, відкриваючи слухачеві інший спосіб входження у східну звукову реальність.

Серед композиторів, які у XX столітті визначили обличчя турецької академічної музики, відзначимо «турецьку п'ятірку»: Ахмета Аднана Сайгуна (*Ahmed Adnan Saygun*), Джемалю Решіта Рея (*Cemal Reşit Rey*), Ульві Джемалю Еркіна (*Ulvi Cemal Erkin*), Хасана Феріта Алнара (*Hasan Ferit Alnar*) та Неджіля Казима Аксеса (*Necil Kazım Akses*). Саме вони своїми творами зробили перші кроки на шляху до визнання музики Туреччини у європейському контексті. Композитори нового покоління — Камран Індже (*Kamran Ince*), Фазіль Сай (*Fazıl Say*), Онур Тюркмен та інші у своїх творчих пошуках поєднують локальні коди зі світовим контекстом і творять багатовимірну картину сучасної музики. Їхній стильовий профіль не піддається однозначному визначенню, розгортаючись у площині різномірних художніх ідей — від неоромантичних пошуків до експериментів із сучасними техніками композицій. Однією з можливих стратегій у цьому контексті виступає *інтермедіальний підхід*, зокрема *екфразис*¹, що дозволяє митцям переводити візуальні образи в музичний простір зі

¹ Екфразис — це режим міжмедійної комунікації, особливе інтерсеміотичне переведення вже наявного візуального образу в інший простір, зокрема, у часово-акустичну тканину музики, з прагненням зберегти (або структурно переозначити) його композиційні, синтаксичні та іконографічні інваріанти. У методологічному плані екфразис поєднує інструменти інтертекстуальності (цитата, алюзія, стилістична симуляція, перенесення жанрових формул) та інтермедіальності (театралізація/енактмент, реконтекстуалізація), функціонуючи як практика структурної аналогії й перенесення, а

збереженням визначальних параметрів першоджерела. Водночас таке перекодування може відбуватися різними засобами, що залежить насамперед від особливостей вихідного «тексту».

Розглянемо різні екфрастичні стратегії на прикладі обраних творів.

«*Hat*»¹ для кеменче та ансамблю написаний у 2012 році Онуром Тюркменом² — провідним турецьким композитором сьогодення, стиль якого побудований на поєднанні європейських музичних здобутків та східної інтонаційності. Дослідник творчості композитора Шеріф Джан зазначає, що музична естетика Онура Тюркмена поєднує дві інтермедіальні за своєю глибинною сутністю ідеї [Ünver, 2019]. Перша з них пов'язана з каліграфічно-лінійною поетикою «*hat*», що зосереджується на опрацюванні макамної інтонаційності та тембрових можливостей традиційних інструментів. Друга творча стратегія розгортається навколо поняття «ритуалістичної драми», в межах якої взаємодіють поезія, драматургія та обрядові дії. Саме перша ідея викликає найбільший інтерес в рамках поетики інтермедіальності. Вона представлена у циклі (4 соло, 6 дуетів, 4 тріо, 2 квартети) для кеменче, уда, кануна та неа «*The Book of Hat*» (2007–2008), «Лінії для двох гітар» (2008), «Лінія для ансамблю» (2008–2009), «Лінія для двох музикантів» (2009); «Лінія для п'яти музикантів» (2012), «*Hat*» для кеменче та струнних (2011, 2012), «*Hat*» для трьох перкусіоністів (2011), «*12 Hat Miniatures*» для неа, кеменче, кануна, фортепіано, альту та віолончелі (2020).

Особливістю твору «*Hat*» є його тембровий склад, до якого увійшов кеменче (фазіль або армуді кеменче) — розповсюджений грушоподібний турецький традиційний струнно-смічковий інструмент, що використовувався у суфійській та отоманській музиці. Кеменче посідає особливе місце у турецькій музичній культурі як інструмент, що репрезентує архаїчну модель співучої інтонації, максимально наближеної до людського голосу. Його виконання ґрунтується на унікальній техніці звуковидобування — торкання струн боковими частинами нігтів, що забезпечує вільне ковзання інтонації та природне включення мікротонових відхилень. Звучання інструмента вирізняє й густа мелізматика — постійні глісандо, трелі, дрібні інтонаційні вигини, що вкупі з особливими виконавськими прийомами робить кеменче ідеальним

не як буквальна «ілюстративність». Відтак у музичному вимірі йдеться про репрезентацію репрезентації — перекодування візуального «тексту» у звуковий синтаксис із настановою на смислову конгруентність, а не на поверхневу подібність.

¹ Запис твору послухати можна тут: <https://soundcloud.com/onur-turkmen/hat-for-kemence-and-strings>. Ноти розміщені у додатку до магістерського дослідження Шеріфа Джана Юнвера [Ünver, 2019].

² Онур Тюркмен народився у 1972 році в Ескішехірі. Його освіта пов'язана з двома осередками — США та Туреччиною: бакалаврат з композиції він закінчив у Berklee College of Music, магістратуру й докторантуру — у Стамбульському технічному університеті під науковим керівництвом Пітера Снеппера та Ільхана Усманбаша. Нині О. Тюркмен — заступник декана й викладач Факультету музики та виконавських мистецтв Університету Бількент. Його твори звучали на провідних європейських і міжнародних майданчиках. Композитор співпрацює з «Hezarfen Ensemble», долучений до міжкультурного дослідницького проєкту «Beyond East and West: Developing and Documenting an Evolving Transcultural Practise», активний у ініціативах «Klasik Keyifler (Ellen Jewett)» та водночас очолює «NK Ensemble» — платформу нової музики, орієнтовану на творче переосмислення елементів турецької традиції. Творчий каталог О. Тюркмена достатньо широкий і поєднує оркестрову музику, сценічні твори або «ритуалістичні драми», хорову, камерно-вокальну музику, камерно-інструментальні композиції, сольні твори. З повним переліком творів композитора можна ознайомитися на його офіційному сайті: <https://onurturkmencomposer.com/>

носієм макамної системи, де лад мислиться не як статична структура, а як процесуальне розгортання інтонаційних жестів.

Назва твору Тюркмена також доволі символічна. «*Hat*» [хат] — особливий термін (дослівно «лінія»). Це не просто каліграфія, а феномен ісламської культури, де лінія перетворюється на етику й естетику вислову: тонка й протяжна, вибудована з послідовності крапок, які зливаються у суцільний знак, у письмо, що водночас є образом віри (рисунок 1, 2).

Рисунок 1, 2.

Приклади східної каліграфії «*Hat*».
Техніки сулюс («*sülü's*», ліворуч), куфі («*küfi*», праворуч)¹



У межах мусульманської традиції *hat* означає і сам акт писання, і його довершену красу — те, що окреслюють формули *hüsn-i hat*, *hüsnü'l hat*, *el-hattu'l hasen*. Іншими словами, це дисципліна лінії, міра пропорцій, дихання літери, що надає текстові сакральної форми. *Hat* — ще й модель звучання: континуальна лінія є свого роду «кантусом» графеми, а метричний пульс ритмом міжкрапкових інтервалів, що регулює баланс порожнечі та чорного штриха. Коли цю модель переносять у музику, вона стає не описом букви, а способом мислення — лінія як макамоподібний протяжний рух, як безперервне письмо тембру, де інтонація дорівнює розчерку пера.

«*Hat*» у розумінні Онура Тюркмена — не форма і не жанр, а парадигма лінійної пам'яті: монофонічний, безперервний потік-«письмо», де всі інструментальні лінії є лише відблисками єдиної траєкторії, а організаційним принципом слугує не фраза, а рух. У цій естетиці час з метрономічного перетворюється на хвилеподібний: на нього діють «гравітації» макаму, нюансів та артикуляцій, згинаючи звуковий простір, сповільнюючи або прискорюючи плин. Звук, будучи енергією, у момент народження поводить ся наче матерія — створює локальні тяжіння, з яких і вибудовується фактура.

Водночас «*Hat*» для композитора — це механізм пригадування особистого й колективного: твір переходить від автора до виконавця і далі до слухача, змінюючи

¹ Джерело: <https://www.ogsmm.com/689-hat-sanati-mi---kaligrafi-mi-arasindaki-farklar-gerekli-malzemel-er-ekiplar-nasil-yapilir-taresi-osmanlida-hat-hat-sanatari-hat-ile-kaligrafi-arasindaki-fark-tarihcesi-teknikleri>

ролі «того, хто нагадує» й «того, хто пригадує» у самому акті виконання¹. Звідси відмова від жорсткої архітекτονіки та будь-якої прив'язки: твір уникає центру, не має початку і фіналу, не замикається на одній культурі, а пропонує універсальну лінійну логіку — єдність звучання як єдність пам'яті. Уточнюючи природу архітекτονіки «*Hat*» у своїх коментарях, композитор акцентує, що в ньому не конструюється наперед задана «велика форма» — навпаки, форма постає як траєкторія лінії, утвореної послідовним наближенням до макамів та переходами між ними, де кожний макам функціонує як точка-локус (вузол гравітації інтонаційного смислу), а лінія — як їхня зчеплена послідовність, що народжується у процесі руху. При цьому макам не є тут звуковим «пререквізитом», а звуковою стратегією, що диктує напрям і логіку звучання.

«*Hat*» для кемеңче та ансамблю Онура Тюркмена — не результат реакції композитора на конкретну картину або ілюстративний сюжет, тож відповідно, не працює в режимі описового (іконічного) екфразису, однак його позамузична природа (походження з візуальної лінії) коректно вводить твір у поле інтермедіальності. Лінія як каліграфічний рух у цьому випадку стає цілою композиторською філософією, втіленою засобами структурного екфразису у музичному творі.

Показово, що подібне звукове конструювання лінії не є одиничним прикладом інтермедіальної взаємодії, а резонує з ширшою практикою перекодування візуальних знаків у музичні категорії. Зокрема, принципи каліграфії стали поштовхом для твору «*Cursive*» (1963) китайсько-американського композитора Чжоу Веньчжуна (Chou Wen-chung), який вбачав зв'язок письма курсивом з традиційною східною музикою для духових та струнних. У творі «*Momentum*» (1997) його учениці Чень Ї (Chen Yi) рух «танцюючих ліній» китайської каліграфії трансформується у динамічні хвилі, де контур штриха репрезентують висотні траєкторії [Jiang Liu, 2005], а світлотінь каліграфії втілена оркестровою динамічно-спектральною градацією. Водночас ритм та напруга натиску пензля втілюються у ритмічних формулах, темпових змінах та їхніх вертикально-горизонтальних комбінаціях.

Символ лінії у східному мистецтві постає не лише як графічний знак, а як своєрідна метафора існування, що поєднує пам'ять, простір і час. Саме ця ідея знайшла втілення у великомасштабній інсталяції японської художниці Тігару Сіота (*Chiharu Shiota*, нар. 1972) «Між світами» («*Dünyalar Arasında*») та її картині «Бескінечна лінія» («*Sonsuz Hat*»), представленої у Центрі сучасного мистецтва *Istanbul Modern* 2024 року. Мисткиня інтерпретує лінію як нитку, що з'єднує окремі людські долі, багажі пам'яті та колективний досвід, створюючи візуальний образ «міжсвіття». Симптоматичним є факт реалізації подібного проєкту саме у Стамбулі — місті, яке історично втілює ідею посередництва між Сходом і Заходом, Європою та Азією, традицією та сучасністю. У цьому контексті концепт лінії стає універсальною категорією, яка, подібно до музики, здатна інтегрувати різні культурні виміри та пропонувати нові канали міжкультурної комунікації, що є особливо релевантним для осмислення сучасної турецької академічної культури (див. рисунок 3).

В українській музиці також присутні приклади подібної інтермедіальності. Замість каліграфії в центрі уваги опиняється лінійна логіка розгортання орнаменту. Приміром, у творі Леоніда Грабовського «Візерунки» (1971) на передній план виходить структурний екфразис тканини та орнаменту. Симетрично обернені ряди й перестановки формують дрібне плетиво, тоді як тиша виступає символом невишитоного простору між «острівцями» звучання. Різні тембри (гобой — альт — арфа) у свою

¹ У турецькій мові є слово *hatırlamak* — пам'ятати, від *hatura* — пам'ять.

чергу стають аналогами відмінних кольорів нитки. У цьому випадку основою перекодування є орнаментальна модульність та комбінаторика, що вирізняє «Візерунки» з-поміж інших прикладів. Попри різну онтологію усі системи (китайська та ісламська каліграфії, українська орнаментика тощо) взаємодіють з лінією та її параметрами — густотою, ритмом, порожнечею, що легко «перекладаються» в музичні категорії.

Рисунок 3.

Тігару Сіота. «Бескінечна лінія», нитка на полотні, 2024. 140×240.

Фото з виставки *Istanbul Modern*, 2025

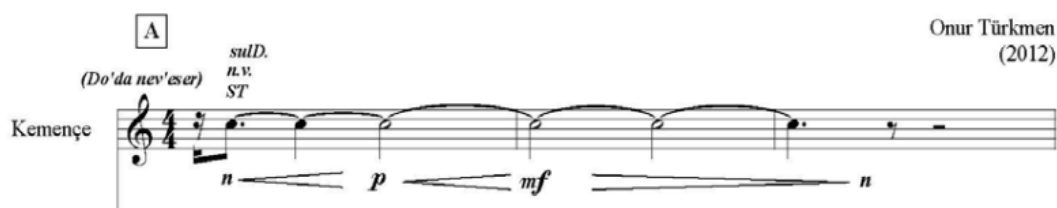


У «*Hat*» Онура Тюркмена від перших звуків постає парадигма лінії-письма — не теми й не періоду, а монофонічної траєкторії, що «пише» себе у часі за законами мажорного руху та дихаючої метричної пластики, формуючи тріаду атака — резонанс — затухання. Тут інтонаційний сенс локалізується не в межах мотиву, а у мікрохроматичному письмі — ковзаннях, дрібній орнаментиці, коротких мелізматичних «насічках» (тт. 4–23). Замість тематичної логіки діє живий метричний пульс зі змінними ущільненнями й розрідженнями тривалостей. Хоча твір і складається з десяти розділів (позначених в партитурі А–J), його форма регламентується виключно логікою лінії, оминаючи існуючі усталені схеми. Відтоді драматургія «*Hat*» базується на не діалектиці контрастів, а на поступовому розгортанні єдиної монофонічної траєкторії — від нульового звукового горизонту до розчинення у пустоті.

Рух самої лінії видається непрогнозованим. Початкова нота *до* — опорна точка, де пензель вперше торкається аркушу. Вона подається у градаціях динаміки — від майже нечуйного *p* через *p* до помірної кульмінації (*mf*) — і знов розчиняється у тиші (*n*). Так виникає тембровий пролог, у якому лінія-письмо вперше проявляє свою природу, формуючи своєрідний «розчерк», що дихає й еластично згинає час (приклад 1).

Приклад 1.

О. Тюркмен. «Nat» для кемеңче та ансамблю, тт. 1–3¹



Лінія може потовщуватися, коли один тон проходить крізь унісонні нашарування ансамблю, утворюючи ізофонію (розділ А, тт. 24–33). У такому випадку висота лишається стабільною, тоді як тембр здійснює градієнтні зсуви (від «тонкої туші» до густої барви), і саме темброві градієнти, а не гармонічні події, задають вектор розгортання — сонор постає акустичною графемою з тривимірною колористикою.

У певний момент лінія відкидає «тінь», і тоді з'являється вертикальний контур — до-мінорний тризвук (розділ В, т. 34), що виявляється структурною проекцією лінії (приклад 2).

Приклад 2.

О. Тюркмен. «Nat» для кемеңче та ансамблю, тт. 34–36

Лінія може розщеплюватися, і тоді в ній з'являються підголоски. Така поліфонізація відбувається без втрати монофонічного почуття — її окреслюють ледь вловимі контрапунктичні дотики, короткі розшарування з наступним поверненням до унісону (тт. 37–41). Лінія може «розтріскуватися» у момент інтервальних зсувів (*фа-дієз* — до у т. 42), що стає свідомством зміни центру гравітації, адже тритоновий полюс короткочасно перетягує на себе увагу, провокуючи інтонаційне деформування.

¹ Нотний фрагмент подається із дослідження Шеріфа Джана Юнвера [Ünver, 2019].

На тлі майже безперервної траєкторії лінії з'являються і імпульсно-ритмізовані квартові ходи з акцентованою атакою (*sf*), що ніби «розрізають» папір (тт. 44–55; поява руху — т. 50; повторна хвиля — т. 56). У таких випадках пунктирний пульс розгойдується, яскравість атаки зростає, але єдина тяглість не руйнується — вона лише ніби змінює кут освітлення.

Періодичні редуції до соло кемаңче символічно повертають до первісного штриха, підкорюючись єдиній монофонічній траєкторії (розділ С). Інтервальні стрибки, що нагадують каліграфічні розчерки, лише уточнюють траєкторію лінії та коригують її загальний контур (приклад 3).

Приклад 3.

О. Тюркмен. «*Hat*» для кемаңче та ансамблю, тт. 71–14

У більшості випадків розвиток здійснюється за рахунок дисонантних нашарувань, що утворюють об'ємні сонорні поля (малі секунди, тритони) (розділ D). Імпровізаційна перформативність кемаңче (розділ E) ніби переконафігурує письмо і не заперечує єдність матеріалу.

Кульмінаційний етап твору представлений сонорним монолітом на одному тоні. Репетиційні патерни множать висотну тотожність різними способами звуковидобування (мікророзбіжності атаки, мікроінтонаційні коливання, *sul tasto/sul ponticello*), і тон перетворюється на об'ємний штрих, де тембр — головний носій смислу (розділ F). Після такої динамічної кульмінації рух стабілізується: тремоло-бурдон фортепіано як акустична «туманність» утримує центр ваги (тт. 132–141), барва повільно тече, на очах відбувається темброве розшарування того самого тону. У вирішальну мить вступає кемаңче, що є своєрідним ритуальним поверненням до лінійного інваріанту (т. 142). Фактура стягується до одноголосся, відновлюючи первісний каліграфічний профіль, підпорядковуючи метричний пульс єдиному руху. Поступово лінія витягується у високому регістрі струнних і стає ледь помітною (розділ I, т. 176), після чого на тлі верхнього «саява» відбувається унісонне поєднання кемаңче та альта: «національний» і «європейський» тембри не нівелюються, а спрямовуються в єдине русло (розділ J). Завершується «*Hat*» поверненням до бурдонної тремоло-тканини, на фоні якої поліфонічна панорама взаємних відблисків мікроліній кристалізується у м'яку, але структурно насичену звукову площину (т. 200), поступове звужуючись і, зрештою, затихаючи (*silence*, 10"), символізуючи вихід у «білі поля» письма.

Отже, «*Hat*» Онура Тюркмена є прикладом структурного екфразису лінії, у якому графема перекладається у монофонічну траєкторію з мажорною логікою, щільність лінії передається тембровими та сонорними засобами, ритм письма перетворюється на метричний пульс з хвильовою інерцією, а порожнеча стає рамковою

тишею. Драматургія формується не діалектикою тематичних контрастів, а єдністю письмового жесту, що рухається коливаннями напруги-розрідження, інкрустується жорсткими звучаннями, періодично очищується до первісного штриха й конденсується до стану, де лінія перетворюється на морфологію часу.

Інший тип інтермедіального переозначення можна побачити у камерному творі турецького композитора та викладача **Орхана Велі Озбайрака** (*Orhan Veli Özbayrak*, нар. у 1989 р.)¹ «*Deniz Kıyısındaki Keşiş*» (букв. «Чернець біля моря»)². Це композиція для струнних, написана на замовлення *Gedik Sanat*; прем'єра якої відбулася 29 січня 2020 року у храмі св. Антонія (Стамбул) у виконанні *Gedik Philharmonic Orchestra* під орудою Джемі Джан Деліормана (*Cemi'i Can Deliorman*).

Поштовхом для створення музики стало полотно «Монах біля моря» («*Der Mönch am Meer*»³, 1808–1810) Каспара Давида Фрідріха — картина, що вважається одним із найрадикальніших пейзажів початку ХІХ століття і свого часу викликала скепсис у сучасників художника. Композиційна редукція до трьох смуг (берег—море—небо) — і майже точкова постать ченця на дюні переводять жанр у філософський вимір. Небо тут виступає аналогом безмежності, горизонт — простором, а людина — символом (рисунок 4).

Рисунок 4.

Каспар Давид Фрідріх. «Монах біля моря»



¹ Митець навчався композиції в Анкарській державній консерваторії та у Німеччині (Kunstuniversität Graz), зараз викладає теорію музики в Анкарській державній консерваторії.

² Запис твору можна послухати тут: <https://soundcloud.com/orhan-veli-zbayrak/deniz-kiyisindaki-kesis-monk-by-the-sea> Посилання на нотний матеріал: <https://escholarship.org/uc/item/5dk55601>.

³ Картина виконана олією на полотні і є парною до «Абатства в дубовому гаю». Зберігається в *Alte Nationalgalerie*, Берлін.

Ця картина — не оповідь, а глибокий філософський досвід, саме тому вона є зразковою матрицею для музичного екфразису у творі О. В. Озбайрака. Вже на рівні нотації та виконавських вказівок (ремарки «вдих/видих», позиції *sul ponticello* / *sul tasto*, керована вібрація, диференційований тиск смичка, регулярне залучення мікро- й чвертьтонів) твір артикулює себе як сонорну модель, де подіями буде керувати не гармонічна логіка, а саме звучання, де звук мислиться як самостійна одиниця з власною фактурою, щільністю та «повітрям». Приблизно 15-хвилинна тривалість розгортає не форму-архітектоніку, а континуальний звуковий процес. Отже, вже на рівні нотації й складу ансамблю стає очевидним екфрастичний вектор: лінія і сонор тут є основними параметрами, якими композитор оперує замість традиційних тематико-гармонічних комплексів.

У цьому випадку європейське полотно стає оптикою для локальної музичної мови: композитор читає картину крізь власну естетику¹. Саме тому у тканині твору зберігається своєрідний «східний відбиток», інтонаційний шлейф, який не зникає навіть під впливом іншого культурного коду. Саме ця амбівалентність і створює унікальну ситуацію інтермедіального переозначення: не просто картина, «перекладена» на музику, а європейський пейзаж, що зазнає культурного переломлення крізь призму східного звукового досвіду, формуючи поліфонічну множинність сенсів.

Початок твору відбиває сонорний профіль композиції: виконавці «звучать» диханням, створюючи аероакустичний шум, що імітує прибій. Це первинний образ моря, що заглиблює слухача у простір марини. Описаний у такий спосіб шум ще до появи визначених тембрів задає головну оптику екфразису — від «повітря» полотна до сонорної матерії часу (приклад 4).

Приклад 4.

О. В. Озбайрак «Монах біля моря». Т. 1–3

The musical score is written for five instruments: 1. Keman, 2. Keman, Viola, Violoncel, and Kontrbas. It begins with a 'senza misura' section, indicated by a dashed line. Following this, the tempo and meter change to 4/4, with a tempo marking of a quarter note equal to 36 beats. The score includes various performance instructions such as 'pp sakince' (pianissimo, calm), 'divisi' (divided), and 'bağımsız ve fark edilmeyen yay değişimi' (independent and unperceivable bow change). The notation features a mix of notes, rests, and dynamic markings, creating a complex, layered texture.

¹ Причини такого розділення можуть бути різними: внутрішня естетична потреба митця резонувати з європейським каноном (як стратегія входження у глобальне поле без втрати локальної мовності); постколоніальна або діаспорна перспектива, ринково-репертуарний чинник тощо.

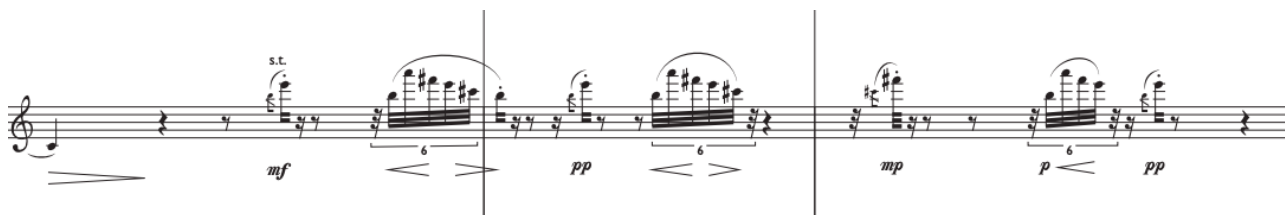
Далі стає «видимим» однозвучний горизонт, що формує спершу звучання віолончелі на приблизному *до*, до якого долучаються по черзі альти та перші скрипки. Шар за шаром вибудовується адитивний сонор, у якому висота лишається сталою, а колористика безупинно пульсує. Перед слухачем постає вібруюча полоса із внутрішньою диференціацією: мікророзбіг інтонацій, дрібні коливання тиску смичка, мінливе співвідношення *non vib./vib.* породжують биття та «мерехтіння», завдяки яким то один, то інший голос «впливає» на поверхню, не руйнуючи звукової єдності. Динаміка розгортається хвилями, імітуючи тривожний стан середовища.

Озбайрак заглиблює слухача у картину поступово, шар за шаром оголюючи нові подробиці сюжету, або різко переключаючи плани. Зокрема, у т. 16 із первинного сонора виокремлюються мікроінтонації, які починають конструювати звуковий пейзаж полотна: перші скрипки здійснюють хроматичний *catabasis* від приблизного *ля бемоль* до *фа*, немов опускаючи «небесний пласт» у бік горизонту, тоді як віолончелі проводять кілька висхідних пасажів, що як брижі хвиль, вистрілюють вгору й одразу ж розсипаються. Попри локальну активізацію рухів, внутрішня тканина зберігає розрідженість звучання, і саме це парадоксально підсилює напруження, адже така «порожнеча» звучить вагомніше за будь-яку гармонічну визначеність.

Подією на тлі звучання загальної сонорної маси стає поява персоніфікованого голосу других скрипок — умовного образу самотнього ченця; крику чайок, що вималюються засобами ономотопеї (короткі сплески скрипкових секстолей із стрибком на септиму та подальшим «заповненням донизу» у високому регістрі, що майже буквально відтворює крик і траєкторію зльоту-падіння птахів) (приклад 5) та різких *sfz* контрабасів — акустичних маяків, чий тембровий профіль упізнавано нагадує гул суднових сирен паромів Стамбула. І хоча на полотні зафіксовано балтійський краєвид, музичне письмо дозволяє багатовимірне нашарування локусів. Зоровий горизонт Фрідріха перехрещується зі звуковим пейзажем в уяві Озбайрака, утворюючи інтермедіальну «подвійну експозицію», де структурний екфразис працює не як ілюстрація, а як перекодування: секундова лінія «монаха», ономотопейні «чайки», ударні сигнали глибин/звук паромів — зібране в єдиному сонопросторі, усе це надточно передає атмосферу картини, трансформуючи її «порожнечу» у пульсацію живого простору.

Приклад 5.

О. В. Озбайрак «Монах біля моря», крики чайок, тт. 19–21



Форма твору розгортається як послідовність декількох хвиль, кожна з яких відрізняється від попередньої власним сонорним профілем, водночас зберігаючи інваріант початкового звучання. Перший імпульс подається різкими контрабасовими *sfz*, на які накладається «блиск» перших скрипок у високому регістрі. І саме з цього перетину сили та світла постає матриця руху, де композитор цілеспрямовано «пише повітря» майже не окресленою фактурою (т. 32). Далі виникає зона мікроподій: короткі мотивні зерна по чергово спалахують у групах альтів і віолончелей, формуючи адитивне нашарування, що перетворює локальні імпульси на безперервну сонорну

хвилю (т. 39). Локальна мінімалістична логіка тут не веде до тематичної розробки, натомість працює як остинатна трансдукція: один і той самий патерн мігрує між інструментами, змінюючи лише темброву барву. Динамічні дуги від *p* до *ff* із локальними *sfz* підвищують рівень тривожності, проте ефект порожнечі зберігається, що надає процесові крихкої прозорості.

Наступна хвиля позначена вертикалізацією сонора знизу: від опорного *mi* виростає звуковий масив, який за сім тактів досягає максимальної щільності та різко обривається, запускаючи новий етап руху (т. 59). Отже попри відносно однаковий початок кожна нова хвиля завершується по різному, завдяки чому форму доречніше осмислювати як драматургію середовища, що постійно змінюється, а не як лінійну послідовність розділів.

У подальшій фазі хвиля набуває характеру безперервного потоку. Секундові зіставлення імітують брижі води, сонорний шум переплавляється у тривалий рух без кадансової мети, накопичуючи енергію повторами, мікродинамічними дугами й тембровими зсувами, після чого звучання поступово потовщується, призводячи до кульмінаційного зриву — чіпких туттійних кластерів, які охоплюють увесь спектр і перетворюють горизонт на «спінений гребінь» (тт. 97, 127) (приклад 6).

Приклад 6.

О. В. Озбайрак «Монах біля моря», початок хвилі, тт. 97–100

The musical score is for five instruments: 1. Kerm., 2. Kerm., Va., and Vs. The tempo is 'poco a poco accelerando' and the time signature is 5/6. The score shows a complex texture with many triplets and dynamic markings like *pp*, *p.s.p.*, and *s.p.*. The score is divided into measures 97, 98, 99, and 100. The first two measures (97-98) are marked 'div. a2'. The last two measures (99-100) are marked 's.p.' and 'pp'. The score shows a complex texture with many triplets and dynamic markings like *pp*, *p.s.p.*, and *s.p.*.

Поступово напруга згасає: фактура «розпушується», з'являються тонкі, майже аерозольні відблиски високих тембрів, які акустично відповідають фрідріхівському небу з його проблисками світла над темним морем, а динаміка розріджується до рівня прозорої світлотіні (т. 133). На цьому тлі проступають вузькоамбітусні макамні фрагменти з делікатними орнаментами у скрипок та альтів («людяні» голоси, які утворюють інтермедіальні «вікна пам'яті», т. 148) та кристалізується терцієва інтона-

ція у скрипок, що повторюючись, підтримує відчуття напруженої порожнечі (т. 165). Завершальна стадія — регістрова експансія знизу вгору до екстремально високих звучань, після якої колективне глісандо різко спадає вниз і відкриває простір незавершеної думки, де хвильова драматургія завершується не кадансом, а смисловою паузою, що інтермедіально відповідає «порожнечі» горизонту Фрідріха (т. 176).

Отже, твір Орхана Велі Озбайрака постає як цілісний інтермедіальний конструкт, у якому сонор вибудовує об'ємний простір картини, а хвиля стає формотворчим інваріантом структурного екфразису морського пейзажу. Завдяки цьому ефект присутності зумовлюється не іконічною ілюстрацією, а письмом у часі, де звук малює простір, простір задає дихання хвилі, а хвиля конститує смисл.

Висновки. Сучасна турецька академічна музика постає як самодостатня система художнього мислення, сформована на перетині східних ладових та ритмічних ознак та європейських технік композиції. Її онтологія — континуальна лінія-інтонація з мікротоновими відхиленнями, темброво-сонорною морфологією та «дихаючим» часом. Інтермедіальність у цьому контексті не зводиться до програмної ілюстративності, а функціонує як інтерсеміотичний переклад: від зорової графеми — до висотно-інтонаційної траєкторії, від світлотіньових режимів — до спектральної щільності, від паузи-порожнечі — до рамкової тиші. У «Nat» О. Тюркмена каліграфічна парадигма «письма» перетворюється на монофонічну траєкторію (а не форму у звичному розумінні) з мажорними тяжіннями, вільним метричним пульсом та сонорною в'язкістю, демонструючи процес *структурного моделювання* — перенесення каліграфічного принципу в рамки звукового синтаксису. Центральним медіатором «вокальної» інтонаційності виступає кемак: нігтьова аплікатура, густо орнаментована мелізматика (глісандо, трелі, дрібні «насічки»), мікротонові рухи забезпечують природний перенос мажорних інтонацій у сучасне академічне музичне письмо. Універсальність концепту лінії, підтверджена численними прикладами сучасного мистецтва, конструє трансмедійний ізоморфізм, що дозволяє «заземлити» інакшість турецької музичної мови в звучаннях, зрозумілих європейській академічній традиції, не редукуючи локальної специфіки. Натомість у творі «Чернець біля моря» О. В. Озбайрака картинний горизонт К. Д. Фрідріха перекодовується у педальний монотон, море — в аероакустичний сонор, а мікротонова й керована вібрація струнних формують хвильову драматургію та відчуття повітря, представляючи принцип *сонорного моделювання середовища*.

Перспективи подальших досліджень спрямовуються насамперед у площину системного осмислення неєвропейських музичних практик, зокрема східних традицій, що ґрунтуються на відмінних від європейських принципах інтонування, мелізматика та формотворення. Вивчення таких зразків потребує вироблення інакшої методології аналізу, здатної врахувати специфіку ладовості, ритуально-часових структур, вокально-орнаментального мислення. Розширення пошукової оптики дозволить сформувати інструменти для адекватного аналізу та розуміння музики, яка, поєднуючи локальні ментальні коди з європейською технікою композиції, постає як явище транскультурне і багатовимірне. Саме ця аналітична перспектива, що перебуває нині у процесі становлення, відкриває можливість створення більш цілісної та інклюзивної картини сучасного музичного процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Купіна Д. Музичний екфразис в українській органній творчості (на прикладі «Звучання Пінзеля» Богдани Фроляк). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2022. Вип. 133 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 83–93.
2. Юхимук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці* : науково-методичний журнал. Вип. 247. Т. 259. Філологія. Літературознавство. Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2015. С. 155–160.
3. Bruhn S. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. NY: Pendragon Press, 2000. 667 p.
4. Bruhn S. A Concert of Paintings: «Musical Ekphrasis» in the Twentieth Century. *Poetics Today*. Durham (USA), 2001. P. 1–37.
5. Goehr L. How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis. *British Journal of Aesthetics*, 2010. No. 4. Pp. 389–410.
6. Hilewicz O. Listening to Ekphrastic Musical Compositions. PhD Thesis / Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2017. 307 p.
7. Jiang Liu. An Analysis of Cheng Yi's orchestral work *Momentum*. Doctor of Musical Arts Thesis / Graduate College at the University of Nebraska. Lincoln, Nebraska, 2005. 102 p.
8. Krawiec A. Merging Philosophical Traditions for a New Way to Research Music: On the Ekphrastic Description of Musical Experience. *The British Journal of Aesthetics*, 2024. Volume 64, Issue 1. P. 107–125.
9. Ünver Ş. C. Onur Türkmen'in müziğinde hat tekniğinin orkestra şefliği açısından incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi / Hacettepe üniversitesi, Güzel sanatlar enstitüsü. Ankara, 2019. 258 s.

REFERENCES

1. Kupina, D. (2020). Muzychnyi ekfrazys v ukrainskii orhannii tvorchosti (na prykladi «Zvuchannia Pinzelia» Bohdany Froliak) [Musical ekphrasis in Ukrainian organ music (on the example of "Sound of the Pinzel" by Bohdana Frolyak)]. In: *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 133. Kyiv, pp. 83–93 [in Ukrainian].
2. Iukhymuk, Ya. V. (2015), "Ekphrasis as a functional component of intermediality and intertextuality", *Naukovi pratsi : Naukovo-metodychnyi zhurnal* [Scientific works: Scientific and methodical journal]. Vol. 247, Part 259. Mykolaiv, pp. 150–160 [in Ukrainian].
3. Bruhn, S. (2000). Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. Pendragon Press, NY, 667 p. [in English].
4. Bruhn, S. A. (2001). Concert of Paintings: «Musical Ekphrasis» in the Twentieth Century. *Poetics Today*. Durham (USA), 2001, pp. 1–37 [in English].
5. Goehr, L. (2010). How to Do More with Words. Two Views of (Musical) Ekphrasis. *British Journal of Aesthetics*. No. 4, pp. 389–410 [in English].
6. Hilewicz, O. (2017). Listening to Ekphrastic Musical Compositions. PhD Thesis / Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University. 307 p. [in English].
7. Jiang Liu. An Analysis of Cheng Yi's orchestral work *Momentum*. Doctor of Musical Arts Thesis / Graduate College at the University of Nebraska. Lincoln, Nebraska, 2005. 102 p.

8. Krawiec, A. (2024). Merging Philosophical Traditions for a New Way to Research Music: On the Ekphrastic Description of Musical Experience. *The British Journal of Aesthetics*. Volume 64, Issue 1, pp. 107–125 [in English].

9. Ünver, Ş. C. (2019). Onur Türkmen'in müziğinde hat tekniğinin orkestra şefliği açısından incelenmesi [An Examination of the “Hat” Technique in Onur Türkmen’s Music from the Perspective of Orchestral Conducting]. Master’s Thesis / Hacettepe University, Institute of Fine Arts. Ankara. 258 p. [in Turkish]..

DARYNA KUPINA

Kupina, Daryna — PhD in Arts, Associated professor, Professor of the Department of Musicology, Composition and Performance Practice, Dnipro Academy of Music (Dnipro, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

d.kupina@dk.dp.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342766

INTERMEDIAL VECTOR IN THE CREATIVE SEARCH OF CONTEMPORARY TURKISH COMPOSERS

The relevance of the study. The article addresses a documented gap in Ukrainian musicology by foregrounding contemporary Turkish art music as an autonomous field of artistic thinking shaped at the intersection of makam modality, usûl metrorhythm, microtonality, and European compositional techniques. It approaches this repertoire through intermedial discourse, with a special focus on musical ekphrasis as a non-illustrative, intersemiotic mode of translation.

The main objective of the study is to delineate the pathways of intermedial translation by which visual images are recast into the musical works of 21st century Turkish composers as projections of an alternative worldview. The theoretical foundation draws on studies S. Bruhn, L. Goehr, O. Hilewicz, A. Krawiec, among others, which delineate the methodological horizons of intermediality and intersemiotic translation.

The methodology combines intermedial and holistic approaches with contextual and parameter-based analysis (modal/metrical organization, timbral-textural morphology, and sonorous processes) in order to specify the channels of transmedial transfer.

The main results and conclusions. It has been proven that academic music of Turkey in the 21st century is formed at the intersection of several cultural traditions; however, its conceptual foundation is defined not so much by the assimilation of European models as by a worldview rooted in the makam system, the rhythmic organization of usûl, and the ornamental continuity of the melodic line. In this cultural context, intermediality emerges as a key mechanism of re-interpretation: it enables the transformation of architectural, poetic, and plastic images into musical parameters of time, timbre, and texture, thus opening for the listener new horizons of the Eastern sonic reality. Musical ekphrasis is understood here as an intersemiotic translation of a visual “text” into a sonic syntax that preserves or structurally reconfigures the compositional and/or syntactic invariants of the source. Against this backdrop, Türkmen’s Hat exemplifies an endogenous, structurally modelled ekphrasis: the calligraphic paradigm of the line is transformed into a monophonic, continuous trajectory articulated by makam gravitations and a characteristic metric pulse; unison isophony, timbral “thickening” of single tones, microchromatic inflection, and heterophonic layering operate as acoustic analogues of the calligraphic stroke, with form conceived

as the “motion of the line” rather than a pre-fabricated architecture. By contrast, Özbayrak’s *The Monk by the Sea* realizes an exogenous, sonorous type of ekphrasis: Friedrich’s horizon is recoded as a pedal monotone (drone), the painting’s “air” as an aeroacoustic sonority; microtonal inflections, controlled vibrato, and spectral friction shape a “wave dramaturgy,” while onomatopoeic figures (seagull cries) and contrabass sfz cues create an intermedial “double exposure” with a localized soundscape. Together, these cases articulate two operative principles of transmedialization — structural modelling and environmental sonorous modelling — thus extending the analytical apparatus for musical ekphrasis and enabling non-European repertoires to be discussed without recourse to reductive notions of illustrative program. At the same time, the study helps to remedy the documentation deficit surrounding Turkish materials by introducing two representative case studies and demonstrating how local Eastern intonational codes and European iconic images co-operate within current compositional practice.

Keywords: transmedial studies, intermediality, ekphrasis, sonoristics, Turkish music, Eastern music, contemporary music, Onur Türkmen, Orhan Veli Özbayrak.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2025
Отримано після доопрацювання 22.09.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 78.03:781.68(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342784

КАТРИЧ О. Т.

Катрич Ольга Тарасівна — кандидат мистецтвознавства (доктор філософії, PhD), професор, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

olya.katrych@gmail.com

© Катрич О. Т., 2025

ФЕНОМЕНИ, НОУМЕНИ ТА «ТРИГЕРИ» МУЗИЧНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ

У центрі уваги перебувають процеси музичного стилетворення. Розглянуто певний спектр взаємодії музичних та позамузичних чинників, які впливають на творення стилю в музиці. Осмислено онтологічне підґрунтя звукоінтонаційного продукування музично-стильових феноменів та визначено генеалогію соціокультурних механізмів, які інспірують стилетворчі процеси. Аналітичною оптикою дослідження є музична комунікація, що передбачає врахування неперервності взаємодії творення-відтворення-сприйняття в музиці; соціоісторичних реалій в осмисленні специфіки формування конкретних стильових феноменів. У парадигмі «культ–культура» проаналізовано обрані суспільно-історичні ситуації, які істотно вплинули на мистецтво загалом, на динаміку музичного стилетворення і стильову специфіку музичних феноменів (стиль епохи, стиль історичного періоду, національний музичний стиль, стиль виконавської та композиторської школи, індивідуальний стиль тощо). Зосереджено увагу на важливій ролі стабільних закономірностей художнього мислення індивіда та людства, що у якості надісторичних детермінант проявляються на різних рівнях музичного стилетворення, від найбільш масштабних до стилю окремого музичного твору. Методологічним стрижнем запропонованого підходу стали концепції *стилю музичної творчості* Віктора Москаленка та *музично-виконавського стилю* власного авторства. Запропоновано трактування музичного стилетворення як системного явища процесуальної природи, концентричність структури якого обумовлена взаємопов'язаністю стильових феноменів, що його творять та неперервністю взаємодії музично-комунікативних механізмів творення — відтворення — сприйняття. Виходячи з реалій сучасного музично-інтерпретаційного дискурсу, запропоновано розуміння перспектив динаміки музичного стилетворення у майбутньому.

Ключові слова: музичне стилетворення, стильовий феномен, стиль музичної творчості, музично-виконавський стиль, музична комунікація, виконавська інтерпретація.

Вступ. В українському музикознавстві існує об'ємний корпус наукових досліджень, присвячених музичному стилю, зокрема, різним його рівням. До осмислення цих питань звертались у своїх працях Олександр Козаренко (національний музичний стиль), Любов Кияновська (стильовий розвиток галицької музики ХІХ–ХХ століть), Віктор Москаленко (стиль музичної творчості), Олександр Сокол (експресивно-мовленнєвий стиль у музиці) та інші. Проте концептуального осмислення драматургії музично-історичних процесів зміни одних стильових парадигм іншими досі не існує.

Той самий термін «музичне стилетворення» застосовується до понять, за якими стоять явища різної онтології. До прикладу: для характеристики процесу поступової кристалізації стильових ознак у творчості одного композитора, для позначення ефектів урізноманітнення музично-мовленнєвих інтонаційно-виразових параметрів у межах композиторського та виконавського стилів епохи, для контраверсійного прочитання виконавцями одного і того самого твору композитора тощо.

Актуальність теми пов'язана як з відсутністю в сучасній музичній науці концептуальних досліджень, спеціально присвячених вивченню драматургії творення музичних стилів, так і з основоположністю для музичного мистецтва стильової проблематики. Якою ж є природа музичного стилетворення? Що впливає на творення стилю і як протікає цей процес?

Мета статті — поглибити розуміння онтології та генези системи музичного стилетворення.

Огляд джерел. Теоретичну базу викладених міркувань склали праці зарубіжних та українських вчених, музикознавців та філософів: Ольги Катрич (Катрич, 2000), Віктора Москаленка (Москаленко, 2012), Дмитра Чижевського (Cizevski, 1952), Майкла Спітцера (Спітцер, 2024), Жака Шає (Chailley, 2000), Лоуренса Прінсіпі (Principe, 2011) та інших.

Виходячи з того, що феномен стилю в музиці, і не тільки в музиці, а й у всіх формах діяльності людини, вирізняють, насамперед, особистісні, унікальні моменти, що фіксують неповторність мистецького явища, його соціокультурну впізнаваність (стиль епохи, стиль історичного періоду, національної презентації в музичному мистецтві, окремої творчої особистості, конкретного музичного твору тощо), слід розглянути чинники, які інспірують такий ефект.

Наукова новизна дослідження полягає в системному і комплексному осмисленні процесів творення музичного стилю, яке враховує композиторську, виконавську та слухачську складові, а також спектр соціокультурних чинників позамузичного походження.

Комплексна методологія дослідження поєднує методи: історико-діалектичний та музикознавчий, метод дискурс-аналізу, теоретичного узагальнення, музичної компаративістики, аналізу та синтезу.

Результати дослідження. Творення стильових феноменів у музиці відбувається виключно у трансляційних каналах музичної комунікації. А оскільки музична комунікація є цілісністю звукоінтонаційної співтворчості композитора, виконавця та слухача (першоінтонування — переінтонування — співінтонування), тобто є системою, що у сучасному медіапросторі функціонує над часом та географічними дистанціями, доцільно, розглядаючи механізми творення музичного стилю, враховувати системну організованість цього процесу.

Існують різні підходи до інтерпретації системи стилетворення в музиці. Розповсюдженим є оцінювання її у парадигмі музичної ієрархії. Поняття стильової ієрархії передбачає поділ на вищі стильові рівні і підпорядковані стильові рівні. До вищих відносять стиль епохи, стиль історичного періоду, стиль композиторської чи виконавської школи, національний музичний стиль. До нижчих, тобто підпорядкованих, — індивідуальний стиль, стиль музичних творів. Відтак, ідея ієрархії фіксує момент регламентованості нижчих стильових рівнів вищими. Такий підхід, на мою думку, не відповідає специфіці процесів стилетворення в музиці, тій наскрізній взаємопроникності, яка там панує.

Свого часу авторкою статті був запропонований інший підхід до розуміння системи музичного стилетворення [Катрич, 2000, с. 12], що полягає у трактуванні процесів творення стилю в музиці у парадигмі стильової концентричності. Її графічна модель може бути зображена як система кіл з різними радіусами, але спільним центром, де кожне коло означає певний стильовий рівень — індивідуальний, епохальний, національний тощо. Схематичне зображення такої системи може мати багато варіантів, оскільки кожен стильовий рівень, будучи пов'язаним з іншими рівнями, може розглядатися і як смислова частина цих рівнів, і як окремий феномен, який формують різнорівневі стильові явища чи їх окремі елементи. Переваги такого підходу полягають у «пластичності» та індивідуалізованості процесу інтерпретації кожного окремого випадку. До прикладу, індивідуальні стилі віденських класиків, при всій унікальності, упізнаваності й неповторності кожного з них, безперечно, регламентовані параметрами художнього стилю епохи класицизму, для якого визначальними у всіх мистецьких різновидах були ідеї картезіанства та постулати поезики Ніколя Буало (Nicolas Boileau-Despréaux).

Прикладом стилетворчої ролі індивідуального стилю є мистецька постать Ференца Ліста-піаніста. Унікальна індивідуальність цього музиканта справила величезний вплив на один з історичних стилів у музичному виконавстві (стиль епохи) — романтизм, створила виконавський стиль історичного періоду (фортепіанна школа Ф. Ліста у Веймарі), сприяла закладенню фундаменту угорського національного професійного музично-виконавського стилю, який представлений такими піаністами, як Белла Барток (Béla Bartók) і Золтан Кодай (Zoltán Kodály), вплинула на індивідуальність цілої низки виконавців, які у стильовому сенсі знаходяться поза межами романтичного піанізму, як от Ферруччо Бузоні (Ferruccio Busoni).

Цікавим є приклад впливу музичного стилю історичного періоду — імпресіонізму, — на сценарій музичного стилетворення, що його наводить професор Ліверпульського університету, відомий британський музикознавець Майкл Спітцер (Michael Spitzer). Вчений зазначає, що спочатку захоплення французьких митців японською графічною мініатюрою стає стимулом для пошуків нових засобів виразності і народження нового стилю. «На обкладинці першого видання оркестрових нот "La Mer" ("Море") Клода Дебюссі (1905 року) використано дереворит Кацусікі Хокусає (Katsushika Hokusai) "Під хвилею Канаганського моря". Це репрезентативний приклад манії японізму, що заповонила Францію у XIX столітті» [Спітцер, 2024, с. 71]. М. Спітцер стверджує, що «імпресіонізм Дебюссі взяв від Східної Азії — це захоплення модальними ладами, тембром, статичними ритмами та ідеалом живописного» [Спітцер, 2024, с. 515]. Згодом, вже у XX столітті, ці знахідки були завезені назад в Японію і використані японськими композиторами, зокрема Тору Такеміцу, для підкреслення знакових рис власної національної музичної ідентичності. Отож, розглядаючи конкретні стильові феномени, доцільно враховувати особливості структури системи стильової концентричності, актуальні на момент музичного «народження» того чи іншого явища.

Важливим елементом пропонованої концентричної моделі музичного стилетворення є три еліптичні зрізи, що перетинаються між собою і перетинають усі центри, фіксуючи вагомість взаємодії композиторського, виконавського та слухачького чинників на кожній фазі стильової концентричності [Катрич, 2000, с. 12]. Ця взаємодія у різні історичні епохи також протікала по-різному. Музичне

бароко культивує універсальний тип музичної творчості, де композиторські та виконавські сегменти перебувають в органічній єдності.

Музичний класицизм розглядає автора музики як ключову постать творчого процесу. Романтизм демонструє приклади основоположної ролі виконавського стилю. Так, справжньою декларацією романтизму стали 24 каприси Ніколо Паганіні, які є узагальненням нових принципів, насамперед, музичного виконавства. Відомим є величезний вплив виконавського стилю Ніколо Паганіні на формування виконавського та композиторського стилю Ференца Ліста. Обмеження Фредеріка Шопена-композитора рамками фортепіано, теж, певною мірою, відображає пріоритетність виконавського начала у творчій натурі митця. Це ж можна сказати і про багатьох інших композиторів, зокрема про Василя Барвінського.

Дозволимо собі висловити припущення, що сучасна доба переобтяжена техніцизмом і «відвертостями» ШІ на головну роль в процесах музичного стилетворення виводить стиль колективного слухача. Саме колективна спраглисть «нової щирості» в музиці, прозорості звукової палітри у втіленні музично-інтонаційної образності, втома від постмодерної іронії, обумовлює метамодерну музичну естетику. В академічній сфері такі тенденції відчутні у творчості Валентина Сильвестрова, Ганни Гаврилець, Богдани Фроляк та інших. На Заході у цьому плані показовою є хорова музика Річарда Вітакера (Richard B. Whitaker) чи Арво Пярта (Arvo Pärt). Так само вагомою є роль сучасного «стилю слухання» у активізації виконавських ініціатив у сфері історично-інформованого виконавства. Прагнення слухачької аудиторії «доторкнутися» до духовних прозрінь музики барокової доби в автентичному звучанні музичних творів, породжує вагомий пласт сучасної метамодерної культури. Показовим є суспільний і мистецький резонанс проекту *Open Opera*.

Щодо самого перебігу процесів музичного стилетворення, вважаємо недоречним застосування розповсюдженого кліше «стильова еволюція». Музичний стиль, будучи ідентифікатором неповторності музичного світобачення (епохи, періоду, нації, окремої індивідуальності), пізнається як стала цілісність, структурована довкола певної смислової домінанти — стрижневої інтонаційної ідеї цього стилю. І стиль Бетховена — автора фортепіанних «Багателей», і стиль Бетховена періоду створення 32-ї фортепіанної сонати ідентифікуємо як індивідуальний стиль композитора. За Бюффеном, «стиль — це людина», тобто *особистість*, і він або є, або ні. Показово, що музично-історичний процес демонструє зміни одних творчих методів іншими, у певні періоди музичної історії ті чи інші музичні жанри втрачають свою актуальність, а з плином часу знову, в нових стильових реаліях, потрапляють в об'єктив творчих зацікавлень. Стилі ж назавжди залишаються у звукоінтонаційному тезаурусі людства. Тож поняття «еволюція», що мігрувало в гуманітарний дискурс з природничих наук і несе на собі відбиток ідей дарвінізму, у застосунку до системи музичного стилетворення, видається непродуктивним.

Французький музикознавець Жак Шає (Jacques Chailley) стоїть на позиції революційної зміни стильових парадигм у музиці Західної Європи. У своїй фундаментальній праці «40 тисяч років музики» науковець обґрунтовує думку про парадоксальне поєднання послідовності і деструкції, притаманне європейському музичному стилетворенню. Один із його висновків — те, що «західна музика у своїй сутності є жорстокою культурою, у якій кожен новий стиль убиває попередній. Хоча західна музична традиція дала чудові плоди, у її неперервній деструкції нескладно помітити надзвичайно критичний напрям західної думки загалом» [Chailley, 2000,

р. 55]. Британець Майкл Спітцер вважає історію західної музики низкою стильових революцій, ідейні маніфести яких вже відображені у назвах стильових епох. На його думку, кожен зі стилів європейської музики виникає як антитеза до попереднього. «Дух критики Вазарі — інтенсивне відторгнення попередників — неначе вшитий у західну музику від моменту її появи. Якби треба було вибрати одну-єдину рису, яка визначила б людину музичну на Заході, то це була би критична налаштованість до минулого» [Спітцер, 2024, с. 479–480]. Не можна не погодитися з твердженням Лоуренса Прінсіпі (Lawrence Principe), професора університету Джона Хопкінса, дослідника історії наукового знання, що саме революційна модель розвитку суспільства і наукового знання забезпечили Західній Європі статус найбільш прогресивного регіону нашої планети. Проте, зазначає вчений, «наукова революція була періодом як змін, так і спадкоємності, як інновацій, так і традицій» [Principe, 2011, р. 191], фіксуючи притаманні європейській науковій креативності незмінні детермінанти.

Оцінюючи процеси стилетворення у європейській музиці, не можна також не відзначити наявність певних стійких закономірностей музичного мислення, що з плином історичного часу знову і знову проявляють себе на різних стильових рівнях музичного стилетворення. Роздумуючи про такі явища в культурі, Фрідріх Ніцше (Friedrich Nietzsche) висунув ідею «вічного повернення», що стала модерною інтерпретацією міфу палінгенесії XIX століття. Як зазначає Володимир Єрмоленко: «У Ніцше нічого не минає, але все повертається» [Єрмоленко, 2018, с. 260]. Вже у XX столітті, розвиваючи ці ідеї у праці «Порівняльні характеристики слов'янських літератур», український вчений і філософ Дмитро Чижевський обґрунтовує так звану «теорію маятника» стосовно стильового розвитку європейської культури. На його думку, стилетворення у мистецтві подібне до руху маятника, що безперервно гойдається між «ренесансно-класичним» і «бароково-романтичним» типами творчості. «Однорідні стилі з'являються в ритмічному процесі повторень <...> подібно до руху маятника між двома домінуючими крайнощами: від пошуків єдності до пошуків складності, від завершених і “закритих” форм до форм вільних» [Cizevski, 1952, р. 9–10]. Зміна епохальних стилів у музиці підтверджує життєвість цих ідей. Адже два домінуючі типи музичного мислення — класичний і романтичний — значною мірою, по чергову визначають стильову специфіку музики Ренесансу, Бароко, класицизму, романтизму та і всього стильового різноманіття в музиці XX — початку XXI століття.

Така стійка закономірність змін у процесах музичного стилетворення скеровує до думки про те, що ноуменальні (породжуючі) сфери музично-стильових феноменів інкорпоровані в самій природі людського мислення, а точніше у міжпівкульній асиметрії — фундаментальній закономірності організації мозку людини. «Наш центральний процесор, — стверджує Майкл Спітцер, — визначає дуалізм розуму і тіла та відчуття рівноваги, що, своєю чергою, проявляється у нашому розумінні музичної структури» [Спітцер, 2024, с. 58]. Сучасна нейробіологія розглядає музичне мислення як таке, де і права, і ліва півкулі головного мозку задіяні достатньо активно. Адже мислення музичними образами, оперуючи абстрактним звукоінтонаційним матеріалом, послуговується максимально раціонально організованими формальними структурами. Відомий нейробіолог, у минулому директор Нідерландського інституту мозку Дік Свааб (Dick Frans Swaab), вважає, що люди з музичним талантом «сильніше білатерально організовані, ніж інша частина населення» [Свааб, 2016, с. 65]. Ця ноуменальна білатеральність образно-емоційної

та формально-раціональної сфер музичного мислення в проекції на процеси музичного стилетворення є визначальною для переважання того чи іншого (одного з двох) типів художнього мислення.

Якими ж є «тригери», що, запускаючи механізми музичного стилетворення у кожному конкретному випадку, формують стильове обличчя окремих музичних феноменів? Як правило, музична історія демонструє факти позамузичної генеалогії цих чинників. Їх варто розглядати в парадигмі «культ—культура», оскільки мистецька культура, музична зокрема, зазвичай «обрамлює» чи «обслуговує» ті сфери життя суспільства, які виведені у ранг культу. Як зазначає Майкл Спітцер: «Музика багато в чому відображає розвиток соціальних відносин. Музична будова часто відображає будову суспільства. <...> Багатошарова поліфонія, що резонує в акустиці королівської капели в Гемптон-Корті, — скажімо, у мотеті Томаса Талліса чи Вільяма Берда — є звуковим символом феодальної ієрархії, на вершечку якої сидить король (Бог). Об'ємні звуки хорів хлопчиків ніби відповідники херувимів, намальованих на стелі» [Спітцер, 2024, с. 471].

XVI—XVII століття — період радикальних змін в інтелектуальному, політичному та духовному житті Європи, епоха релігійних протистоянь та утвердження протестантизму. У Лоуренса Прінсіпі цей період викликає асоціації з «яскравим гобеленом переплетених ідей і течій, галасливим базаром конкуруючих систем і концепцій, а також діяльною лабораторією для експериментів у всіх сферах мислення та практики. Кожен текст цього періоду свідчить про піднесення, з яким його автор сприймав свій час» [Principe, 2011, p. 10]. Тож стиль музичного бароко, з його натхненою імпровізаційністю, розімкнутістю форми, органічним пафосом та ораторською патетикою став адекватним віддзеркаленням того часу.

Спочатку французький абсолютизм з його вимогою чіткої регламентації суспільних структур, а згодом європейське Просвітництво, базоване на картезіанстві та інтелектуалізмі енциклопедистів, проголошують культ рацію, і ця система цінностей стає своєрідним тригером для утвердження музичного класицизму. Бурхливі події Французької революції 1789 року, радикальна, досі небачена зміна суспільного устрою, криза політичних систем, наполеонівські війни, численні національно-визвольні революції XIX століття призводять до звільнення індивідуальної свідомості та утвердження егоцентричної світоглядної моделі, найповніше зі всіх видів мистецтва, втіленої у музиці епохи романтизму.

У XX столітті «маятник стилетворення» (за Д. Чижевським) з максимальною частотою «гойдається» між двома ноуменальними сферами музичного мислення — пошуком раціонально організованих форм, новою конструктивністю і деструкцією консонансу, радикальним оновленням засобів музичної виразності. Безсумнівним тригером такої інтенсифікації є апокаліптичні суспільно-політичні розломи минулого століття, світові війни, голодомори, Голокост, техногенні катастрофи постіндустріального світу тощо.

Щодо тригерів музичного стилетворення у сучасній метамодерній ситуації в культурі, то об'єктивна їх оцінка все-таки потребує часової дистанції. І все ж, спостерігається цікавий процес, коли до чинників позамузичного походження додаються музичні фактори. Виникає гіпотеза, що на сучасному етапі також і стиль музичного твору, один із феноменів музичного стилетворення, виконує роль тригера для перебігу цих процесів. За кілька століть музичної історії, завдяки нотнотекстовій фіксації (рукописній чи у нододруках), накопичилась колосальна кількість музичних творів. До XIX століття композитори створювали музику з думкою про

сучасну їм аудиторію і навіть не могли уявити, що через 200–300 років вона звучатиме у різних закутках планети Земля. Композитори доби романтизму також навряд чи припускали, що їх твори виконуватимуть у ХХІ столітті. Сучасна музична практика актуалізує величезний масив творів віддалених епох. Більш ніж 70% музики, що сьогодні виконується, не належить нашому часу, а найбільш активно дискутованими питаннями в професійному музичному середовищі є питання стилю інтерпретації.

Поліфонія стильових смислів, які огортають деякі музичні шедеври, вражає. До прикладу, інтерпретація відомими виконавцями Гленом Гульдом, Альфредом Бренделем та Іво Погорелічем фортепіаної фантазії ре мінор В. А. Моцарта оприявнює різні стильові адреси цієї музики. У Глена Гульда це барокова фантазія з імпровізаційною природою музичного мислення, безпедальним відривистим звучанням фортепіано, *quasi* клавесин; у Бренделя типово класицистське прочитання, струнко організована форма, співставлення частин у дусі теза—антитеза—синтез; Погореліч трактує фантазію у драматично-романтичному стилі з випуклими кульмінаціями, наскрізним драматургічним розвитком, трагічними емоційними надломами і злетами. І все це фантазія Моцарта. З одного боку, маємо справу з цікавими, неочікувано полярними, за змістом інтерпретаційними версіями жанрового стилю фантазії Моцарта. Кожна по-своєму переконлива. Як зауважив Андре Жид (André Paul Guillaume Gide) стосовно істинного змісту, вкладеного автором у свій твір, «якщо ми знаємо, що ми хочемо сказати, ми не знаємо, чи не сказали ми ще чогось окрім цього» [Адо, 2020, с. 111]. З іншого — не можна позбутися відчуття, що фантазія Моцарта, «ув'язнена» в нотному тексті, при зустрічі з інтерпретуючою свідомістю виконавця, «оживає» і демонструє різні грані своєї сутності, свого стилю, живе власним життям.

Цікавий випадок самостійності музичного життя Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена наводить Майкл Спітцер, описуючи її популярність в Японії: «У 1944 році молоді японські солдати помирали під її мелодію. Кожного нового року і професійні оркестри, і аматорські колективи по всій країні виконують Оду радості. Вірність бетховенській симфонії в Японії навіть потужніша, ніж в Австрії чи Німеччині. Для японців Бетховен символізує самовідданість, а для Заходу — тріумф самості. Неймовірно, як одна і та сама музика може описати різні культури. У нацистській Німеччині Дев'яту симфонію однозначно вважали твором націонал-соціалізму» [Спітцер, 2024, с. 516–517]. Маємо тут справу з унікальним явищем, що існує в сучасних соціокультурних реаліях — самостійне життя музичного твору, яке об'ємним спектром своїх реалізацій продукує стилетворчі імпульси для феноменів різних стильових рівнів та впливає на сучасний стиль творення, виконання, слухання і розуміння музики. На подібне явище в літературній текстології, як на сучасну герменевтичну проблему, звертає увагу французький філософ П'єр Адо (Pierre Hadot) в есеї «Інтерпретація, об'єктивність і контрсенс».

Висновки та перспективи дослідження. Музичне стилетворення є неперервним процесом «творчості в стилі» (за В. Москаленком), тобто в звукоінтонаційному продукуванні унікальних і системно пов'язаних стильових феноменів, що особливостями внутрішньої організації музичних мовно-мовленнєвих ресурсів моделюють цілісність індивідуального та колективного розуміння світу.

Процес народження музично-стильових феноменів доцільно розглядати, враховуючи соціокультурні та історичні реалії музично-комунікативних взаємодій творення (композиторської творчості) — відтворення (виконавської творчості) —

сприйняття (слухацької творчості) актуальні для кожного конкретного випадку, оскільки вони, як правило, виконують роль «пускових механізмів» творення музичного стилю.

Не менш важливим є усвідомлення вагомості функцій надчасових чинників у творенні музично-стильових феноменів, чинників, що характеризують ноуменальні, білатеральні за своєю природою, сфери музичного мислення, як особливого виду мислення людини.

Музичне стилетворення є динамічним процесом. Сучасний його стан значною мірою залежить від інтерпретаційного дискурсу, оскільки є напряду пов'язаним з актуалізацією в музичній практиці сьогодення великого масиву музичних творів різних епох. Очевидно, у майбутньому динаміка музичного стилетворення отримає нові виміри, що, можливо, будуть пов'язані з подальшим удосконаленням штучного інтелекту. А це, у свою чергу, потребуватиме від музикознавців-дослідників пошуку нових аналітичних підходів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Адо П. Філософія як спосіб життя / пер. з франц. О. Йосипенко. Київ : Новий Акрополь, 2020. 312 с.
2. Єрмоленко В. Плинні ідеології. Політика в Європі XIX–XX століть. Київ : Дух і Літера, 2018. 480 с.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
4. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури 19–20 століть. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 284 с.
6. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2012. 272 с.
7. Свааб Д. Ми — це наш мозок / пер. з нім. О. Коцюби. Харків: КСД, 2016. 496 с.
8. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропринт, 2013, 273 с.
9. Спітцер М. Людина музична. Історія життя на Землі / Пер. з англ. А. Осипенко. Київ : Темпора, 2024. 670 с.
10. Chailley J. 40000 ans de musique. Reissued in Paris: L'Harmattan, 2000. 328 p.
11. Cizevski P. Outline of Comparative Slavic Literatures [Survey of Slavic Civilisation]. Boston, 1952. 176 p.
12. Principe M. L. The Scientific Revolution: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011. 208 p..

REFERENCES

1. Ado, P. (2020). *Filosofia iak sposib zhyttia* [Philosophy as a Way of Life]. Kyiv, Novyi Akropol, 312 p. [in Ukrainian].
2. Yermolenko, V. (2018). *Plynni ideolohii. Polityka v Yevropi XIX–XX stolit* [Fluid Ideologies: Politics in 19th–20th Century Europe]. Kyiv, Dukh i Litera, 480 p. [in Ukrainian].
3. Katrych, O. (2000). *Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)* [The Style of a Musician-Performer (Theoretical and Aesthetic Aspects)]. Drohobych: Vidrozhennia, 100 p. [in Ukrainian].

4. Kyianovska, L. (2000). *Evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury 19–20 stolit* [The Evolution of Galician Musical Culture of the 19th–20th Centuries]. Ternopil: Aston, 339 p. [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]. Lviv: NTSh, 284 p. [in Ukrainian].
6. Moskalenko, V. (2012). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on Musical Interpretation]. Kyiv, 272 p. [in Ukrainian].
7. Swaab, D. (2016). *My – tse nash mozok* [We Are Our Brains]. Kharkiv: KSD, 496 p. [in Ukrainian].
8. Sokol, O. (2013). *Vykonavski remarky: obraz svitu i muzychnyi styl* [Performer's Remarks: The Image of the World and the Musical Style]. Odesa: Astroprynt, 273 p. [in Ukrainian].
9. Spitzer, M. (2024). *Liudyna muzychna. Istoriia zhyttia na Zemli* [The Musical Human: A History of Life on Earth]. Kyiv: Tempora, 670 p. [in Ukrainian].
10. Chailley, J. (2000). *40000 ans de musique*. Reissued in Paris: L'Harmattan, 328 p. [in French].
11. Cizevski, P. (1952). *Outline of Comparative Slavic Literatures* [Survey of Slavic Civilization]. Boston, 176 p. [in English].
12. Principe, M. L. (2011). *The Scientific Revolution: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 208 p. [in English].

OLHA KATRYCH

Katrych, Olha — PhD in Music Arts, Professor, Professor at the Department of the general and specialized piano of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

olya.katrych@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342784

PHENOMENA, NOUMENA AND “TRIGGERS” OF MUSICAL STYLE FORMATION

The relevance of the study is explained both by the lack of conceptual studies in contemporary musicology devoted to the dramaturgy of style formation and by the fundamental role of style-related issues in musical art.

The study focuses on the processes of musical style formation. A spectrum of interactions between musical and extra-musical factors that determine the shaping of style in music is examined. The ontological foundations of sound–intonation production of stylistic phenomena are conceptualized, and the genealogy of sociocultural mechanisms inspiring stylistic processes is traced. The analytical lens of the research is musical communication, which encompasses the continuity of the “creation — reproduction — perception” chain in music and takes into account the socio-historical context of stylistic formation.

Main objectives of the study is to deepen the understanding of the ontology and genesis of the system of musical style formation.

The methodology combines the concepts of V. Moskalenko’s theory of musical creativity style and the author’s own conception of performing-musician style. The research applies a complex methodology integrating historical–dialectical and musicological approaches, discourse

analysis, theoretical generalization, comparative musicology, as well as methods of analysis and synthesis.

The main results and conclusions interpret style formation as a systemic phenomenon of procedural nature, whose concentric structure is conditioned by the interrelation of stylistic levels (epochal style, historical-period style, school style, national style, individual style, and the style of a particular work) and the continuity of musical-communicative mechanisms of creation, reproduction, and perception. In light of current music-interpretative discourse, perspectives for the future dynamics of musical style formation are outlined.

Keywords: musical style formation, stylistic phenomenon, style of musical creativity, performing-musician style, musical communication, performance interpretation.

Стаття надійшла до редакції 30.08.2025
Отримано після доопрацювання 18.09.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 78.091(086.8):78.071.1](477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342792

Стронько Б. Ю.

Стронько Борислав Юрійович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

© Стронько Б. Ю., 2025

ТЕМБРОВА АЛЮЗІЯ ЯК УМОВНА СТИЛІЗАЦІЯ ЗВУЧНОСТІ

Розглянуто особливості тембрової алюзії як наслідку взаємодії реального звучання зі спеціально викликаними композитором тембровими асоціаціями виконавця та слухача. Висвітлено відмінності зазначеного явища від споріднених йому феноменів темброкolorиту та ілюзорного тембру. Відповідно удосконалено музикознавчу термінологію. Проаналізовано низку показових прикладів з фортепіанної та симфонічної літератури.

Відзначено наявність тембрових алюзій починаючи з музики XVIII століття, їх спрямованість не на буквально відтворення інших тембрів, а на символічне посилання на них. Розкрито такі засоби актуалізації тембрових алюзій як використання типової для інших тембрів артикуляції, ритміки, регістру, інтерваліки, манери інтонування; у цілому йдеться про стиль музикування, відтворений тембровими засобами вихідного інструменту як основу для асоціацій з реально відсутнім тембром. Відповідно, стиль у подібних випадках визначено як спільний для композитора, виконавця та слухача темброінтонаційний тезаурус, що постає інтерсуб'єктивним чинником повноцінного сприйняття художнього цілого. Зазначено, що досліджений засіб залучає не тільки реальні звучання у сферу художнього впливу, але й досвід індивідуального та колективного сприйняття музичних творів у їх стильовій, жанровій та технічній багатоманітності. Наголошено на важливості фактору часу у тембровій алюзії — як апеляції до спільного минулого для автора, виконавця та слухача твору; а також для ізоморфності різночасових подій. У перспективах подальшого вивчення проблеми визначено два основних напрями: зовнішній та внутрішній. Перший пов'язаний з реально-акустичним розширенням звучання музичного інструмента під впливом тембрів інших інструментів. Другий спрямований на двоплановість сприйняття темброінтонаційної сфери музики, на інтерактивність музичного твору стосовно слухача.

Ключові слова: темброва алюзія, реальний тембр, уявний тембр, двоплановість сприйняття звучності.

Вступ. Композиторське оперування тембрами є однією з важливих складових музичного мислення. При цьому меншою мірою, як ми побачимо, досліджені прояви інтерактивного сприйняття тембрів слухачем – ситуації, в яких окрім реального тембру наявне й художньо вагоме асоціативне посилання на інший, акустично відсутній (проте психологічно присутній) тембр. Відповідно, стає *актуальним* розгляд цього додаткового, але плідного на нюанси, виміру музичних творів.

Аналіз публікацій із зазначеного питання виявляє, насамперед, величезну увагу саме до конструктивних, семантичних, загальнохудожніх можливостей тембрів музичних інструментів. Наприклад, у статті Олександра Жаркова [Жарков, 2002] є

послідовний хід думки від акустичних підвалин звуку до осмислення тембру у контексті музичного мовлення. У іншій статті дослідника тембр розглянуто у аспекті інтерпретації музичного твору [Жарков, 2008]. У дисертації Романа Каширцева «Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури» наявне розгорнуте дослідження «проблематики інтерпретаційного потенціалу тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття», взаємодії тембру з фактурою. [Каширцев, 2021] Показово, що у джерелі тембр розглядається не тільки з фізико-акустичного боку, але й у аспекті його суб'єктивного сприйняття, причому «поєднуючим фактором стає усвідомлення тембру як інтонаційного феномену» [Каширцев, 2021]. Емоційний вплив тембру розглянуто дослідником Нікола ді Стефано (Nicola di Stefano) [Stefano, 2023]. Експериментальне дослідження суб'єктивних оцінок тембру, на прикладі розпізнавання традиційних західноєвропейських інструментів, стало емпіричним підґрунтям статті американських дослідників Елліотта, Гамільтона, Теуніссена [Elliott, T., Hamilton, L., Theunissen, F., 2012]. Системне усвідомлення того, що тембр розкривається не лише сам по собі, але й у контексті фонізму гармонії, фактури притаманне багатьом сучасним дослідникам [Афанасенко, 2015], [Омельченко, 2005], [Решетник, 2020], [Самохвалов, 2001]. За переліченими джерелами відчувається поступове розширення музикознавчого розуміння тембру – від спектральної характеристики звуку через його мікродинаміку до цілісного сприйняття у контексті фактури, гармонії, динаміки, особливостей інтонування та драматургічного розгортання. При цьому поки не знайшло достатнього розгляду явище **тембрової алюзії** – не ілюзорного, уявного тембру [Афанасенко, 2015], а цілком усвідомленого посилення на інший, відсутній наразі тембр.

Мета статті – розкрити темброву алюзію як особливе, недостатньо вивчене явище, яке має потенціал витонченого естетичного впливу на основі спільної пам'яті композитора, виконавця та слухача. *Наукова новизна* дослідження полягає у виділенні зазначеного феномена як особливого предмету вивчення; в урахуванні можливої гіпертекстовості на рівні інтерпретації слухових та інтерсуб'єктивних вражень від звучання темброносія.

Методологія дослідження заснована, насамперед, на аналізі музичних текстів у поєднанні з методом порівняння. При цьому останній використано стосовно: вихідного (реального) та цільового (символічно позначеного) тембрів; особливостей стилістики викладу, типової артикуляції, перенесених з одного тембру на інший. Важливою складовою осмислення явища тембрової алюзії стала теорія музичної інтерпретації В.Г. Москаленка, особливо поняття інтонаційного тезауруса [Москаленко, 2013, с. 37], з додаванням нами тембрової складової. Залучення такого способу бачення проблеми є логічним, оскільки значною мірою йдеться про інтерпретацію як музичного тексту, так й слухових вражень.

Результати дослідження. Питання тембру та його сприйняття розглядалися багаторазово та різноманітно. Переважно досліджувалися реальні компоненти тембру – спектр звуку, його мікродинаміка, залежність від властивостей музичних інструментів та середовища, роль у структурі та образній системі художнього твору. Більш своєрідним є напрям, який розрізняє реальні та уявні складові звучання. Зокрема, це поняття *ілюзорний тембр*, який дослідники визначають як «сукупність використання гармонічного, регістрового та фактурного тембрів» [Афанасенко, 2015, с. 14]. Існує й поняття «темброколотит», яке позначає «певне сукупне звучання фрагмента музичної тканини, що синтетично об'єднує в собі різноманітні чинники, які тією чи іншою мірою впливають на звуковий “образ” твору, такі як інструменталь-

ний склад, особливості артикуляції та звуковидобування, регістрове розташування співзвуч і тембрових комплексів, фактурні рішення (інтервальність вертикального комплексу, характер розташування тонів), які визначають конкретний колорит звучання» [Афанасенко, 2015, с. 25].

Поняття *тембрової алюзії*, покладене в основу цієї статті, має істотні відмінності від зазначених підходів. Поняття «ілюзорний тембр» фактично окреслює додаткові *звуквисотні* фактори сприйняття тембру, які істотно впливають на створення певного звукового колориту. Наш вираз «темброва алюзія» відзначає характерний *стиль викладу*: артикуляцію, ритміку, мелодичні звороти, хоча й не виключає звуквисотних складових. Стил викладу є більш широким явищем, бо містить також й спосіб розгортання звукових явищ у часі. У наведеному вище визначенні темброкологориту охоплено й часові феномени, зокрема, артикуляцію. Проте її поняття темброкологорит не має під собою посилання на інший тембр як естетичної мети. Отже, темброкологорит — це термін, який відображає багатство можливостей, яке виникає на базі вихідного тембру та сприяє багатоманітності звучань на його основі.

Натомість у цій статті *темброва алюзія* розуміється як *посилання на стиль гри іншого музичного інструмента засобами вихідного тембру*. Це мобілізація уяви слухача, яка виводить його пам'ять у світ інших носіїв тембру. Одразу ж зазначимо, що тут принципово не йдеться про *імітацію тембру* з низки важливих чинників:

- переважна більшість музичних інструментів має малу керованість спектру: той розподіл відносної сили обертонів, який спричиняє відпочаткову своєрідність кожного тембру, залишається поза впливом виконавця на більшості інструментів — за виключенням деяких синтезаторів та, деякою мірою, органу¹; використання особливих засобів гри на кшталт *sul ponticello*, флажолетів, стуків по корпусу й т. п., як правило, має на меті розширення тембрового ресурсу самого інструменту, а не імітації інших;
- натомість *темброва алюзія* спирається на можливість відтворювати манеру, стиль гри — достатньою мірою, щоб викликати у слухача відповідні асоціації; інакше кажучи, замість буквально-акустичного наслідування іншого тембру наявне посилання на нього за посередництва слухачької пам'яті;
- свідома *умовність* тембрової алюзії, як побачимо по наступних прикладах, свідчить про роботу користувачів зазначеного засобу саме на рівні психології слухача, взаємодії з ним, а не тільки (й не стільки) на рівні акустики та звукових структур самих по собі.

Розглянемо декілька прикладів, які належать різним епохам, стилям, виконавським складам. Перший з них — широко відома п'єса Жана Філіпа Рамо «Тамбу-рин», призначена для клавесину. Назва вказує на інструмент, вкрай відмінний від клавесину за конструкцією, тембром, звуквисотними та фактурними можливостями (див. приклад 1).

Тим не менш, нотний текст п'єси містить достатні приводи для асоціацій з грою на тамбурині: підкреслено проста метрична пульсація в лівій руці, навмисно ударна звучність на перших долях тактів, яка утворюється насиченою, як для низького регістру, інтервалікою. Окрім мембрани, європейський тамбу-рин містить дрібні металеві деталі (брязкальця), про передзвін яких нагадує обізнаному слухачеві звучання середнього та високого регістру клавесину з його металевими та дзвінкими

¹ Йдеться про аліквоти.

струнами. Більш жвава ритміка та морденти тим більше нагадують про брязкальця. Можна також припустити, що й мелодія нагадує про тип танцювальних наспівів, які часто супроводжувалися й тамбурином. Ж. Ф. Рамо не ставить тут перед собою завдання *імітувати* тамбурин — у п'єсі відтворюється жанрова та життєва атмосфера, у якій тодішній тамбурин був часто задіяний.

Приклад 1.

Ж. Ф. Рамо. Тамбурин.



Наступний приклад належить Нікколо Паганіні — відомий Каприс № 9. Авторські ремарки *imitando il Flauto* та *imitando il Corno* апелюють, відповідно, до тембрів флейти та валторни. Тобто, за першим враженням, ми маємо справу саме з імітацією тембру (приклад 2):

Приклад 2.

Н. Паганіні. Каприс № 9 для скрипки.



Враження саме імітації тембру мали б підкреслити ті ремарки Н. Паганіні, що вказують конкретний спосіб виконання, а саме:

- *Sulla tastiera* — біля грифу. Цей спосіб гри послаблює низькі обертони, тому звучання стає більш світлим та ніжним;
- *Sulla 3ª e 4ª corda* — на третій та четвертій струнах. Більш насичений звук цих струн відповідає сильному та об'ємному звуку валторни на форте.

Проте прослуховування численних виконань Капрису № 9 на скрипці переконує, що про імітацію інших тембрів тут йдеться не буквально. Свідома умовність наведених тембрових алюзій відчувається не тільки на слух: самі ремарки Паганіні далекі від буквальності: слова **Flauto** та **Corno** — це, відповідно, флейта та валторна у *однині*. Проте ми чуємо та бачимо *двогосний* виклад, на який нездатні ані флейта, ані валторна соло. Лише споріднений з флейтою подвійний флажолет (як саме інструмент, а не засіб гри), що має дві трубки, здатен на одночасне звучання двох нот¹. Проте вказано просто флейту.

¹ Вигляд та звучання флажолета:

https://www.youtube.com/watch?v=l69TSiMcx9g&list=RDL69TSiMcx9g&start_radio=1

Набагато важливішими тут є особливості викладу. Побудова, позначена як *imitando il Flauto* відбувається у типово флейтовому регістрі; *imitando il Corno* — у типово валторновому. Переважання золотого ходу валторн також є апеляцією до типово валторнового викладу у жанрі мисливської музики (що й спричинило паралельну назву Капрису № 9 “La caccia” — «Полювання»). Рух паралельними терціями притаманний грі на подвійному флажолеті. Штрих *detaché*, з чіткою роздільністю звуків, хоча й без уривчастості, також є типовим для енергійно-моторної гри на духових. Зазначених чинників, за задумом Паганіні, досить, щоб викликати у пам’яті слухача відповідні тембри за асоціацією, попри відсутність їх буквального наслідування.

Примітно, що в Етюді Ф. Ліста за розгляданим Каприсом Н. Паганіні збережено ремарки з посиланнями на флейту та валторну як прообрази; розподіл інтервалів по восьмих між правою та лівою руками піаніста також відтворює *detaché* та вагомість духового звуку (приклад 3).

Приклад 3.

Ф. Ліст. Етюд за Каприсом № 9 Н. Паганіні.

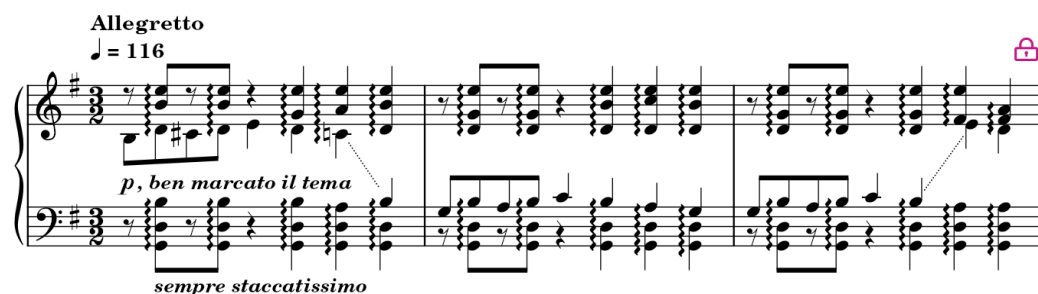


Темброву алюзію містить й епізод з поміткою *Quasi pizzicato* з фортепіанної сонати *fis-moll* Роберта Шумана, кода фіналу. Ремарка буквально перекладається «немовби щипком»; на відміну від спорідненої попередньої фактури, композитор прибирає праву педаль та регулярно виставляє стакато при нотах, як й тиху динаміку — все це нагадує про короткозвучне та полегшене звучання справжнього *pizzicato* струнних.

Ще більш послідовну темброву алюзію на зазначений спосіб гри створює Бела Барток у п’єсі «*Quasi pizzicato*» з «Маленької сюїти» ор. 105, 1936 р., для фортепіано (приклад 4).

Приклад 4.

Б. Барток. *Quasi pizzicato* з «Маленької сюїти» для фортепіано.



Окрім доречної ремарки *sempre staccatissimo*, бачимо у нотному тексті часте використання нот, що відповідають відкритим струнам віолончелі ([C] — G — d — a)

та скрипки ($[g] - d^1 - a^1 - e^2$)¹. Як відомо, звучання відкритих (не затиснених пальцями) струн струнних інструментів є більш яскравим, резонуючим. Отже, Б. Барток обрав тональність *G-dur* та в ній — ті співзвуки, які викликають у пам'яті відповідний фонізм. Постійне використання *arpeggio* в акордах також нагадує характерну несинхронність звучання акордів *pizzicato*. Небуквальність, умовність звертання до тембрів струнних полягає й в тому, що в основу фортепіанного циклу «Маленька сюїта» покладено 44 п'єси для дуету двох скрипок, ор. 98, 1931 р. Зберегти нижню квінту відкритих струн скрипки — *g* та *d*¹ — було б недоцільно з огляду на недостатній (у такому разі) обсяг фортепіанної фактури, тому цю квінту перенесено на октаву вниз, у «віолончельну» теситуру.

У фортепіанному творі К. Дебюссі «Героїчна колискова» предметом тембрової алюзії стала труба (приклад 5).

Приклад 5.

К. Дебюссі. «Героїчна колискова» для фортепіано.



У верхньому голосі наведеного фрагмента присутні типові інтонації сигналів труби — ноти вкладаються у обертони 2–4 натурального звукоряду, на який спираються подібні військові сигнали на духових; особливості ритму та артикуляції (*staccato* на тріольних нотах) також мають викликати слухацькі асоціації з надзвичайно чіткою атакою труби, яка уможливорює ясну вимову дрібної ритміки. Задум К. Дебюссі не потребує імітації звукового спектру труби: достатньо позначити відповідний військовий сигнал як семантично вагомому складову образу, адже твір відображає атмосферу Першої світової війни.

Це не єдиний приклад тембрової алюзії у фортепіанній творчості К. Дебюссі. Прелюдія «Менестрелі» з Першого зошиту його прелюдій містить у тт. 58-62 посилення на тембр малого барабану, про що свідчить не тільки авторська ремарка *Quasi tamburo*, але й характерний ритмічний малюнок, звуження звуковисотного малюнку до однієї ноти; на акцентованих тривалостях цю ноту *d* подвоєно у малу секунду, що має нагадувати про специфічний тріск малого барабану на підвищеній динаміці за рахунок струн, дотичних до нижньої мембрани (приклад 6).

Приклад 6.

К. Дебюссі. Прелюдія «Менестрелі» для фортепіано.



¹ У квадратних дужках наведено назви нот, які присутні у налаштування струн віолончелі та скрипки, однак не використані у фрагменті.

Знов йдеться не про наслідування іншого тембру, а про символічне посилення на нього, звертання до досвіду слухача — зауважимо повтор того ж матеріалу на останній сторінці, але октавою нижче. Якщо у першому випадку регістр приблизно такий, як у малого барабану, то потім К. Дебюссі ніби «транспонує» спогад про відомий тембр у більш притьмарений регістр (сучасний композитор це зробив би з реальним тембром засобами електронної обробки звуку).

Численні приклади тембрових алюзій містить й фортепіанна творчість Олів'є Мессіана. Зокрема, у «Видіннях слова "Амінь"» для двох фортепіано наявні ремарки, які відсилають до тембрів:

- гонгу — п'єса 2, «Амінь зірок»;
- мідних духових (*cuivré*) — п'єса 3, «Амінь агонії Ісуса»;
- дзвінниці (*carillonnant*) та мідних разом — п'єса 7, «Амінь поєднання».

У зазначених прикладах примітним є відповідний характер співзвуків та артикуляції. За дослідницею Т. Афанасенко, «композитор ставить перед виконавцем надзвичайно складні в звуковому сенсі завдання: імітацію оркестрових тембрів (мідних, ударних, дерев'яних духових), імітацію пташиного співу (понад 70 пташиних голосів із різною тембровою характеристикою), імітацію звуків природи. І все це необхідно реалізувати засобами традиційного "клавішного" тембру. Таким чином, темброво-кolorистичне вирішення здійснюється в двох аспектах — композиторському й виконавському. Композитор так організовує фактуру, щоб регістрово-фактурні, гармонічні, ритмічні, артикуляційно-динамічні параметри сприяли створенню співуявлюваного тембру» [Афанасенко, 2015, с. 8].

На нашу думку, все ж про імітацію тембрів може йтися лише умовно, хоча О. Мессіан, який мав істотний стаж органіста у церкві Saint Trinite у Парижі, з великою ймовірністю міг керуватися аналогією з органами аліквотами. Останні фактично є добудовами інтервалів до основного звуку, а це є кроком до створення штучного спектру звуків. За подібним принципом утворюється й одна зі складових **темброкolorиту** фортепіано (виділене слово є ключовим для цитованої дисертації Т. Афанасенко). Зазначимо також, що у цитаті вказано два аспекти засобу — композиторський та виконавський. Проте є й натяк на істотну роль слухача, слуховий досвід котрого композитор мобілізує переліченими складовими.

Аналізовані вище приклади створюють враження, що темброві алюзії зустрічаються лише у музиці для *клавішних*, оскільки ці багатоголосні інструменти немовби заміщують оркестр. Однак принцип посилення на інший, уявний тембр, наявний й у деяких *оркестрових* творах. Зокрема, напочатку «Прелюдії до післяполудневого відпочинку Фавна» звучить соло флейти. Фавн, він же — Пан як персонаж міфології, грав не на теперішній оркестровій флейті — металевій та поздовжній, а на інструменті з багатьох дерев'яних трубок, який так й зветься флейтою Пана. Відповідно, початкове соло зазначеного симфонічного твору засноване на звуках середнього та низького регістрів, які звучать ближче до тембру дерев'яної флейти. Своєрідний звукоряд початкової фрази є поступеним, тобто, притаманним стилю гри на флейті Пана, оскільки легато на ній можливо тільки під час переходу губ виконавця саме по найближчим трубкам, отже — по сусіднім ступеням. Настільки тонка алюзія може спрацювати лише у свідомості слухача з належним слуховим досвідом та ерудицією.

Напочатку Першої симфонії Густава Малера, такти 9–12, у партіях першого, другого та басового кларнетів наявна алюзія на труби (приклад 7).

Приклад 7.

Г. Малер. Симфонія № 1, ч. 1, вступ



Типові фанфарні звороти з рухом по тризвуках, загострена артикуляція, регістр є ідеальними для виконання саме на трубах. Більш того, у тактах 22-25 Г. Малер доручає споріднений матеріал саме трубам, також трьом. Отже, австрійський композитор свідомо уникає появи тембру труб *одразу*. Ситуацію пояснює ремарка «In Sehr weiter Entfernung aufgestellt» — «розміщені на дуже великій відстані» — вжита автором щодо першої та другої труб. До партії третьої труби додано напис «In der Ferne» — «вдалечині». Вочевидь йдеться про звучання просторово віддалених труб й навіть градації відстані. У цьому контексті надання кларнетам типового для труб музичного викладу гарно вписується у принцип поступового наближення звучання, притаманний вступу початкової частини Симфонії. Адже кларнети на *pp* звучать ще більш пом'якшено й віддалено, ніж самі труби здалеку; величезна відстань ніби поглинає більшу частину звукової матерії труб, й цей акустичний залишок символізують звуки кларнетів.

У «Баладі», другій п'єсі з сюїти «Карелія» Яна Сібеліуса, такти 128–154 містять акомпановане соло англійського ріжка. Примітним є арфоподібний виклад супроводу у віолончелей та контрабасів *pizzicato*, з арпеджованими тризвуками. Епічний за природою жанр балади, як й авторська ремарка *Tempo di menuetto*, відсилають до старовини. Створення атмосфери давніх часів потребує особливого звучання. Тому дещо сухе й глухувате *pizzicato* віолончелей та контрабасів є символічним замінником арфи або лютні, які часто супроводжували спів у старовинних замках. Тембр англійського ріжка, який виконує мелодію, може сприйматися як темброва алюзія на спів (згідно до авторського напису *cantabile*) або на старовинний духовий з подвійною тростиною, наприклад, поммер чи старовинний ріжок. Отже, у наведеному прикладі композитор не ставить за мету створити ілюзію звучання інших, ніж вказано, інструментів: достатньо налаштувати слухача на відповідні асоціації.

Узагальнимо попереднє. Підвалинами тембрової алюзії як засобу є:

- 1) звернення композитора до темброінтонаційного тезаурусу слухача та виконавця. Поняття музичного тезаурусу взято з концепції музичної інтерпретації В. Москаленка [Москаленко, 2013]. Йдеться про скарбницю досвіду слухових вражень, осмислених та впорядкованих. Окрім реальних звучань задіяні ресурси пам'яті тих, хто сприймає твір у виконанні;
- 2) типовий стиль викладу як сполучна ланка тембрової алюзії. Стиль тут постає інтерсуб'єктивним чинником, оскільки він відомий й композитору, й виконавцеві, й слухачеві. Спільність їхнього досвіду робить засіб працюючим;
- 3) принцип «частина властивостей звучання замінює повний комплекс звучання» створює своєрідність засобу, на відміну від імітації тембру, яка тяжіє до повноти наслідування. Натяк є більш витонченим підходом, ніж буквальне втілення;
- 4) зазначена неможливість або небажання буквально відтворити спектр іншого інструмента частково компенсується наслідуванням характерної артикуляції

(перкусивність роялю, а не тільки ударних; уривчастість фортепіанного *staccato* як аналогія до *pizzicato*), наявністю парціальних тонів (що наближує звучання фортепіано до дзвонів), а також використанням аналогічних динамічних особливостей та регістру;

5) часова основа тембрової алюзії — співприсутність інтонаційної моделі «у такій манері грають ударні / мідні / струнні» та сигналу від реального інструмента, який викликає цю модель із запасників пам'яті. Те, що буквально-акустично звучить саме зараз, провокує уявну домішку звучань з минулого. Теперішнє, скороминуще звучання є також й провідником у світ довготривалих моделей-зразків звучання. Отже, засіб містить не тільки контакт часів (наявного та минулого), але й перетин різних обсягів часу — локального (час безпосереднього сприйняття), та широкого (час накопичення музичного досвіду, не тільки особистий, але й історичний).

Висновки та перспективи дослідження. Основним результатом дослідження є визначення рецептивної та часової багатоплановості естетичного сприйняття у феномені тембрової алюзії. Сенс та художні можливості тембрової алюзії полягають у співіснуванні ситуацій «звук як акустична реальність» та «звук як знак» (у тому числі як позначення звучання іншого інструмента). Наявність слухацького співвінтонування на рівні тембрової фантазії потребує налаштування композитором таких показників як: мобілізація виконавця на певну манеру виконання; настройка слухача на певний тип сприйняття. Однією з основ тембрової алюзії постає подібність між розподілом у часі м'язових зусиль під час виконання на інструменті-прототипі (на який робиться алюзія) та інструменті-«відтворювачі» темпорального сліду: як просторові відбитки на ґрунті або на снігу дозволяють реконструювати форму предметів, що залишили відбиток, так й стиль музикування, зокрема, на трубі, барабані, струнних *pizzicato* розпізнається через аналогічний розподіл зусиль у часі.

Отже, в основі тембрової алюзії міститься фактор часу — по-перше, як чинник апеляції до минулого досвіду сприйняття. Тим самим відбувається актуалізація минулого. По-друге, фактор часу стає й чинником ізоморфності різночасових подій. Таким чином відбувається розширення теперішнього моменту до контакту з «позачасовим», а точніше — довготривалим у історичному обсязі, темброінтонаційним тезаурусом. Можливим є визначення останнього як стабільного темпорального поля, яке просвічує за перебігом локальних музичних подій. Тим самим стиль, а саме стиль музикування, є фактором подолання як екзистенційної дистанції між композитором, виконавцями та слухачами, так й часової відстані між звучанням-прототипом та звучанням-алюзією.

Перспективи подальшого вивчення засобу тембрової алюзії мають два основних напрями. *Напрямок зовнішнього ресурсу* пов'язує темброву алюзію як перший крок до розширення можливостей вихідного інструмента. Наприклад, від *quasi pizzicato* у розгляданих фортепіанних творах Р. Шумана або Б. Бартока творчий пошук деяких композиторів спрямовано до буквального зачіпування струн у таких інноваційних творах для фортепіано, як «The Banshee» (1925) Генрі Кауелла або «Aeolian Harp» (1923) Джона Кейджа. Від тембрових алюзій на ударні (як у Rondo Alla Turca з сонати № 11 для фортепіано В. А. Моцарта, у «Тамбурині» Ж. Ф. Рамо) музичне мислення прийшло до суто ударної гри на роялі («Guero» Г. Лахенманна, «Герстукер» С. Зажитька). У творі «Guero» нігті виконавця шкрябають по клавішах роялю, як паличка по ребристій поверхні гуїро. У п'єсі «Герстукер» піаніст має стукасти по різних частинах інструмента, фактично використовуючи рояль як набір суто перкусивних звучань.

Напряг внутрішнього ресурсу потребує більш глибокого розуміння проблематики. Він занурюється у двоплановість сприйняття звучності вихідного інструменту. На першому, передньому плані сприйняття наявна вихідна звучність з її реальним тембром. Добудована уявою звучність, яку викликає у пам'яті та фантазії слухача стилістика викладу, притаманна іншому тембру.

Таким чином, темброва алюзія — це складова інтерактивності у музичному творі та апеляція до спільного минулого у сприйнятті. Алюзії як такі можуть бути посиленням не тільки на індивідуальний, національний стиль, творчій напрямком, але й на стиль музикування, притаманний певним інструментам. Темброва алюзія також (як й інші типи алюзій) виконує роль свого роду гіперпосилання, яке розмикає текст у гіпертекстовий простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Афанасенко Т. Темброкolorистическая палитра в фортепианных произведениях Оливье Мессиана : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 — Музичне мистецтво. Київ, 2015. 184 с..
2. Жарков О. Фонологические аспекты теории тембра. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 72. С. 56–61.
3. Жарков О. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21. С. 270–277.
4. Каширцев Р. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.02 — Музичне мистецтво. Харків, 2021. 298 с.
5. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 131 с.
6. Омельченко Т. Роль фактури ансамблевого твору у формуванні темброобразів (на матеріалі сонат для скрипки та фортепіано Ю. Я. Іщенка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 47. № 11 : Виконавське музикознавство. С. 182–194.
7. Решетник Д. Тембр в музиці: проблеми визначення поняття. *Молодий вчений*. 2020. № 11 (87). С. 76–78. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-17> [in Ukrainian] (дата звернення: 24.07.2025).
8. Самохвалов В. Я. Колорит в структуре музыкального текста. *Київське музикознавство*: зб. статей. Вип. 7 : *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ, 2001. С. 65–72.
9. Stefano di Nicola (2023). Musical Emotions and Timbre: from Expressiveness to Atmospheres DOI: <https://doi.org/10.1007/s11406-023-00700-6> [in English] (дата звернення: 24.07.2025).
10. Elliott T., Hamilton L., Theunissen F. Acoustic structure of the five perceptual dimensions of timbre in orchestral instrument tones. *The journal of the Acoustical. Society. Of America*. 2012. Vol. 133. No. 1. P. 389–404. URL: <https://europemc.org/backend/ptpmcrender.Fcgi ?accid=PMC3548835&blobtype=pdf> (дата звернення: 24.07.2025).

REFERENCES

1. Afanasenko, T. (2015). *Tembrokolorystycheskaia palitra v fortepyannykh proizvedenyakh Olyv'e Messiana* [Timbre and color palette in the piano works of Olivier Messiaen] : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 184 p. [in Russian].
2. Zharkov, O. (2008). *Fonologicheskye aspekty teorii tembra* [Phonological aspects of timbre theory]. In: *Naukovyi visnyk Natsional'noi Muzuchnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Issue 72. Kyiv, pp. 56–61. [in Russian].
3. Zharkov, O. (2002). *Tembr kak faktor intonirovaniia muzykal'nogo proizvedeniia*. [Timbre as a factor in the intonation of a musical piece]. In: *Naukovyi visnyk Natsional'noi Muzuchnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Issue 21. Kyiv, pp. 270–277 [in Russian].
4. Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretatsiinyi potentsial tembru ta faktury v orkestrovykh tvorakh kompozytoriv pershoi polovyny XX stolittia* [The interpretative potential of timbre and texture in orchestral works by composers of the first half of the 20th century]: Manuscript of dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Kharkiv, 298 p. [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V. H. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Kyiv, 131 p. [in Ukrainian].
6. Omelchenko, T. (2025). *Rol faktury ansamblevoho tvoriv u formuvanni tembroobraziv (na materialy sonat dlia skrypky ta fortepiano Yu. Ia. Ishchenka)* [The role of the texture of an ensemble piece in the formation of timbre images (based on the material of the sonatas for violin and piano by Yu. Ya. Ishchenko)]. In: *Naukovyi visnyk Natsional'noi Muzuchnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Issue 47, № 11: *Vykonavske muzykoznavstvo*. Kyiv, pp. 182–194 [in Ukrainian].
7. Reshetnyk, D. (2020). *Tembr v muzytsi: problemy vyznachennia poniattia* [Timbre in music: problems of defining the concept]. In: *Molodyi vchenyi*. № 11 (87) . Odesa, pp. 76–78. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-11-87-17> [in Ukrainian] (accessed: 24.07.2025)
8. Samokhvalov, V. (2001). *Kolorit v strukture muzykal'nogo teksta* [Colour in the structure of musical text]. In: *Kyivske muzykoznavstvo*, Issue 7 : *Text of a musical work: practice and theory*. Kyiv, pp. 65–72 [in Russian].
9. Stefano di, Nicola (2023). *Musical Emotions and Timbre: from Expressiveness to Atmospheres*. (Institute of Cognitive Sciences and Technologies). In: *Philosophia* 51:2625–2637 Available at: <https://doi.org/10.1007/s11406-023-00700-6> [in English] (accessed: 24.07.2025).
10. Elliott, T., Hamilton, L., Theunissen, F. (2012). *Acoustic structure of the five perceptual dimensions of timbre in orchestral instrument tones*. *The journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 133, No. 1, pp. 389–404. Available at: <https://europepmc.org/backend/ptpmcrender.fcgi?accid=PMC3548835&blobtype=pdf> [in English] (accessed: 24.07.2025)..

BORYSLAV STRONKO

Stronko, Boryslav — candidate of art studies, associate professor of the of Theory and History of Music Performance at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342792

TIMBRE ALLUSION AS A CONDITIONAL STYLIZATION OF SONORITY

The Relevance of the study is conditioned by the specific problem of *timbre allusion* as a result of the interaction between actual sound and the sound associations of performer and the listener, intentionally evoked by the composer.

The main objective of the study is to highlight the distinctions between this phenomenon and related concepts such as *timbre coloring* and *illusory timbre*, thereby refining the relevant musicological terminology.

The methodology is based on methods of textual analysis in music and, especially, comparison. How the study was done: was analyzed a series of illustrative examples from piano and symphonic literature, with engaging of significant analogies between playing styles of different types.

The main results and conclusions. The use of timbre allusions is noted starting from 18th-century music, with their purpose not being the literal reproduction of other timbres, but rather a symbolic reference to them. The study reveals such means of actualizing timbre allusions as articulation, rhythm, register, intervallic structure and playing manner typical to other instruments. In general, it refers to a style of music-making reconstituted by sound means of the original instrument as a basis for association with an absent timbre. Consequently, this style is defined as a timbre-intonational thesaurus shared among the composer, performer and listener — an intersubjective factor essential for a holistic perception of a music composition. Special attention is paid to the role of time in timbre allusion — as an appeal to a common past of composer, performer and audience, as well as to the isomorphism of temporally distinct events.

The timbre allusion engages not only actual sound in the realm of artistic influence but also the individual and collective experience of perceiving musical works across stylistic, genre, and technical diversity —i.e. memory space. The significance of the study consists of further and deeper conveying of interactive side of musical timbre perception.

As a **perspective**, two main directions are outlined for further research on the topic: external and internal. The first of them relates to the real-acoustic enriching of a musical instrument's sound influenced by the timbres of other instruments. The second of them focuses on the dual-level perception of the timbre-intonational domain of music and the interactive relationship between the musical work and the listener.

Keywords: timbre allusion, actual timbre, imagined timbre, dual-level perception of sonority.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2025
Отримано після доопрацювання 22.09.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 782.1:78.071.1 Го Веньцзін:781.68(510)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342795

ГНАТЮК Д. О.

Гнатюк Дар'я Олександрівна — аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: 0009-0004-6043-0149

gnatyuk.das@gmail.com

© Гнатюк Д. О., 2025

СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОГО СТИЛЕТВОРЕННЯ У ТВОРЧОСТІ ГО ВЕНЬЦЗИНА (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «ПОЕТ ЛІ БАЙ»)

Висвітлено фактори ментальних первнів неофольклорної спрямованості композиторського стилю Го Веньцзіна та специфіки його творчого методу. Позначено вагому роль оперного жанру у композиторському доробку митця. На прикладі опери Го Веньцзіна «Поет Лі Бай» досліджено, як глибинні філософські концепти та художні принципи традиційного китайського мистецтва набувають нової форми існування в межах сучасної музичної драми, стаючи основою драматургічного рішення та багатоаспектної метафорики на рівні музичної мови, персонажної системи та сценічної взаємодії. Відзначено, що драматургічна побудова опери «Поет Лі Бай» спирається на мозаїчний принцип, завдяки якому створюється багатовимірний образ митця. Така модель дозволяє трактувати оперу не як лінійну ілюстрацію історичних подій, а як художнє осмислення духовного шляху й творчої ідентичності Лі Бая. На підставі аналізу сценічного втілення трьох ключових образів — Місяця, Вина та Поезії, у їхній взаємодії з головним героєм, виділено й обґрунтовано способи функціонування ефекту відчуження, покладеного Го Веньцзіном в основу драматургічної композиції опери. Простежено, як абстрактні ідеї втілюються у конкретні сценічні форми, вступають у діалог із поетом і повертаються до сфери символічного, що створює складну систему комунікативних зв'язків між сценою і глядачем. Виявлено, що прояв циклічності, як однієї з основних категорій східної філософії, набуває статусу ключового структурного принципу композиції та реалізується на філософсько-світоглядному, сюжетно-символічному, музично-драматургічному та образно-комунікативному рівнях. На основі проведеного аналізу визначено стилетворчі риси музичного мислення Го Веньцзіна.

Ключові слова: творчість Го Веньцзіна, оперна творчість, китайське традиційне мистецтво, сучасна музика, опера «Поет Лі Бай».

Вступ. У сучасному глобалізованому цивілізаційному часопросторі стали культурні духовно-практичні стереотипи — прояви попередніх здобутків людства — набувають знакових функцій. Як ґносеологічні маркери, завдяки яким упізнаються певні національні, етнічні ментальні риси, етико-естетичні духовні первні, традиції транслуються у різні сфери людської діяльності, мігрують по всьому світу, включаються як елементи текстів та контексти у сучасний культурно-семіотичний простір.

Для китайських композиторів кінця XX — початку XXI століття спілкування з тисячолітньою спадщиною попередніх поколінь є сьогоденною реальністю. Сучасна культурна парадигма Піднебесної ґрунтується на постійному об'єднанні й взаємозба-

гаченні цивілізаційного досвіду різних історичних періодів. Однією з найхарактерніших рис творчості митців означеного періоду є свідоме художнє переосмислення фольклору у межах сучасної стилістики, пошук у традиції джерел оновлення та піднесення духовної значущості музичної творчості. Провідною тенденцією є включення китайського культурного коду до інтертекстуального полікультурного простору сучасності у безкінечних варіантах авторського прочитання їх синтезу.

Особливе місце у творчих пошуках китайських композиторів посідає оперний жанр. Саме опера стала полем для втілення найсміливіших експериментів, поєднуючи в собі музичне, драматичне й візуальне начала. Інтенсивні культурні трансформації зламів віків, активна інтеграція китайського музичного театру у світовий контекст сприяли формуванню якісно нових моделей оперної драматургії, у яких синтезуються естетичні парадигми, сформовані у різних культурних контекстах та часових вимірах. Один із найяскравіших представників нового покоління композиторів — Го Веньцзін (郭文景) — по-своєму осмислює співвідношення традиційного та новаторського, формуючи унікальне бачення сучасної опери. Плоди його творчої діяльності визначають вектор розвитку китайської опери і привносять нові естетичні концепти в існуючий словник західних театральних драматургічних моделей, що зумовлює *актуальність* даного дослідження.

Аналіз публікацій. Тенденції розвитку китайської опери дедалі частіше стають предметом музикознавчого осмислення. В Україні ця тематика представлена рядом дисертацій, виконаних аспірантами з Китаю. Серед них відзначимо роботи Лі Міна [Лі, 2019], Лю Ле [Лю, 2022], Чжан Юя [Чжан, 2023]. Дослідники порушують широке коло питань — від культурного діалогу між китайською та європейською оперними школами до ролі композиторів-емігрантів у трансформації національної традиції, формуванні жанрових моделей сучасної китайської опери тощо.

Вивчення творчості Го Веньцзіна найчастіше відбувається у світлі загальних процесів розвитку китайської композиторської думки межі XX–XXI століть та її взаємодії із західним мистецтвом. У науковому обігу з'являються праці, присвячені музичному доробку Го Веньцзіна (Су Юйчен [Су, 2017], Чень Юньцзя [Чень, 2019], Ян Цзюнь [Ян, 2022] та ін.). Оперні твори композитора також нерідко стають предметом уваги (Ан Лусінь [Ан, 2012], Лі Пейцзе [Лі, 2023] тощо), однак обраний аспект дослідження — аналіз особливостей стилю Го Веньцзіна на прикладі опери «Поет Лі Бай» («诗人李白», 2007) — дотепер не був предметом спеціального розгляду в українських та зарубіжних публікаціях.

Важливим інструментом розуміння драматургічного мислення композитора виступає концепція «ефекту відчуження». Її специфіка, що ґрунтується на художньо-виразних засадах традиційної китайської опери, покладена в основу теорії епічного театру Бертольда Брехта (Bertolt Brecht) і детально описана у його працях [Brecht, 1957]. Серед китайськомовних джерел, присвячених теоретичному осмисленню художніх засад китайського традиційного театру, особливу цінність становить збірка статей Чжу Веньсяна (朱文相) [Чжу, 2008].

Мета статті — дослідити специфіку творчого методу, який формує індивідуальний стиль Го Веньцзіна, на прикладі опери «Поет Лі Бай».

Наукова новизна публікації полягає у першому зверненні до опери Го Веньцзіна «Поет Лі Бай» в аспекті дослідження специфіки музично-стильового мислення її автора.

Методологічне підґрунтя. У статті використано аналітичний, порівняльний, культурологічний та інтерпретаційний методи дослідження. *Аналітичний підхід* дав змогу розглянути музичну мову, драматургічні прийоми та особливості стилю Го Веньцзіна на прикладі опери «Поет Лі Бай». *Порівняльний метод* застосовано для зіставлення композиторських засобів із художніми принципами китайської традиційної опери та філософськими концептами Сходу. *Культурологічний та історико-контекстуальний* підхід дозволили проаналізувати соціокультурні умови та мистецькі впливи, які зумовили становлення індивідуального стилю композитора. *Інтерпретаційний (герменевтичний) метод* забезпечив виявлення на прикладі опери «Поет Лі Бай» багаторівневих символів та знакових алюзій, що визначають специфіку творчого методу композитора.

Результати дослідження. Творчість Го Веньцзіна (郭文景, 1956 р. н.) — одне з найпотужніших явищ сучасної китайської музики. Сміливий пошук, інтелектуалізм, гостре відчуття тембрової специфіки інструментів та людських голосів поєднуються у його стилі з міцною опорою на традиційне мистецтво, закоханістю у китайську і рідну сичуанську культуру з глибинним розумінням їх особливостей і значимості для становлення нових ідей.

Ґрунтовні ментальні первні творчої натури митця визначають неофольклорну спрямованість композиторської діяльності митця. Серед факторів, які сприяли зацікавленості Го Веньцзіна фольклором, відзначимо корінний зв'язок з музичними традиціями рідного міста, занурення у соціокультурний контекст останньої третини ХХ — початку ХХІ століття, педагогічні впливи та засвоєння принципів інтеграції фольклору в академічну музику.

Формування композиторського стилю Го Веньцзіна значною мірою визначило його походження з Сичуаню, конкретніше — з міста Чунцін, розташованого на південному заході Китаю й відомого характерною природною та культурною атмосферою. У стилі композитора хмарний, туманний і меланхолійний настрій рідного краю відобразився у сповнених похмурих, бурхливих та містичних відтінках. У Чунціні, розташованому на річці Янцзи, здавна лунали співи човнярів, звуки гонгів і барабанів китайської традиційної опери. Звукові образи тих країв стали невід'ємною частиною музичної свідомості композитора, знаходячи нове життя у його творах.

Формування творчого світогляду Го Веньцзіна відбувалося в умовах значних суспільно-культурних трансформацій Китаю, зокрема на тлі національного відродження, інтеграції постмодерністських тенденцій у художній процес та пошуків нових культурних ідентичностей. Важливу роль відіграло членство у Спілці композиторів Китаю, а також керівництво кафедрою композиції Центральної консерваторії (Пекін). Багаторічна співпраця з провідними китайськими та світовими виконавцями сформувала у митця усвідомлення необхідності вироблення нових підходів до музичного стилетворення, що передбачало синтез традиційних китайських елементів із сучасними композиційними техніками.

Навчання у Центральній консерваторії дало композитору можливість детально ознайомитися з творчістю К. Пендерецького, А. Шенберга, Б. Бартока, В. Лютославського, Д. Шостаковича, чиї композиторські техніки мали значний вплив на музичний стиль Го Веньцзіна. Водночас викладачі з композиції Лі Їнхай (黎英海) та Су Ся (苏夏) сформували у нього ґрунтовне розуміння можливостей творчого використання народної музики, наголошуючи не лише на важливості вивчення сучасних композиторських технік, але й на збереженні фольклорної спадщини, на

необхідності вільного, творчого використання художнього потенціалу традиційної музики. Згодом власна педагогічна діяльність спонукала митця до ще глибшого дослідження музичних традицій Китаю.

Творчий підхід Го Веньцзіна вирізняється глибоким інтересом до темброво-коліристичної виразності звуків. Композитор невпинно досліджує й поєднує різноманітні джерела звучання — від природних шумів і тембрів традиційних інструментів до інтонаційних можливостей людського голосу. Незалежно від обраного музичного матеріалу, митець прагне розширити звукову палітру, пропонуючи як оновлені, так і принципово нові, іноді несподівані темброві рішення. Су Юйчен відзначає, що застосовані художні засоби не є самоціллю чи декоративним ефектом — через них композитор передає глибоке патріотичне відчуття рідної землі [Су, 2017, с. 150].

Попри глибоку повагу до національної традиції та зацікавлення в автентичному звучанні китайських інтонацій, Го Веньцзін свідомо уникає шляхів, які могли б звести його творчість до етнографічного формалізму або поверхневого фольклоризму. У своїх висловлюваннях композитор неодноразово наголошував на небезпеці застосування «етнографічного кліше», що зводить національну специфіку до декоративного елементу. Зокрема, коментуючи власну орієнтацію у виборі засобів, він зазначає: «Я не хочу постійно писати для китайських інструментів. Це було б схоже на носіння традиційного костюма» [Kouwenhoven, 1997, с. 26]¹.

У наведеній тезі виявляється глибинна творча стратегія композитора: не зберігати традицію як музейний експонат, а трансформувати її в межах сучасної художньої мови. Го Веньцзін прагне реалізувати китайську традиційну інтонаційність за допомогою художньо-виразних засобів, які можуть бути західними або східними за походженням. Для нього важливе не «зовнішнє» китайське, а внутрішнє — світоглядне, інтонаційне, ментальне.

Мистецький метод митця найбільш повно розкривається в оперному доробку, котрий демонструє глибокий міжкультурний синтез і реалізацію традиції у нових формах, придатних до комунікації як у національному, так і в глобальному художньому просторі. Схильний до експерименту і постійного творчого пошуку, композитор випробовує себе у відомих різновидах жанру. Го Веньцзін є автором опер «Поет Лі Бай» («诗人李白», 2007), «Рикша Сянцзи» («骆驼祥子», 2014); камерних опер «Вовче селище»² («狂人日记», 1944), «Нічний банкет» («夜宴», 1998); оригінальних аранжувань вистав традиційної опери «Жага буденного життя» («思凡», 2015), «Павільйон Фенікс» («凤仪亭», 2004); оперної трилогії у жанрі «пекінська традиційна опера у новій концепції» (新概念京剧) про легендарних жінок-воїнів Китаю «Му Гуйїн» («穆桂英», 2002), «Хуа Мулан» («花木兰», 2004), «Лян Хунюй» («梁红玉», 2008).

Всі опери Го Веньцзіна позначені яскравою пошуковістю, індивідуальністю на рівні концепції (вибір сутнісних екзистенційних проблем сучасності), жанру (творчо трансформує європейську та китайську традиційну опери), форми (створення оригінальної композиції), стилю (використання інструментального театру, досягнень тембрової драматургії, вільне оперування звуковисотними, метроритмічними, агогіко-динамічними параметрами). Водночас у кожній з них є творче переосмислення традиційного начала. Народна пісня («Рикша Сянцзи»), інструментарій («Павільйон Фенікс», «Жага буденного життя»), манера співу («Вовче селище», «Поет Лі Бай») та

¹ Тут і далі переклад цитат та поезії Лі Бая виконано авторкою статті.

² За іншими перекладами — «Щоденник Божевільного».

підспівування китайської традиційної опери *банцян* 帮腔 («Нічний банкет»), особливості поєднання драматичного, епічного й ліричного у розвитку сюжету визначають національну специфіку композиції, представляють китайську культуру у багатоголо-сому інтернаціональному мистецькому музичному просторі.

2007 року на замовлення Американського центру азійського виконавського мистецтва Го Веньцзін створив п'ятиактну оперу «Поет Лі Бай» (ор. 45), у якій розкрив події з життя «бога поезії» Лі Бая (справжнє ім'я — Лі Тайбай (李太白, 701–762 рр.), поета династії Тан. Прем'єра відбулась у липні того ж року в оперному театрі Central City Opera у Колорадо.

Поетеса Ляо Дуаньлі (廖端丽) представила Го Веньцзіну англomовне лібрето, проте композитор наполіг: Лі Бай має співати лише китайською [Ся, 2007, с. 52]. До роботи залучили драматурга Сюй Іна (徐瑛), який підготував текст, стилістично наближений до танської поезії за ритмом та лексикою. Лібрето органічно поєднує авторський текст з оригінальними віршами Лі Бая.

Театр вигаданих персонажів, видобутих з образного світу великого поета (Вино, Місяць), їх ефемерні стосунки з Лі Баєм, узагальнюючі філософські виступи Поезії формують примхливу сюжетну канву твору, сповнену метафоричного флеру, образної багатозначності.

Опера складається з п'яти сцен: «Лі Бай та Вино», «Лі Бай та Місяць», «Лі Бай у палаці», «Ув'язнення Лі Бая» та «Сходження Лі Бая на небо». Драматургічний підхід до розвитку сюжету ґрунтується на мозаїчному відображенні ключових станів свідомості та світосприйняття Лі Бая. Вихоплені моменти не вибудовуються в лінійну хронологічну послідовність. Така структура дозволяє композитору представити багатогранний образ Лі Бая, розглядаючи його життєвий шлях крізь різні призми — від гедоністичних та мрійливих аспектів до тріумфальних і трагічних моментів. Завдяки цьому опера набуває рис символічного і медитативного характеру, в якому окремі сцени не так розповідають про історичні факти, як розкривають внутрішню сутність митця, його духовний шлях та пошуки істини.

Умовно оперу можна поділити на дві частини: перша включає дві сцени— зображення внутрішнього світу Лі Бая та його емоційного стану на поточний момент; друга (третья та четверта сцен) — відкриває спогади поета про моменти найбільшого тріумфу та найтяжчої поразки (див. таблицю 1). Фінальна п'ята сцена виводить дійство на рівень символічного узагальнення: життєвий шлях поета постає як цикл, що завершується злиттям із вічністю.

Типовий для символістської драми інфернальний мотив заданий вже на початку опери. Знаковий низхідний однотонний звук із форшлагом¹, що звучить з характерною інтонацією зітхання й жалю, в увертюрі стає лейтмотивом Єлану та репрезентує поточний час дії. Завдяки йому композитор позначає момент повернення поглинутого переживаннями Лі Бая у «реальний час». Сюжет побудований на шляху від соціальної смерті (вигнання у Єлан) крізь маневрування екзистенції на грані земних утіх (Лі Бай і Вино) та потойбічних ілюзій (Лі Бай і Місяць) — до фізичного відходу у лоно вічних істин та божественної краси

¹ Відома версія про те, що це імітація жалібного крику зозулі, який описується у вірші Лі Бая «Складні дороги в Шу». Подібний мотив Го Веньцзін використовував і в інших творах — опері «Вовче селище», симфонічній кантаті «Складні дороги в Шу» (交响合唱 «蜀道难»), концерті для бамбукової флейти «Пустельні гори» («愁空山») тощо.

Таблиця 1.

Структура опери

Композиційно-драматургічна побудова опери Го Веньцзіна «Поет Лі Бай»								
Розділ	Увертюра	Перша частина		Перша інтерлюдія	Друга частина		Друга інтерлюдія	Фінал
		Перша сцена	Друга сцена		Третя сцена	Четверта сцена		
Назва	«Місце заслання»	«Лі Бай і Вино»	«Лі Бай і Місяць»	«Хуанхе з небес ллє потік»	«Лі Бай у алаці»	«Ув'язнення Лі Бая»	«В пісках яскравий перл не засяє»	«Сходження Лі Бая на небо»
Виконавці	Хор	Лі Бай, Вино	Лі Бай, Місяць, Вино	Поезія	Лі Бай, Вино, Поезія, Місяць	Суддя, Лі Бай, Вино	Поезія	Лі Бай, Місяць, Вино
Характер дії	Сумно / похмуро	Пригнічено / розгублено	Легко / витончено	Велично / потужно	Грандіозно / пишно	Грізно / суворо	Сумно / із жалем	Скорботно / трагічно
Час	--	Теперішній (поточний) час		--	Спогади (моменти з минулого)		--	Злиття з вічністю (образно)

Символічне співставлення вокальних амплуа (Лі Бай — бас, Поезія — *сяошен* у пронизливій манері пекінської опери, Місяць — ліричне сопрано), тембрових барв (холодні звучання вібрафона, арфи, високих струнних для характеристики Місяця, реалістично дієве оркестрування образу Вина), уведення озвучених «знаків Лі Бая», що проходять крізь різні твори Го Веньцзіна (жалісливе низхідне глісандо) посилюють поетичний ефект опери, яка стала метафорою буремного життя китайського національного генія епохи Тан.

Персонаж Поезія виконує в опері три вірші Лі Бая, які репрезентують різні періоди та настрої його творчості. Використовуючи розмаїття вокальних прийомів і музичних форм, композитор майстерно передає унікальність кожного твору, роблячи поезію не лише змістовним, а й музично виразним стрижнем опери.

Перший вірш — «Пий до дна!» («*将进酒*») — виконується актором *сяошен* пекінської опери, зокрема *ліньцзишен*¹ (京剧翎子生) у першій інтерлюдії. Слова вірша з «грандіозним, величним емоційним забарвленням» (згідно із позначкою у партитурі) виконуються у високому регістрі напруженою, крикливою манерою співу *цзясан* (假嗓 — букв. «штучні зв'язки»). Го Веньцзін виокремлює четверту строфу: «*Народженому з талантами, доля — сіяти. Дароване небом багатство повер-*

¹ *Ліньцзишен* — один із різновидів амплуа *сяошен* (юнака) у пекінській традиційній опері. Назва походить від *ліньцзи* (翎子) — довгих пір'їн, які кріпляться до головного убору актора. Пір'я символізують мужність, благородство та героїзм (ролі молодих генералів, принців, героїв, інших благородних персонажів). Для них характерні такі якості, як відвага та патріотизм.

неться знов!». Кожен склад довго розтягується солістом, що не лише відтворює мелодичну природу побудови фраз пекінської опери, але й підкреслює вагомість кожного проспіваного слова. Композитор, ймовірно, акцентує саме цей фрагмент, оскільки тут звучить своєрідний маніфест поетичного духу Лі Бая: переконаність у величчї митця, не підвладного мирським обмеженням.

Інтерлюдія плавно переносить глядачів з легкого й елегантного світу сцени «Лі Бай і Місяць» до палацової розкоші та величчї третьої сцени. Виконується другий вірш Поезії «Її чудовий одяг — мов хмари» («*Цінпіндіао*», №1 «*清平调·其一*»), написаний Лі Баєм під час його служби у імператора, в придворній Академії Ханьлін у Чан'ані (长安任职翰林院)¹. Вірш співається тричі. Особливої уваги заслуговує друге його проведення, що виконується *сяошеном* у стилі куньшаньської традиційної опери. Вибір стилізації цього різновиду традиційної опери не випадковий: історичне становлення жанру метафорично відображає вивищення мистецтва Лі Бая з «простонародного» до визнаного самим імператором². Вірш репрезентує Лі Бая як придворного поета, майстра романтичного стилю, знавця символізму та ідеалізованих образів (цей період, хоч і не тривалий, відзначився вершиною офіційного визнання таланту Лі Бая).

Третій вірш «В пісках яскравий перл не засяє», № 37 («*古风·其三十七*») з відчутною печаллю звучить у другій інтерлюдії у виконанні соло тенора з хору в манері *bel canto*. Піднесений, пронизливий спів *a cappella* поза межами регулярного тактового поділу (*senza tempo*) наближається за своєю природою до вільного метру *саньбань* (散板 — букв. „розсіяні долі“), що характеризується відсутністю сталого метру та вільною ритмічною організацією, підпорядкованою інтонаційно-мовним законам. Музичний матеріал епізоду побудовано за принципами, близькими до *гаоцян* сичуанської традиційної опери³. Виразальні засоби, привнесені з інтонаційної природи, властивої туманному гірському Сичуаню, надають фрагменту сірих похмуро-гнітючих відтінків.

У цій поезії Лі Бай уподібнює себе до «яскравого перла» та «самотньої квітки», які губляться серед «піску й бур'янів», що символізують посередність і ворожість суспільства по відношенню до поета. Образи «зітхань» і «сліз» передають глибоке розчарування та біль через нездійснені політичні амбіції й невизнання при дворі. Лі Бай, як символ генія, який не знайшов свого місця в світі, стає уособленням трагічного героя — борця з несправедливістю долі.

¹ Імператор Тан Сюаньцзун (唐玄宗) та його улюблена наложниця Ян Гуйфей (杨贵妃) поцінували літературне мистецтво, часто запрошували поетів до палацу для складання віршів на урочистостях. Три вірші з циклу «*Цінпіндіао*» («*清平调*») були написані Лі Баєм за наказом імператора, щоб прославити красу Ян Гуйфей. Поет застосовує техніку *бісін* (比兴 — метафоричне порівняння), вишукану лексику та витончені образи, аби описати красу улюбленої наложниці імператора, яка вражала своєю вродою та талантами.

² Куньшаньська традиційна опера (昆曲) сформувалася під час правління династії Мін як жанр народного мистецтва. Згодом була адаптована для імператорського двору, де зберігала свій статус до початку ХХ століття. Куньшаньська традиційна опера зазнала глибокого естетичного вдосконалення, ставши взірцем вишуканого аристократичного мистецтва.

³ *Гаоцян* (高腔, букв. «високі наспіви») — найрепрезентативніша форма виконавства сичуанської традиційної опери. В оригіналі виконуються *a cappella* лише у супроводі ударних інструментів та вокального ансамблю *банцян*.

Отже, три вірші висвітлюють три найбільш значущі періоди та стани життя Лі Бая: грандіозні плани та великі амбіції — визнання при дворі — трагічний кінець.

Образ Поезії за силою узагальнення та дієвістю впливу на людину нагадує про енергію *ці* (气), що дає митцю сили для життєтворчості, відновлює вітальність Лі Бая після критичних моментів зустрічі з інфернальним (у другій сцені — з Місяцем) та життєвою скрутою (четверта сцена ув'язнення). Переключення розвитку у план піднесених ідей в інтермедіях, трактування фізичної смерті як переходу до неземних, божественних духовних сутностей надають концепції опери незвичного для європейського символізму катарсично-оптимістичного змісту. Вічне життя поета зберігається у його нетлінній поетичній творчості.

Образ Місяця посідає ключове місце в поезії Лі Бая, виступаючи одним із найчастіше використовуваних символів. У «Повному зібранні творів Лі Тайбай» («李太白全集») знаходимо чимало рядків, присвячених образу небесного світила — об'єкта захоплення поета, що відображає стан його душі — відчуженої, вільної, піднесеної над суєтою та буденністю світу.

Для надання образу Місяця ефемерності й загадковості композитор використовує ніжні тембри вібрафона, арфи та високих струнних, що створюють відчуття холодного, мерехтливого ореола світла. Їхнє звучання додає сценам відчуття легкості та віддаленості, підкреслюючи містичний характер взаємодії Лі Бая з Місяцем.

У першому сольному епізоді Лі Бая з другої сцени (тт. 43–63) розспівуються початкові дві строфи вірша «Піднімаючи келих, питаюся в місяця» («把酒问月»). Саме тут поет вперше особисто звертається до Місяця. Мелодія в ніжному динамічному відтінку *mezzo piano* та помірному темпі пронизує сцену плавною елегантністю та м'яким ліризмом, підсвічуючи особистість головного героя як зразкового романтика, і стає лейттемою Місяця (приклад 1).

Приклад 1.

Соло Лі Бая з другої сцени (тт. 43–63)

Andantino ♩ = 69
mp dolce

Лі Бай

青 天 有 月 来 几 时? 我 今 停 杯
Відколи місяць сяє в небі ясним? Келих піднявши,
一 问 之。 人 攀 明 月 不 可 得,
я запитав у нього. Людям до місяця шлях недосяжний,
月 行 却 与 人 相 随。
проте куди б ти не йшов — він з тобою завжди.

Аріозні фрагменти Місяця вирізняються виразною кантиленністю та широтою діапазону. У цій партії звучить одна із найкрасивіших частин опери — мрійливе, ніжне адажіо (перший сольний фрагмент Місяця у другій сцені), що передає атмосферу глибокої емоційної єдності з Лі Баєм.

У постановочній версії *Central City Opera* 2007 року значимим елементом згаданого епізоду є жест Лі Бая, який двома долонями намагається вихопити відображення місяця з води (фото 1). Це надає сцені глибини та символізму: жест немов відтворює давній китайський вислів «ловити відблиск місяця» («捞»), який є метафорою наївного прагнення до недосяжного.

Фото 1.

Лі Бай намагається схопити відображення Місяця у воді
(друга сцена опери «Поет Лі Бай»)



Місяць намагається застерегти Лі Бая від марного бажання знайти визнання і славу у суєтному світі: нагадуючи про тимчасовість та непостійність земних багатств, влади й радощів, Місяць пропонує альтернативний, не менш ілюзорний світ мрій та фантазій. Так у драматургії опери вибудовується цикл: ілюзія → реальність → нова ілюзія. У цьому проявляється одна з центральних ідей буддизму — доктрина порожнечі (空), яка стверджує, що всі явища у світі позбавлені постійної сутності, а будь-яка форма існування є умовною. Водночас у тексті вгадується і даоське розуміння життя як потоку змін, де відмова від боротьби за матеріальні блага та злиття з природою ведуть до гармонії.

У фінальній сцені «Сходження Лі Бая на небо» відтворюється символізований, оповитий легендами відхід поета з цього світу¹. Його смерть набуває поетичної форми, символічно зображаючи злиття поета з Вічністю. Наприкінці опери Лі Бай під супровід хору, мелодія якого будується на темі Місяця, поступово входить у води ріки, сподіваючись дістатися далекого, ідеалізованого, вільного від мирських турбот раю.

Якщо Місяць можна вважати духовним супутником Лі Бая, то вино було його вірним «товаришем» по життю. Історичні джерела свідчать, що Лі Бай сам іменував себе «Генієм вина». Це підтверджує й поет Ду Фу (杜甫) у «Пісні про вісім геніїв ви-

¹ Серед багатьох легенд, які розповідають про смерть Лі Бая, найромантичнішою і водночас найбільш міфологізованою є така: Лі Бай, будучи п'яним, під час човнярської подорожі по річці Янцзи спробував обійняти відображення місяця у воді, внаслідок чого випав із човна й потонув.

на» («*饮中八仙歌*») [Ду Фу, URL]. В опері Го Веньцзіна образ вина представлений теноровою партією. Для його музичної характеристики композитор використовує темп *Vivace*, короткі стрибкоподібні мотиви шістнадцятими, що створює відчуття легкості, динамічності, безтурботної радості й передає веселий, грайливий характер героя.

У першій сцені розкривається діалог Лі Бая і Вина, яке відіграє роль його внутрішнього критика. Взаємодія з ним створює ефект контрасту між ідеалістичним світоглядом Лі Бая та саркастичним поглядом Вина, що функціонує як інструмент деміфологізації образу поета. Вино постає метафоричним втіленням його сумнівів, самоіронії та внутрішньої боротьби між честолюбством і відчуженням, викриває марнославство поета, відображає його найпотаємніші думки й переживання. Таким чином, сцена демонструє використання прийому внутрішнього діалогу як ключового драматургічного засобу в опері.

Через поезію Лі Бая, зокрема «Піднімаючи келих, питаюся в місяця» («*把酒问月*») та «Самотньо п'ючи вино під місяцем» («*月下独酌*»), стає очевидним, що вино виступає посередником між поетом і місяцем, допомагає Лі Баю долати земну самотність і встановлювати духовний зв'язок із небесним світом. Персонажі Вина і Місяця наповнені багатоплановими асоціаціями і символізують корінну для китайської філософії ідею гармонічної єдності різних сторін буття: природи, космосу, землі, людини. Як утілення чоловічого і жіночого, *інь* та *янь*, семантика цих образів перегукується із зіставленням діонісійського та аполлонічного у європейській міфології.

Образ Вина, нерозлучний з поезією Лі Бая протягом усього свідомого життя поета, як символічний персонаж у опері допомагає в скрутні хвилини, прояснює мозок і спонукає до творчості. Образ Місяця, навпаки, своєю відстороненою красою і холодним блиском навіює думки про незмінність спокійної вічності, як покликання по тойбічного. Контраст двох начал надає становленню драматургічної концепції рис сонатності. Експозиція душевних поривів поета у першій (Лі Бай і Вино) та другій (Лі Бай і Місяць) сценах приводить до розвитку (перипетії світського життя у третій сцені Лі Бай у палаці), що завершується висновком (четверта частина «Ув'язнення Лі Бая»).

Хоча з об'єктивної точки зору, окрім головного героя, у творі діють інші персонажі та хор, загальна концепція опери формує у глядача враження перегляду моноопери. Персонажі, які отримують сценічне втілення, є результатом художньої абстракції — композитор відокремлює їх від особистості Лі Бая, наділяючи кожного рисами, що відображають внутрішній світ поета. Єдиною реальною особою на сцені залишається Лі Бай, тоді як усі інші дійові особи є «продуктом його свідомості».

Концепція відчуження в опері відсилає до художньо-виразної естетики китайського традиційного театру і функціонує двома способами. По-перше, як прийом, що дозволяє через зовнішні сценічні образи розкрити внутрішні думки та уявлення Лі Бая і акцентувати увагу на його внутрішньому конфлікті та філософському пошуку. Образи не просто стають діючими постатями на сцені, а метафоричними медіумами власних роздумів поета, його болю, радощів та прагнень. Через їх персоніфікацію композитор розділяє внутрішній світ героя на окремі частини, дозволяючи глядачеві спостерігати за його емоціями з відстані. Лі Бай ніби спостерігає за собою з боку, дозволяючи публіці проникнути у свої роздуми — не просто через форму монологу, а й через діалоги із символічними персонажами, що постають у його свідомості. По-друге, як медіум, що наближає спектакль до публіки, сприяючи більш ефективному сприйняттю і співпереживанню. Завдяки цьому у свідомості глядача формується особисте уявлення про головного героя.

Процес художньої трансформації образів у опері Го Веньцзіна демонструє, як первинний образ перетворюється на різних етапах творчого й комунікативного процесу (наочно це зображено у таблиці 2).

Таблиця 2.

Трансформація образів

Етап	Джерело (Авторський задум)		Медіум (Засіб передачі)		Кінцева мета (Сприйняття гляда- ча)
Комунікація	Поет Лі Бай	⇒	Опера	⇒	Глядач
	Композитор Го Веньцзін		Актори		
Трансформація образу	Абстрактний образ (у свідомості поета і ком- позитора)		Конкретизований (відчужений) образ (на сцені)		Абстрактний образ (у свідомості глядача — суб'єктивне осмис- лення)

Зі схеми видно, що опера «Лі Бай» виступає своєрідним медіумом для знайомства глядача з поетом. Актори, які взаємодіють з аудиторією, водночас стають посередниками між автором і публікою. Образи, що перетворюються на персонажів на сцені, відновлюються у свідомості глядача як абстрактні ідеї і стають метафорами, символами, що містять у собі філософське, духовне або емоційне навантаження.

Процес перетворення абстрактних образів у конкретизовані персонажі, а потім їх повернення в абстрактні ідеї — не просто технічна або художня особливість опери Го Веньцзіна. Це глибокий філософський механізм, який дозволяє глядачеві зануритися у психологічну та метафізичну рефлексію, відкриваючи для себе складніші пласти змісту, який формує опера.

Так, основний образ, що передається Місяцем глядачу, — сходження бога поезії на землю для здійснення давньої мрії: «захопити місяць з небес». Уже на початку опери Місяць відкриває справжню природу небесного поета. Друга частина розгортає земні мандри Лі Бая, а у фіналі відбувається його повернення до вищої сфери буття. Хоча сюжет охоплює лише окремі епізоди біографії, вибудовується завершена символічна структура: цикл «з небес на землю й знову до небес». Повне відтворення жіночим хором вірша «Піднімаючи келих, питаю в місяця» у фіналі створює музично-драматичну симетрію з початковим сольним зверненням головного героя до Місяця, повторно підкреслюючи циклічність духовного шляху поета.

Найголовніший образ, переданий глядачу Вином, — «відображений місяць у воді». У фіналі однією фразою Вино розвіює міраж: «Але ж то місяць, що у воді». А той, хто знаходиться в ілюзії — не сам Лі Бай, а глядач у залі. Такий художній хід формує парадоксальний ефект: завдяки здатності зірвати покрови ілюзій та оголити приховану правду, Вино виявляється найбільш тверезим персонажем опери. Така інтерпретація образу цілком відповідає словам Лі Бая про те, що у нього «в стані алкогольного сп'яніння голова стає яснішою» [Се Чуфа, 2003, с. 66]. Тож цей персонаж постає метафоричним інструментом усвідомлення не лише для Лі Бая, а й для глядача.

Циклічність, як один із значущих феноменів східних філософських доктрин у творі, набуває статусу ключового структурного принципу, що реалізується на кількох рівнях:

- філософсько-світоглядному — як втілення універсального кола життя та онтологічної ідеї «ілюзія → реальність → ілюзія»;
- сюжетно-символічному — через відображення життєвого шляху поета (походження з неба, земне життя, повернення до вічного);
- музично-драматургічному — через аркову симетрію музичного матеріалу (перший аріозний фрагмент діалогу Лі Бая з Місяцем у другій сцені та жіночий хор у сцені сходження на небо);
- образно-комунікативному — як трансформація абстрактних образів у дієвих персонажів, які вступають у діалог з головним героєм і виконують медіаторську функцію між його внутрішнім світом та сприйняттям глядача.

Таким чином, опера «Поет Лі Бай» набуває завершеності не у творчій роботі композитора, режисера або виконавців, а перш за все через процес її сприйняття аудиторією. Кінцевий художній образ формується у свідомості глядача, стаючи результатом його інтерпретації та особистих рефлексій щодо постаті поета.

Висновки та перспективи дослідження. Творча індивідуальність Го Веньцзіна сформувалася на перетині кількох чинників: глибинного зв'язку з рідною сичуанською культурою, засвоєння західних композиторських технік та глибокого занурення у філософсько-естетичні основи традиційного китайського мистецтва. У творчому доробку композитора європейські музичні форми поєднуються з філософськими та культурними традиціями Далекого Сходу.

Специфічними рисами творчого методу, які формують індивідуальний стиль Го Веньцзіна, вважаємо:

- *уникнення академічного шаблону й постійне прагнення до рішучого творчого оновлення* (подання сталих структур в оновленому ракурсі приводить до утворення оригінальної музичної концепції, утілення герменевтичної винахідливості митця);
- *активне використання знакової природи інтонацій* (символічне зіставлення вокальних амплуа й тембрових барв, використання знакових мотивів, алюзій на певні жанри тощо.);
- *спрямованість до поглибленої музично-психологічної розробки образів*. Інструментами для цього в опері «Поет Лі Бай» стають: художні техніки персоніфікації та відчуження (введення образу Вина як коментатора, який розвіює міраж сценічної дії тощо), музично-драматичне втілення значущих засад та феноменів східних філософських доктрин (як, приміром, багаторівнева циклічність, співставлення образів подібно до *інь-янь* тощо)).

Унікальна комбінація означених мистецьких прийомів із виразовими досягненнями європейської музично-театральної традиції формує неповторний почерк композитора, завдяки якому його твори — й передусім опера «Поет Лі Бай» — посідають визначне місце в історії сучасної світової музичної культури. Його підхід окреслює широкі горизонти для подальших досліджень — зокрема, у напрямку осмислення місця китайської сучасної опери західного зразка у глобальному театральному просторі та вивчення її впливу на трансформацію драматургічних і музично-виразових моделей світового оперного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.
2. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій : дис. ... доктора філософії : 025 — Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 220 с.
3. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 188 с.
4. Чень Юньцзя. Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіна як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 36. С. 235–240. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2019_36_42 (дата звернення: 26.04.2025).
5. Чжан Юй. Жанрові типи китайської національної опери в творчості Ін Цінь : дис. ... доктора філософії : 025 — Музичне мистецтво / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2023. 219 с.
6. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст. : дис. ... д-ра філософії : 034 — Культурологія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с.
7. Brecht B. *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1957. 291 S.
8. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. Guo Wenjing – a composer's portrait: "The strings going hong hong hong and the percussion bong keeh – that's my voice!". *CHIME*. 1997. No. 10/11 (Spring/Autumn). P. 8–49.
9. Li, Peijie. Commentary on Guo Wenjing's Opera Music Composition. *Journal of Humanities, Arts and Social Science*. 2023. Vol. 7, No. 11. P. 2225–2228. DOI: <https://doi.org/10.26855/jhass.2023.11.013>
10. 安鲁新. 郭文景音乐创作研究 [M]. 北京 : 中央音乐学院出版社, 2012. 188 页. (Ан Лусін. Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна. Пекін : Вид-во Центральної музичної академії, 2012. 188 с.)
11. 杜甫 «饮中八仙歌». (Ду Фу. «Пісня про вісім геніїв вина»). URL: <https://www.gushiwen.cn/shiwen/49885e38a59f.aspx> (дата звернення: 20.08.2025).
12. 夏萱. 中国歌剧《诗人李白》在美国 [J]. 音乐爱好者. 2007, (11): 50–52. DOI: CNKI:SUN:YYAH.0.2007-11-017. (Ся Сюань. Китайська опера «Поет Лі Бай» у США // Любителі музики. 2007. № 11. С. 50–52). DOI: <https://doi.org/CNKI:SUN:YYAH.0.2007-11-017>
13. 谢楚发. 诗酒人生李白. 河北石家庄市, 2003. (Се Чуфа. Життя Лі Бая у віршах і вині. Шицзячжуан, 2003.)
14. 赵景深, 郑雷. 昆曲 // 中国大百科全书 (Чжао Цзіншень, Чжен Лей. Куньцюй. Велика китайська енциклопедія). URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=212175&Type=bkzyb&SubID=61254> (дата звернення: 20.08.2025).
15. 李白. 出《本事诗》 (Лі Бай. «Поетичні першоджерела»). URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=575798&remap=gb> (дата звернення: 27.07.2025).
16. 朱文相. 戏曲表导演论集: 朱文相自选. 北京 : 中华书局, 2008. 345 页. (Чжу Веньсян. Розмірковування про режисуру китайської традиційної опери: вибране Чжу Веньсян. Пекін : Видавництво Чжун Хуа, 2008. 345 с.)

REFERENCES

1. Li, Ming. (2019). Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen [Opera Art of China and Europe in the context of mutual representations]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 250 p. [in Ukrainian].
2. Liu, Le. (2022). Operna tvorchist kytaiskyykh kompozytoriv-emihrantiv v aspekti vzaiemodii skhidnykh ta zakhidnykh tradytsii [Opera creativity of Chinese emigrant composers in the aspect of interaction of Eastern and Western traditions]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 025 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 220 p. [in Ukrainian].
3. Su, Yucheng. (2017). Kompozytsiino-dramaturhichni osoblyvosti kytaiskyykh prohramnykh kontsertiv dlia solista z orkestrom tradytsiinykh instrumentiv [Compositional and dramaturgical features of Chinese program concertos for soloist with orchestra of traditional instruments]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 — Musical Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 188 p. [in Ukrainian].
4. Chen, Yunjia. (2019). Uvertyura «Rukh vitru» Ho Wenjinga yak zrazok innovatsiinoho pidkhodu do kytaiskoi prohramnoi uvertyury [Guo Wenjing's overture "Movement of the Wind" as an example of an innovative approach to the Chinese program overture]. In: *Mystetstvoznachy zapysky [Art Studies Notes]*. Issue 36, pp. 235–240. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2019_36_42 (accessed: 26.04.2025). [in Ukrainian].
5. Zhang, Yu. (2023). Zhanrovi typy kytaiskoi natsionalnoi opery v tvorchosti Yin Qin [Genre Types of Chinese National Opera in the Works of Yin Qin]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of Doctor of Philosophy (PhD) in specialty 025 — Musical Art. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. 219 p. [in Ukrainian].
6. Yan, Jun. (2022). Symfonichna muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytaiu ostannoï chverti XX – pochatku XXI st. [Symphonic music in the socio-cultural space of China in the last quarter of the 20th – early 21st centuries]. Dissertation for gaining the degree of Doctor of Philosophy in specialty 034 — Cultural Studies. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 193 p. [in Ukrainian].
7. Brecht, B. (1957). *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 291 p. [in German].
8. Kouwenhoven, F., & Schimmelpenninck, A. (1997). Guo Wenjing – a composer's portrait: "The strings going hong hong hong and the percussion bong keeh – that's my voice!" *CHIME*, 10/11 (Spring/Autumn), pp. 8–49. [in English].
9. Li, Peijie. (2023). Commentary on Guo Wenjing's opera music composition. In: *Journal of Humanities, Arts and Social Science*. Vol. 7, Issue 11, pp. 2225–2228. DOI: <https://doi.org/10.26855/jhass.2023.11.013>. [in English].
10. An, Luxin. (2012). Guo Wenjing yinyue chuangzuo yanjiu [A Study of Guo Wenjing's Music Composition]. Beijing: Central Conservatory of Music Press. 188 p. [in Chinese].
11. Du, Fu. Yin zhong ba xian ge [Song of the Eight Immortals of Drinking]. Available at: <https://www.gushiwen.cn/shiwen/49885e38a59f.aspx> (accessed: 20.08.2025). [in Chinese].
12. Xia, Xuan. (2007). Zhongguo geju "Shiren Li Bai" zai Meiguo [The Chinese opera *Poet Li Bai* in the United States]. *Yinyue Aihaozhe [Music Lovers]*, (11), pp. 50–52. DOI: <https://doi.org/CNKI:SUN:YYAH.0.2007-11-017> [in Chinese].
13. Xie, Chufa. (2003). *Shi jiu rensheng Li Bai* [The Life of Li Bai in Poetry and Wine]. Shijiazhuang, Hebei. [in Chinese].

14. Zhao, Jingshen, & Zheng, Lei. Kunqu [Kunqu opera]. In: *Zhongguo da baike quanshu [Encyclopedia of China]*. Available at: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=212175&Type=bkzyb&SubID=61254> (accessed: 20.08.2025). [in Chinese].

15. Li Bai. *Chu "Benshi shi"* [Poetic Originals]. Available at: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=575798&remap=gb> (accessed: 27.07.2025). [in Chinese].

16. Zhu, Wenxiang. (2008). *Xiqu biaoda yanyan lunji: Zhu Wenxiang zixuan* [Reflections on the Directing of Traditional Chinese Opera: Selected Works of Zhu Wenxiang]. Beijing: Zhonghua Book Company. 345 p. [in Chinese].

DARIA HNATIUK

Hnatiuk, Daria — Postgraduate student at the Department of Theory and History of Musical Performance at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: 0009-0004-6043-0149

e-mail: gnatyuk.das@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342795

THE SPECIFICITY OF GUO WENJING'S MUSICAL STYLE (ON THE EXAMPLE OF THE OPERA «POET LI BAI»)

Relevance of the study. In the contemporary globalized civilizational space, established cultural and spiritual-practical stereotypes acquire symbolic functions. The conscious artistic reinterpretation of folklore within the framework of modern stylistics has become one of the most characteristic features of Chinese composers of the late 20th and early 21st centuries. A special place in their creative explorations is occupied by the operatic genre. The creative output of the representatives of this trend, particularly Guo Wenjing's opera *Poet Li Bai*, defines the trajectory of the development of Chinese opera and introduces new aesthetic concepts into the existing vocabulary of Western theatrical-dramaturgical models, which determines the relevance of the present study.

Main objective of the study is to explore the specificity of the creative method underlying Guo Wenjing's individual style, using the opera *Poet Li Bai* as an example.

Methodology includes the following methods: analytical, comparative, cultural and interpretive.

Results and conclusions. Factors of mental origins and the neo-folkloristic orientation of Guo Wenjing's compositional style are identified. On the example of Guo Wenjing's opera *Poet Li Bai*, it is demonstrated how profound philosophical concepts and artistic principles of traditional Chinese art acquire a new form of existence within contemporary musical drama, becoming the basis of dramaturgical solutions and multifaceted metaphors at the levels of the character system, musical language, and stage interaction. It is established that the dramaturgical structure of the opera *Poet Li Bai* relies on the mosaic principle, which creates a multidimensional image of the artist. Such a model allows the opera to be interpreted not as a linear illustration of historical events but as an artistic reflection on the spiritual path and creative identity of Li Bai. Through the analysis of the stage embodiment of three key images — Moon, Wine, and Poetry — in their interaction with the protagonist, the mechanisms of the alienation effect, used by Guo Wenjing as the basis of the dramaturgical composition of the opera, are identified and substantiated. It is traced how abstract ideas are embodied in concrete stage forms, enter into dialogue with the poet, and return to the symbolic sphere, creating a complex system of communicative relations between stage and audience. It is re-

vealed that the manifestation of cyclicity, one of the fundamental categories of Eastern philosophy, attains the status of a key structural principle of the composition. On the basis of the analysis, the specific traits of Guo Wenjing's musical style are defined, which consist in the avoidance of academic clichés, the constant striving for creative renewal, the active use of the symbolic nature of intonations, and the aspiration for a profound disclosure of the inner world of the protagonist.

Keywords: opera *Poet Li Bai*, creativity by Guo Wenjing, Chinese traditional opera, contemporary music.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2025
Отримано після доопрацювання 09.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА: АНАЛІТИЧНИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ

УДК 781.4:78.03.034(477)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342797

ШУМІЛІНА О. А.

Шуміліна Ольга Анатоліївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

shumili2016@gmail.com

© Шуміліна О. А., 2025

БАГАТОГОЛОСЯ УКРАЇНСЬКИХ БАРОКОВИХ ПАРТЕСІВ У СВІТЛІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ТЕОРІЇ МОДАЛЬНОСТІ

Досліджено основні положення середньовічної теорії модальності, що стала основою багатоголосся церковної музики доби Середньовіччя, Ренесансу і почати Бароко. Значено головні ознаки цієї системи, описані у працях відомих європейських теоретиків (Гвідо д'Ареццо, Г. Глареан, Дж. Царліно та ін.). Виявлено її вплив на українське партесне багатоголосся доби Бароко. Аналіз основних положень середньовічної теорії модальності здійснено у проєкції на особливості українських барокових партесів. Основну увагу приділено системі гексахордів (на основі якої утворювалося багатоголосся із домінуванням інтервальних і тризвукових консонансів); модальній тональності (сформованій на основі натурально-ладової мезатоніки у її проєкції на багатоголосу вертикаль); специфічним видам каденцій, що виникли під впливом тактової організації музичних композицій вокальної поліфонії строгого стилю і мали модальні хроматизми та дисонуючі співзвуччя; питанням слабкості тонального центру і функціональних зв'язків між тризвуками тощо. Головні ознаки середньовічної теорії модальності у їхній проєкції на теорію та практику партесного співу досліджено в одноголосному (мелодичному), інтервальному (контрапунктичному) та акордовому (гармонічному) проявах. Матеріалом дослідження обрано віднайдені чотириголосні концерти Миколи Дилецького. Виявлено, що в них можна спостерігати практично всі особливості модального багатоголосся і модальної тональності, сформовані під впливом гексахордових структур середньовічної модально-ладової діатоніки. Передусім це лінійно-мелодичне розгортання голосів, запобігання тритоновим співвідношенням у мелодичній лінії та у вертикальних структурах, переважання тризвукових гармоній, кварто-квінтові та секундові послідовності тризвуків, принцип розсердженого хроматизму, правило каденції із виникненням модальних хроматизмів з метою загострення ввіднотонових інтонацій на слабкому часі такту (такі хроматизми переважно є невивисаними), кадансування на різних тонах звукоряду, слабкість тонального центру та ін.

Ключові слова: середньовічна теорія модальності, гексахорд, модальний хроматизм, модально-ладова діатоніка, українські барокові партеси, партесні концерти Миколи Дилецького.

Вступ. Доба багатоголосого партесного співу, що тривала протягом XVII – першої половини XVIII століття на теренах Східної Європи, є одним із найбільш яскравих етапів розвитку давньої української музики. Вона представляє стиль бароко, а її музичні твори не поступаються відомим європейським зразкам і видатним досягненням в галузі літератури, віршування, архітектури, малярства та інших видів тогочасного українського мистецтва. Традиції українського партесного співу досліджені широко й різноманітно, однак деякі питання дотепер залишаються нерозв'язаними. Одним із них є впливи середньовічної теорії модальності на звуковисотну організацію партесного багатоголосся.

Аналіз публікацій. У науковій літературі питання впливів середньовічної теорії модальності на техніку письма в багатоголосих партесних композиціях XVII – першої половини XVIII століття практично не порушувалося. Дослідники констатували, що тональність в партесах є далекою від класичної [Герасимова-Персидська, 1978 та ін.], а гармонія має перехідні риси від модальної до функціональної системи [Шуміліна, 2000], однак не намагалися з'ясувати причини зазначених явищ. Водночас, теорію модальності досліджено набагато глибше, прикладом чому може слугувати присвячений цьому питанню окремий збірник статей «Історія гармонічних стилів зарубіжної музики докласичного періоду» [Історія, 1987].

Метою статті є презентація основних положень середньовічної теорії модальності у її проекції на багатоголосся українських партесних співів. *Наукова новизна* полягає в уточненні причин та ознак функціонування в партесному багатоголоссі докласичної ладотональної системи.

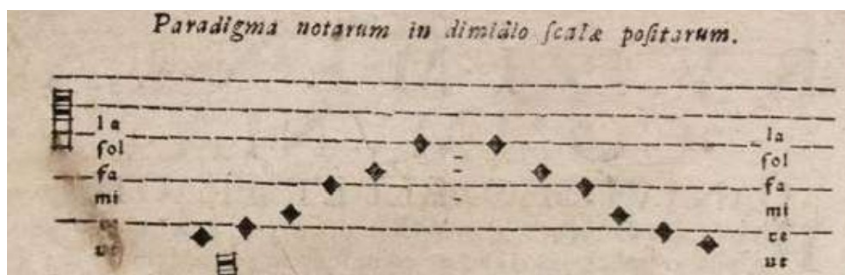
Методологічне підґрунтя дослідження складають загальнонаукові методи: вивчення та узагальнення, абстрагування та формалізація, системний аналіз та синтез.

Результати дослідження. Як відомо, партесне багатоголосся є перехідною формою від середньовічної модальності до класичної мажорно-мінорної дволадовості. У ньому збереглися ознаки середньовічної модальної системи, унаслідок чого ми відчуваємо недосконале звучання багатьох акордових поєднань. Водночас, у надрах модальної гармонії відбувалося формування майбутньої функціонально-гармонічної тональності. Ці процеси знайшли теоретичне віддзеркалення в «Граматичі» Миколи Дилецького [Дилецький, 1970].

Для того, щоб прослідкувати шляхи перетворення модальної гармонії в тональну та процеси послідовної заміни модально-ладових однак на тонально-гармонічні, потрібно визначити впливи на музичну теорію і практику партесного співу головних ознак середньовічної модально-ладової діатоніки в її одноголосому (мелодичному), інтервальному (контрапунктичному) та акордовому (гармонічному) проявах.

Основою середньовічної ладової діатоніки була система сольмізації італійського вченого-монаха Гвідо д'Ареццо. Вона спиралася на ладозвукорядні структури, об'єднані в гексахорди із сольмізаційними складами «ут – ре – мі – фа – соль – ля» (приклад 1).

Приклад 1.

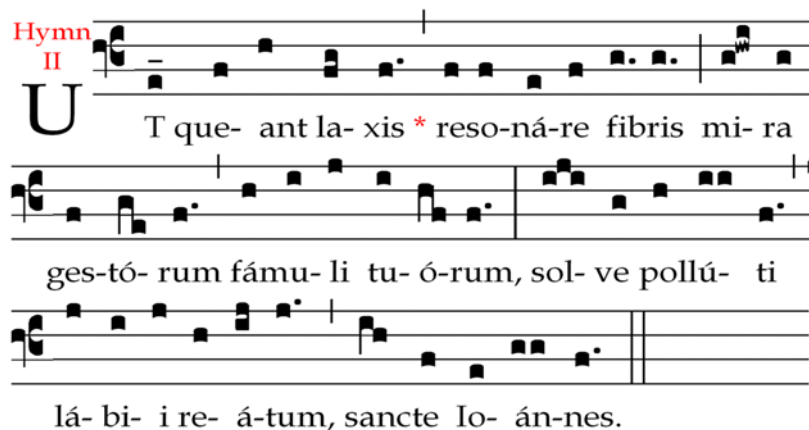
Середньовічний гексахорд¹.

Принцип сольмізації полягав у сталому чергуванні тонів і півтонів у межах гексахорду, де за двома висхідними тонами мав слідувати півтон. Такі інтервальні структури були фундаментом розгортання мелодичних ліній в одноголосих григоріанських наспівах і в ранніх формах багатоголосся. Сольмізаційні склади «ут – ре – мі – фа – соль – ля» було взято з тексту першої строфи гімна Святому Іоанну «Ut queant laxis», де перша фраза починалася складом ут, друга – складом ре і т. д.

Ut queant laxis
Resonare fibris.
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labii reatum,
 Sancte Iohannes.

У розспіві цього гімна кожна мелодична фраза починалась тонами висхідної послідовності, які у сукупності складали гексахорд фіксованої структури (приклад 2).

Приклад 2.

Гімн Святому Іоанну «Ut queant laxis»².

Воксові склади було закріплено за кожним щаблем діатонічного гексахорду зі структурою «тон – тон – півтон – тон – тон». Залежно від висотної позиції початкового тону, гексахорди поділялися на натуральні (від тону C), тверді (від тону G) і м'які (від тону F). Поєднання трьох гексахордів утворювало т. зв. міксодіатонічний звукоряд (приклад 3), який охоплював всі можливі тони мелодики середньовічного

¹ Liauksminas Ž. *Ars et praxis musica*. Vilnae, 1693, p. 6.

² The Liber Usualis. Gregorian chant book. Solesmes, 1961, p. 1504.

григоріанського хоралу і мав хроматизм на відстані – тон сі у твердому і тон сі-бемоль у м'якому гексахорді. Якщо амбітус наспіву був більшим за сексту, траплявся перехід в інший гексахорд – т. зв. мутація.

Приклад 3.



Практика сольмізації існувала не лише в середньовічній, а й у ренесансній і бароковій музичній культурі, тобто в той час, коли церковна музика перейшла від одноголосих форм до багатоголосся. Аналізуючи принципи розгортання голосів у ренесансних багатоголосих творах, можна виявити модальний характер цих процесів із провідним значенням гексахордових ладозвукорядних структур та їхніми впливами на формування багатоголосої вертикалі. У вокальній поліфонії строгого стилю в такий спосіб утворюється т. зв. *модальне багатоголосся*, з домінуванням інтервальних і тризвукових консонансів у вертикальних структурах поліфонічного і хорального складів, з вільною послідовністю акордів, що не підлягає функціональній логіці, та специфічними видами каденцій, де виникають модальні хроматизми.

Всі описані якості багатоголосся були властиві *модальній тональності*, сформованій на основі натурально-ладової мезотоніки у її проекції на багатоголосу вертикаль. Під модальною тональністю слід розуміти спосіб звуковисотої організації музичної тканини на основі звукорядного принципу, де консонуюча якість вертикалі є важливішою за функціональність акордових поєднань. Провідне значення надається тризвуку, який утворюється внаслідок поєднання недосконалих консонансів у парах голосів та завдяки запобіганню тритонів. У вільному слідуванні тризвуків тонами ладозвукоряду відбувається поступове формування типових зворотів, наприклад, кварто-квінтових або секундових послідовностей.

Однією з ознак модальної тональності є *ренесансна каденція*, в якій виникає модальний хроматизм. Заснована на співвідношеннях устоїв та неустоїв, вона виникає під впливом *тактової* організації багатоголосих музичних композицій вокальної поліфонії строгого стилю, з чергуванням сильного і слабого часу. Гармонічні устої в таких каденціях припадали на сильний час такту, тоді як на слабкому часі з'являлися модальні хроматизми для загострення тяжіння і кристалізації ввводнотонних інтонацій, що сприяло подальшому виникненню акордових дисонансів в перед появою гармонічного устою. Вказаний прийом був описаний у працях венеціанського теоретика XVI століття Джозеффо Царліно як правило терції і сексти, згідно з яким велика терція і велика секста мала переходити в октаву, мала терція – в унісон, мала секста – в квінту, що формувало відчуття тоніки [Zarlino, 1965]. Ці доволі скромні правила співвідношення недосконалих і досконалих консонансів є основою каденційних зворотів барокової тональності, яка є репрезентантом модальної гармонії, що в подальшому трансформувалася в тональну.

Каденції з модальними хроматизмами виникали на різних тонах звукоряду, виявляючи тим самим місцеві тональні центри. За правилом невиписаного хроматизму, їхня фіксація у нотному записі була не обов'язковою, однак співаки мали їх інтонувати. Основою таких каденцій були типові для системи сольмізації мелодичні

звороти за участі хроматично зміненого півтону (за принципом «соль – фа-дієз – соль», «ре – до-дієз – ре», «ля – соль-дієз – ля» і т. д.), які виникали у найвищому голосі фактури. Поява і закріплення нових тонік через «допоміжні» звороти відбувалося без підготовки модулюючими акордами, яких сольмізаційна система не знала.

Вельми специфічною особливістю модальної тональності був принцип появи хроматично змінених півтонів за межами каденцій. Це відбувалось на основі взаємодії діатонічних систем, унаслідок мутації, тобто виходу за межі гексахорду, якщо амбітус наспіву був ширший за гексахорд. Вихід за межі гексахорду визначався правилами «*mi contra fa*» і «*fa super la*», що призводило до появи двох півтонів – тону з бемолем вище гексахорда і тону з дієзом нижче гексахорда. Хроматично змінені тони не мали змішуватися з діатонічними в одному голосі, оскільки це порушувало правило роздільного застосування твердого і м'якого гексахордів сольмізаційної системи. Два висотні варіанти одного тону розподілялись по різних мелодичних лініях, у різних октавах і голосах фактури, що було наслідком лінійного ведення голосів.

У партесних творах можна спостерігати всі зазначені особливості модального багатоголосся і модальної тональності, сформовані під впливом гексахордових структур середньовічної модально-ладової діатоніки, що зазнала лінійно-мелодичних, контрапунктичних та акордово-гармонічних проявів. Це лінійно-мелодичне розгортання голосів, запобігання тритонових співвідношень у мелодичній лінії та у вертикальних структурах, переважання тризвукових гармоній, кварто-квінтови та секундові послідовності тризвуків, принцип розсердженого хроматизму, коли хроматично змінений півтон не виникає в одному голосі з діатонічним тоном, правило каденції з виникненням модальних хроматизмів з метою загострення вводнотонових інтонацій на слабкому часі такту (такі хроматизми переважно є невиписаними), кадансування на різних тонах звукоряду, слабкість тонального центру та ін. На основі діатонічних ладів у багатоголоссі партесних творів сформувалася і закріпилася дволадова мажорно-мінорна система, у якій мажор був представлений натуральним і міксолідійським варіантами, а мінор мав високий VI щабель, що відображалось у застосуванні ключових знаків. В окремих випадках лади підлягали транспозиції. Хоча їхні акордові структури були утворені на основі модальних принципів співвідношення консонуючих інтервалів, велика роль тоніки, поява модальних хроматизмів у каденціях і наявність доволі суттєвої кількості кварто-квінтових сполучень між тризвуковими акордами створювало відчуття функціонально-гармонічної тональності. Сприймаючи партесну музику, ми відчуваємо або надмірну простоту, або недосконалість акордових поєднань, причина чого криється в модальному трактуванні тональності, сформованій на основі середньовічних діатонічних ладів та їхніх гексахордових структур.

Розглянемо конкретні приклади, взявши за основу віднайдені чотириголосі концерти Миколи Дилецького, партитури яких були укладені на основі львівського партесного рукопису [Шуміліна, 2014; 2024] і зараз готуються до друку у видавництві Львівського католицького університету.

У партесному концерті «**Смерти празднуєм умерцвленіє**» можна виявити два тональні центри – F-dur та B-dur. Перший представлено на початку концерту, другий виникає під час перевикладення початкового матеріалу. Далі спостерігається домінування B-dur'у, аж до завершення в ньому усього концерту. При цьому біля ключа вказано лише один бемоль, що має бути ознакою тональності F-dur. Тож у ладовій структурі концерту спостерігаємо нестійкість тонального центру, що проявляється у співіснуванні двох тональностей мажорного нахилу, кожна з яких представлена рядом ознак.

Початкова побудова концерту розгортається в межах гексахорда, структура якого бере початок від тону «фа» (приклад 4). Вона складається з внутрішньоскладового розспіву (тт. 1–2), його продовження на основі танцювальної ритміки, яка виникає під час повторення слова «празднуєм» (т. 3), та кадансового звороту з типовим для партесів низхідним поступеним рухом до тоніки (т. 4). У цій структурі гексахорд представлений двічі – в першому і другому двотактах. Його звуковий ряд розгортається вниз від тону домінанти, із додаванням до нього секстового тону, до тоніки. Під час гармонізації мелодичної лінії утворюється кантова фактура, з характерним для модальної гармонії затриманням перед домінантовим тризвуком у каденції. Наступна побудова є транспонуванням початкового чотиритакту квартою вище (F-dur – B-dur), зі збереженням структури гексахорда.

Приклад 4.

М. Дилецький. Смерти прайднуєм умерщвлєнїє¹, тт. 1–4.

Музична партитура для чотирьох голосів (D1, D2, B1, B2) та фортепіано. Твір виконав Микола Лисенко. Музика написана в 4/4 такту, в мажорі. Текст пісні українською мовою.

Система 1:

D1: Сме - рти пра-здну-єм, пра-здну-єм у-мер-швле - ні - є,

D2: - - - Пра-здну-єм, пра-здну-єм у-мер-швле-ні - є,

B1: Сме - - - рти, - - -

B2: - - - Пра-здну - єм у-мер-швле-ні - є,

У межах гексахорда з основним тоном «фа» розгортається тема початкової стретно-канонічної імітації концерту «**Всяк земнородный**» (т. 4, партія першого баса, приклад 5). У процесі імітаційних перетворень тема змінює своє висотне положення, унаслідок чого відбувається трансформація первісної інтервальної структури гексахорда.

Приклад 5.

М. Дилецкий. Всяк земнородный², тт. 4–5.

4

Д1 да во-зы - гра - - - - - ет - ся, да во-зы - гра -

Д2 да во-зы - гра - - - - - ет ся, да во-зы

Б1 да во-зы - гра - - - - - ет - ся, да во-зы гра - - - - - ет - ся,

Б2 да во-зы - гра - - - - - ет - ся, да во-зы гра - - - - -

У концерті «**Да радується Давид**» амбітус початкового наспіву є ширшим за гексахорд, унаслідок чого відбувається вихід за межі гексахорда за правилом «*mi contra fa*» (приклад 6). Початкова триголоса побудова є однотональною й утворюється унаслідок потактового імітаційного вступу голосів, з утворенням терцієвої вто-

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; РНБ, ОСРК, Q.I.503.

² НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 665; РГБ, ф. 37, 383.

ри між першим і другим дискантами унаслідок точної імітації початкової ланки пропости у першій ріспості (тт.1–2).

Приклад 6.

М. Дилецький. Да радується Давид¹, тт. 1–5.

Інший принцип виходу за межі гексахорда можна спостерігати в концерті **«Іже образу Твоєму»**. Початкова тем а, доручена партії тенора, розгортається тонами гексахорду від звуку «ля», з поступовим охопленням усього діапазону у висхідному напрямку та опорними тонами на звуках «ля», «до» і «ре» (тт. 1-8). Далі відбувається перехід в інший гексахорд, що знаходиться квінтою нижче і починається від звуку «ре» (тт. 8–11). Це призводить до появи в темі модального хроматизму «сі-бемоль» за правилом «*fa super la*» (приклад 7). Такий самий модальний хроматизм виникає і в партії баса, в даному випадку – з метою запобігання тритону (т. 8) Аналізуючи цю побудову за правилами тональної гармонії, можна зробити висновок про перехід з тональності a-moll у тональність d-moll.

Приклад 7.

М. Дилецький. Іже образу Твоєму², тт. 1–12.

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860.

² НМЛ, Ркк. 1209; РНБ, Тит. 932–935.

Мелодична структура, що утворюється на початку концерту «**Богоотец убо Давид**», теж виходить за межі гексахорду, охоплюючи октаву (приклад 8). У такий спосіб відбувається формування модальної семиступенної діатоніки. Водночас у двоголосі виникає типовий для модальної гармонії принцип розосередженого хроматизму – поява хроматично зміненого півтону поряд із діатонічним тоном, із розведенням їх по різних голосах. У даному випадку це тони «мі» і «мі-бемоль», які виникають у голосах двоголосої імітації початкової тритактової побудови, витриманої в тональності F-dur. Два висотні варіанти одного тону розподілено по різних мелодичних лініях, у різних октавах і голосах фактури, що є наслідком модального мислення із роздільним застосуванням твердого і м'якого гексахордів сольмізаційної системи, а також лінійного ведення голосів.

Приклад 8.

М. Дилецький. Богоотец убо Давид¹, тт. 1–4.

The musical score is written for four voices: Soprano (D1), Alto (D2), Tenor (B1), and Bass (B2). It is in F major (one flat) and 4/4 time. The lyrics are: 'Бо - го - о - тец у - бо Да - вид, Бо - го - о - тец у - бо Да - вид, Бо - го - о - тец у - бо Да - вид, Бо - го - о - тец у - бо'. The melody is characterized by a wide intervallic range, spanning an octave, and the use of chromaticism to create a modal effect.

У початковій побудові концерту «**Вси языцы восплещайте**» гармонія виростає з лінійного голосоведення, що впливає на специфіку вертикальних співзвучь. Модальний принцип організації багатоголосся призводить до наявності затриманих тонів з виписаними або невиписаними лігами (останнє залежить від тексту, що розспівується), унаслідок чого в парах голосів виникають дисонанси, які підлягають подальшому розв'язанню. У третьому такті це кварта у верхній парі голосів, у четвертому – подвійне затримання септими і нони, що розв'язується низхідним рухом у найближчі тони (див. приклад 9). Наступна секвенція (тт. 5-8) теж має лінійну природу і походить від техніки канонічних секвенцій з октавним показником Іv. У цьому випадку матеріал ланки секвенції з квартовими та квінтовими різноспрямованими кроками, що зазвичай розподіляється між пропостою і ріспостою, знаходиться в партії першого дисканта, а в парі верхніх голосів замість обміну матеріалом відбувається терцієве дублювання, властиве фактурі кантової поліфонії.

У деяких концертах можна спостерігати формування ознак тонального принципу організації багатоголосся початкових побудов. Так, концерт «**Господь просвѣщеніє мое**» має початкову однотональну замкнену п'ятитактову побудову в тональності d-moll (ключових знаків немає). Вона містить тимчасовий перехід у паралельний мажор з поверненням у початкову тональність і кадансовим закріпленням у ній (див. приклад 10).

¹ НМЛ, Ркк. 1209; РНБ, Тит. 932–935.

Приклад 9.

М. Дилецкий. Все языцы воспещайте¹, тт. 1–8.

[illegible]

Приклад 10.

М. Дилецький. Господь просвѣщеніє мое², тт. 1–5.

Д

А

Т

Б

Гос - подь про-свѣ-ще-ні-е мо-е і спа-си - тель мой, ко - го у-бо ю - ся, Гос-подь

Гос - подь про-свѣ-ще-ні-е мо-е і спа-си - тель мой, ко - го у-бо ю - ся, Гос-подь

Гос - подь про-свѣ-ще-ні-е мо-е і спа-си - тель мой, ко - го у-бо ю - ся, Гос-подь

¹ НМЛ, Р_{кк}. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; ГПНТБ СО РАН, ОРКиР, Тих 503.

² НМЛ, Р_{кк}. 1209; ГИМ, Син. певч. 665, 860.

У концерті «**Прийди, всечестный вседѣтелю**», що має у своїй основі той самий мінорний лад, можна спостерігати початкову комбінацію співзвучь за принципом «гармонічна домінанта – тоніка» та подальшу появу у двоголоссі звороту «субдомінанта – гармонічна домінанта» (приклад 11).

Приклад 11.

М. Дилецький. Прийди, всечестный вседѣтелю¹, тт. 1–5.

Музична партитура для чотирьох голосів: А1, А2, Т, Б. Лірика українською та російською мовами.

У концерті «**Радуйся, живоносний Кресте**» початкова тема має мелодичну будову, що спирається на поступеневий рух у межах тонічної квінти, з початком від квінтового тону і чітким окресленням звуків тонічного тризвуку (приклад 12). При цьому початковий тональний центр із основним тоном «соль» є тимчасовим, оскільки далі відбувається перевикладення теми від інших тонів, що призводить до появи тональних центрів з основними тонами «до» і «фа», вся початкова побудова завершується каденцією в тональності C-dur (т. 7). Коливанні двох тональних центрів триває протягом усього концерту, при цьому домінуюче положення здобуває міксолідійський C-dur, однак завершується концерт в тоні «соль», повертаючи нас до початкового тонального центру.

Приклад 12.

М. Дилецький. Радуйся, живоносний Кресте², тт. 1–3.

Музична партитура для чотирьох голосів: D1, D2, B1, B2. Лірика українською та російською мовами.

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; РНБ, ОСРК, Q.I.503; ГПНТБ СО РАН, ОРКиР, Тит. 503.

² НМЛ, Ркк. 1209; РНБ, Тит. 932–935.

Початок концерту «**Всяк земнородный**» також відсилає нас до питання нестійкості тонального центру. Три короткі однотактові фрази, незважаючи на свою подібність, закріплюють три різні тональні центри – натуральні F-dur, C-dur і дорійський d-moll. Зміна тональних центрів відбувається раптово і без модулюючих акордів (приклад 13). Протягом концерту виникає ще один тональний центр – B-dur, в якому відбувається виклад матеріалу і кадансове закріплення. Завершується концерт в тоні F.

Приклад 13.

М. Дилецький. Всяк земнородный¹, тт. 1–3.

У перших тактах концерту «**От скорби призвах Господа**», який починається від тону «ля», але закріплює тональність d-moll, спостерігаємо виникнення модального хроматизму на VII шаблі, що дається в натуральному і гармонічному варіанті у різних голосах та різних октавах. Натуральний варіант виникає в басу під час ведення початкової теми, тоді як гармонічний варіант з'являється в партії тенора, яка рухається акордовими тонами. Між парами голосів утворюється подвійний канон без протискладу (приклад 14).

Приклад 14.

М. Дилецький. От скорби призвах Господа², тт. 1–4

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 665; РГБ, ф. 37, 383.

² НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; РГБ, Кап. Q. 61, 62.

Яскравим зразком поєднання модальних і тональних принципів є концерт «Плачи душе», початкова побудова якого не зазнає коливань тональних центрів, оскільки починається і завершується в тональності с-moll і має ознаки замкненого дванадцятитактового періоду. Однак запис партій має не три бемолі, а лише один бемоль при ключі, який відмінюється у чотириголосих каденціях (приклад 15). Як і в попередньому прикладі, в початкових тактах утворюється подвійний канон (тт. 1–5), однак в даному випадку він має протисклад. Тож конструктивною основою початкової побудови і акордових структур, що утворюються у багатоголосі, стає лінійно-мелодична природа ведення голосів. Звідси походять модальні коливання хроматично змінених тонів, розведені по різних голосах і різних октавах.

Приклад 15.

М. Дилецький. Плачи душе¹, тт. 1–13.

Музичний запис у нотному форматі, що включає партії для чотирьох голосів: А (Альто), Т (Тенор), Б1 (Бас 1) та Б2 (Бас 2). Запис виконаний у тональності с-moll (один бемоль при ключі) та ритмі 12/8. Лібретто наведено українською мовою. Перша система показує початок твору з подвійним каноном. Друга система продовжує мелодію з хроматичними змінами.

В усіх аналізованих концертах, крім вказаних ознак, можна спостерігати перевагу консонуючих тризвукових співзвучь та запобігання дисонансів (за винятком каденцій).

Висновки та перспективи дослідження. Ознайомлення з основними положеннями середньовічної модальної теорії дозволило виявити їхній безпосередній прояв у багатоголосі українських партесів, що позначилося специфіці та головних ознаках партесного багатоголосся, серед яких слід вказати на модально-ладову діа-

¹ НМЛ, Ркк. 1209; ГИМ, Син. певч. 860; РНБ, ОСРК, Q.I.503; ГПНТБ СО РАН, ОРКиР, Тих 503.

тоніку із домінуванням гексахордових структур та консонансів, особливості поєднання тризвуків і побудови каденцій, введення модальних хроматизмів, нестійкість тонального центру, не зовсім нормативну кількість ключових знаків та ін. Усі ці риси яскраво проявилися у віднайдених чотириголосих концертах Миколи Дилецького. Перспективи дослідження полягають у вивченні проявів середньовічної теорії модальності у творах інших композиторів партесної доби, що представляють різні етапи й різні регіональні осередки. Окремого дослідження з позицій модальної теорії заслуговує принцип невиписаного хроматизму, широко представлений в партесних рукописах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.
2. Дилецький М. Граматика музикальна (1723). Фотокопія рукопису і транскрипція / Підготовлено до видання О. Цалай-Якименко. Київ : Музична Україна, 1970. 109 с.
3. История гармонических стилей зарубежной музыки доклассического периода / отв. ред. Н. С. Гуляницкая. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 92. 160 с.
4. Шуміліна О. Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького. *Українська музика*. 2014. Число 2 (12). С. 32–45.
5. Шуміліна О. Львівський партесний рукопис: питання авторської атрибуції анонімних творів. *Українська музика*. 2024. Вип. 3-4 (50-51). С. 148–155.
6. Шуміліна О. Українське партесне багатоголосся як перехід від модальної до функціональної гармонії. *Київське музикознавство*. 2000. Вип. 3. С. 23–33.
7. Zarlino G. Le Istituzioni harmoniche. Venice, 1558. Reprint in *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, II/1. New York : Broude Brothers, 1965. 370 p.

REFERENCES

1. Herasymova-Persyds'ka, N. O. (1978). *Khorovyy kontsert na Ukrayini XVII–XVIII st.* [Choral Concert in Ukraine of the 17th–18th Centuries]. Kyiv : Musical Ukraine. 181 p. [in Ukrainian].
2. Dylets'kyi, M. (1970). *Hramatyka muzykal'na (1723)* [Musical Grammar (1723)]. Kyiv : Musical Ukraine. 109 p. [in Ukrainian].
3. Gulyanitskaya, N. S., ed. (1987). *Istoriya garmonicheskikh stiley zarubezhnoy muzyki doklassicheskogo perioda* [History of harmonic styles of foreign music of the pre-classical period]. Moscow: Gnessin State Musical Pedagogical Institute. Vol. 92. 160 p. [in Russian].
4. Shumilina, O. (2014). *L'vivs'kyi partesnyy rukopys i tayemnytsi tvorchosti Mykoly Dylets'koho* [The Lviv Partes Manuscript and the Secrets of Mykola Dyletsky's Creativity]. In: *Ukrayins'ka muzyka* [Ukrainian music]. Vol. 2 (12), pp. 32–45 [in Ukrainian].
5. Shumilina, O. (2024). *L'vivs'kyi partesnyy rukopys: pytannya avtors'koyi atrybutsiyi anonimnykh tvoriv* [Lviv Partes Manuscript: the Question of Authorship of Anonymous Works]. In: *Ukrayins'ka muzyka* [Ukrainian music]. Vol. 3-4 (50-51), pp. 148–155 [in Ukrainian].
6. Shumilina, O. (2000). *Ukrayins'ke partesne bahatoholossya yak perekhid vid modal'noyi do funktsional'noyi harmoniyi* [Ukrainian partesne polyphony as a transition from modal to functional harmony]. In: *Kyyivs'ke muzykoznavstvo* [Kyiv Musicology]. Vol. 3, pp. 23–33 [in Ukrainian].

7. Zarlino, G. (1965). *Le Istituzioni harmoniche* (1558) [The Harmonic Institutions (1558)]. Reprint in *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile*, II/1. New York : Broude Brothers, 370rp. [in Italian].

OLHA SHUMILINA

Shumilina, Olha — doctor of art history (Dr. Hab.), professor, professor from the Department of Music Theory Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraine)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

shumili2016@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342797

POLYPHONY OF UKRAINIAN BAROQUE PARTES IN THE LIGHT OF THE MEDIEVAL THEORY OF MODALITY

Relevance of the study. The traditions of Ukrainian partes singing, which developed in the East Slavic territories during the 17th and first half of the 18th centuries, have been studied widely and in various ways, however, some issues still remain unresolved. One of them is the influence of the medieval theory of modality on the pitch organization of polyphony in partes singing.

Main objective(s) of the study. The purpose of the article is to review the main provisions of the medieval theory of modality in its projection on the polyphony of Ukrainian partes singing.

The scientific novelty consists in identifying manifestations of medieval modal theory in the polyphony of Ukrainian partes, which affected the specificity and main features of partes art.

Methodology. The methodological basis is made up of general scientific methods: study and generalization, abstraction and formalization, systematic analysis and synthesis.

Results / findings and conclusions The main provisions of the medieval theory of modality, which became the basis of polyphony in church music of the Middle Ages, the Renaissance, and partly the Baroque, are studied. The main features of this system, which were described in the works of famous European theorists (Guido d'Arezzo, H. Glarean, G. Zarlino, etc.), are indicated. The influence of the main provisions of the medieval theory of modality on Ukrainian partes polyphony, which represents the Baroque era, is revealed.

In the process of analyzing the main provisions of the medieval theory of modality in their projection onto the features of Ukrainian baroque partes, the main attention was paid to the system of hexachords, on the basis of which polyphony was formed with the dominance of interval and triadic consonances, modal tonality, formed on the basis of natural-mode mesatonic in its projection onto the polyphonic vertical, specific types of cadences that arose under the influence of the time organization of musical compositions of vocal polyphony of a strict style and had modal chromaticisms and dissonant consonances, the issue of the weakness of the tonal center and functional connections between triads, etc.

The material for the study was the discovered four-part concertos by Mykola Dyletsky.

Keywords: medieval theory of modality, hexachord, modal chromaticism, modal-mode diatonic, Ukrainian baroque partes, partes concertos by Mykola Dyletsky.

Стаття надійшла до редакції 04.09.2025
Отримано після доопрацювання 02.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 78.071.1+785.7](477)(092)Станкович
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342799

Фик Ю. В., Сапожник О. В.

Фик Юрій Вікторович — аспірант кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-3900-1805>
dmz2123.yfik@dakkkim.edu.ua

Сапожник Ольга Василівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3510-5817>
olgavasylivna08@gmail.com
© Фик Ю. В., Сапожник О. В., 2025

«СВЯТО ТРУБ» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА: МОНОТЕМБРОВИЙ АНСАМБЛЬ ЯК ПРОСТІР ДЛЯ ТВОРЧОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ

Здійснено детальний аналіз камерного твору Є. Станковича «Свято труб» для 16 труб без супроводу, який постає підґрунтям для осмислення творчого експерименту з монотембровим ансамблем. Виявлено, що презентований підхід є релевантним композиторському почерку автора, у якому помітна тенденція до інтегративного трактування жанру та стилю; означено тембр як один із провідних засобів художньої виразності досліджуваного твору. Проаналізовано специфіку камерної музики Є. Станковича, яка виконує функцію своєрідної лабораторії для апробації інноваційних композиційних підходів. З'ясовано, що в камерному творі «Свято труб» свідомо обмежено темброву палітру, що стає каталізатором новаторських пошуків і сприяє максимальній реалізації акустичного потенціалу мідних духових інструментів, комбінуючи щільні кластерні структури із витонченими мелодійними лініями та складною поліфонічною фактурою. Розглянуто композиційну будову твору як складну тричастинну форму, де перша частина вирізняється масивними кластерними утвореннями, що в поєднанні з динамічно перемінним метром створює об'ємний насичений звуковий простір. Середній розділ описано як контрастний епізод, у якому співіснують два тематичні блоки: енергійний, стрімкий елемент із тріольним ритмом, що відтворює історично усталену сигнальну функцію труби, та квазіфольклорна мелодія із витонченим поліфонічним рельєфом. Реприза забезпечує кульмінаційний ефект фіналу, який за потужністю звучання виходить за межі традиційних уявлень про камерні жанри. Доведено, що камерний твір для 16 труб Є. Станковича «Свято труб» демонструє самобутній підхід композитора до роботи з однотембровим складом ансамблю; розкриває сутність творчих експериментів Є. Станковича, у яких кожен звук є результатом філігранного поєднання інтонаційної культури, новаторської техніки та глибини стильового мислення.

Ключові слова: творчість Євгена Станковича, монотембровий ансамбль, камерна музика, творчий експеримент, українська музика, труба.

Вступ. Творча візія Євгена Станковича глибоко резонує з національним самоусвідомленням сьогодення, що робить композитора визначною постаттю в сучасному українському музичному мистецтві. Ключовою особливістю авторського почерку митця є інтеграційний підхід до жанру та стилю, що забезпечує універсальність художнього висловлювання та формування цілісних, багатовимірних музичних концептів. Водночас українські дослідники, зокрема Юлія Грібіненко [Грібіненко, 2021], Анна Луніна [Луніна, 2013], Ольга Петрова [Петрова, 2023] підкреслюють елементи естетики необароко, неоромантизму та національного символізму, які в сукупності формують самобутній стиль композитора. Творчість Є. Станковича вирізняється глибиною філософського осмислення буття, масштабністю художніх ідей та новаторським підходом до музичної мови. Варто зазначити, що митець, інтегруючи провідні здобутки національної композиторської школи, зумів сформувати оригінальний стиль, який поєднує виразність мелодики, складність гармонічної мови та витонченість композиторських технік.

Особливе значення у контексті багатогранності, новаторства, жанрово-стильових конотацій у творчому доробку Євгена Станковича має камерний твір для 16 труб «Свято труб», який, на нашу думку, є знаковим у експериментальному підході композитора.

Для розуміння масштабності задуму твору варто згадати історичні витoki жанру трубного ансамблю, який формувався упродовж чотирьох століть. Тяглість традиції переконливо окреслюють сучасні дослідники — Ян Роде [Rode, 2020], Аарон Дженсен [Jensen, 2020], Анатолій Комар [Komar, 2017]. Я. Роде наголошує, що ще в епоху Ренесансу труба набула ролі ансамблевого інструмента, а трактат Чезаре Бендініеллі (Cesare Bendinelli) *Tutta l'arte della Trombetta* (1614) є «найдавнішим документом, який систематизує правила ансамблевої імпровізації трубачів XVI століття» [Rode, 2020, с. 7]. У XVII столітті такий тип ансамблю посідає дедалі помітніше місце в академічній музиці — зокрема, як зазначає дослідник, у вокально-інструментальних композиціях німецькомовних регіонів. Приміром, написана у 1616 році *Missa con le trombe a 16* Реймундо Бальєстри (Reimundo Ballestra) вважається одним із перших відомих зразків подібної практики [Rode, 2020, с. 13].

Непересічний інструментальний склад у творі Є. Станковича — монотембровий ансамбль з 16 труб — вражає не лише своєю художньою цілісністю, але й сміливістю творчого експерименту у сфері інструментування. Використання виключно однотипних інструментів відкриває багатогранні можливості для дослідження незвичайних тембрових поєднань, розширення виконавських технік та створення непередбачуваних акустичних ефектів. У «Святі труб» композитор повною мірою розкриває потенціал мідних духових інструментів як джерела широкого спектру виражальних засобів: від потужних, фанфарних звучань до ніжних, камерних інтонацій.

Проте на сьогодні проблема комплексного мистецтвознавчого аналізу камерного твору «Свято труб» з позиції інтеграційного жанрово-стильового мислення, універсалізму художнього висловлювання, інноваційних прийомів інструментування розкрита не повною мірою. Значущість дослідження зазначеного процесу є перманентно актуальною у філософсько-світоглядному, культурологічно-мистецтвознавчому та художньо-естетичному аспектах. Потребує уточнення питання інтерпретації індивідуальної стилістики композитора в контексті актуалізації фонічного виміру сучасної академічної музики, де провідне значення мають темброві експерименти та пошук нетрадиційних інструментальних конфігурацій.

Подальшого наукового пошуку потребують питання виражального потенціалу трубного ансамблю в досліджуваному творі.

Аналіз публікацій. Темброві рішення, що традиційно розглядаються як один із ключових засобів художньої виразності у формуванні музичного образу в творчості Євгена Станковича, набувають статусу рушійної сили новаторства в композиційному мисленні. Для митця це не просто технічний прийом, а цілісна концепція звукового моделювання, яка формує художню логіку твору. Через темброві модифікації автор розгортає масштабні фактурно-динамічні процеси, які визначають його структурну й емоційну напругу.

Зокрема, у камерних жанрах Є. Станкович нерідко використовує нетрадиційні темброві комбінації та прийоми. Мистецтвознавиця Юлія Грібіненко зауважує, що в деяких випадках можна говорити про лейттембральні формотворчі засади творів [Грібіненко, 2021, с. 10] та стверджує, що тембровий компонент належить до параметрів першорядної значущості в поезиці Станковича [Грібіненко, 2021, с. 15].

Кожен камерний твір Євгена Станковича — мініатюра чи камерна симфонія — вимагає максимальної концентрації виконавця-дослідника на авторському задумі та його інтерпретації, адже саме в камерних творах експонуються визначальні риси індивідуального стилю композитора.

Анна Луніна надає творчості Євгена Станковича такі характеристики: «симфонізований» принцип композиторського мислення, емоційна щирість авторського висловлення, візуально-зображальна звукова конкретність, «кінематографічність» як один із найбільш поширених технічних прийомів роботи з музичним текстом тощо. Дослідниця рекомендує сприймати кожен твір як своєрідний та неповторний «фабульний», «сюжетний», «ідейний», «візуально-картинний» ряд, що стимулює роботу суб'єктивної уяви та фантазії слухачів [Луніна, 2013, с. 142]. Очевидно, що композитор приділяє особливу увагу камерній сфері, яка, на думку авторки, для нього є місцем для нових композиційних перевтілень та пошуків виражальних засобів [Луніна, 2013, с. 141]. Як стверджує науковиця, «...випробувані в камерній творчості новації та прийоми композитор сміливо продовжує масштабувати в більш серйозних оркестрових полотнах, які часто створюються паралельно...» [там само].

У нашому розумінні камерна музика для Євгена Станковича є своєрідною «лабораторією» творчих експериментів. Одним із таких (і варто зазначити, вельми успішних) експериментів є камерний твір «Свято труб» для 16 труб без супроводу, написаний композитором у 1998 році.

Мета статті — розкрити специфіку монотембрового ансамблю як простору для творчого експерименту в камерному творі «Свято труб» Євгена Станковича.

Наукова новизна полягає у виявленні й дослідженні інноваційних прийомів інструментування, зразків монотембрового ансамблю в камерній творчості Євгена Станковича на прикладі камерного твору «Свято труб»; у висвітленні стратегії трансформування потенційних обмежень в ефективний композиторський прийом; у демонструванні максимальної повної реалізації виражального потенціалу трубного ансамблю у вказаному творі.

Методологічне підґрунтя дослідження включає такі методи: *теоретико-музикознавчий* — для вивчення гармонічної, мелодичної, ритмічної та фактурної організації твору, *інструментознавчий*, орієнтований на дослідження специфіки використання труб у монотембровому ансамблі, виявлення розширених

виконавських прийомів та їхнього впливу на звукову палітру, а також *герменевтичний підхід* для осмислення та інтерпретації композиторського задуму.

Результати дослідження. Однією із ключових художніх особливостей композиції Євгена Станковича «Свято труб» є монотембровість, що набуває значення цілісної концептуальної ідеї твору. Апелюючи до однорідного за тембром складу — ансамблю мідних духових інструментів, — композитор не уникає ризику одноманітності, а навпаки, використовує його як простір для творчого експерименту.

Монотембровий ансамбль перетворюється на платформу для творчого експерименту, у межах якої, попри зовнішню обмеженість виражальних засобів, формується багатогранна палітра звукових відтінків. За браком контрастів між різнотембровими групами фокус переноситься на динаміку, артикуляцію, регістрову варіативність, а також взаємодію фактурних шарів. Темброва одноманітність у Є. Станковича набуває значення своєрідного виклику самому собі: композитор розкриває неочікувані можливості монотембрової трубної фактури, демонструючи її здатність до вираження найрізноманітніших емоційних станів: від сакрального піднесення до екстатичності масового дійства.

У цьому контексті монотембровість виконує роль ідеологічного каркасу: вона об'єднує звучання учасників ансамблю в єдине інтонаційне ядро, що резонує з уявленням про «свято» як про колективний ритуал. Відповідно, обмеження тембрового спектра трансформується в художню силу — у спосіб зосередження уваги слухача на внутрішній енергії звуку, його багатстві в межах одного тембрового ареалу.

Сама назва твору — «Свято труб» — є не лише індикатором інструментального складу, а й несе в собі латентне програмне навантаження: викликає асоціації з урочистістю, пишністю, радістю (можливо, навіть з архаїчними ритуалами або військовими фанфарами). Назва закладає в монотемброву основу певну ідею, характер та емоційний простір інтерпретації. У межах ансамблю труб саме програмність стає одним із ключових елементів, що дає змогу композитору розгорнути полісемантичність композиційної ідеї.

У цьому контексті особливої значущості набуває спостереження Олени Колісник щодо доробку Є. Станковича: «Характерною ознакою камерно-інструментальних творів композитора є програмність: усі камерні симфонії, окрім третьої, мають програмні назви, що наштовхують слухача на певне коло асоціацій і роздумів та є відображенням філософського задуму твору — найчастіше двопланового, неоднозначного, що втілює полісемантичність композиції» [Колісник, 2016, с. 18]. На нашу думку, ця ідея вдало ілюструє концептуальну модель твору «Свято труб», у якому програмність відіграє ключову роль щодо формування багаторівневої смислової структури. Завдяки вищуканому використанню динамічних відтінків, артикуляційних нюансів, регістрових контрастів та нестандартних виконавських прийомів композитор досягає ефекту тембрового розмаїття, поглиблюючи водночас філософсько-асоціативний зміст композиції.

Заглиблюючись у внутрішній світ «Свята труб», переконуємося в тому, що програмна назва є лише одним із інструментів розкриття філософського задуму композитора. Здатність Є. Станковича наповнювати навіть, здавалося б, обмежений камерний простір глибокими смислами підтверджується О. Петровою, яка зазначає: «... камерні твори Станковича характеризуються глибоким ідейним змістом, тяжінням до філософської проблематики та концепційного наповнення образів, збереженням принципів оркестрового мислення» [Петрова, 2023, с. 116]. Така характеристика є особливо актуальною для «Свята труб», адже монотембровий

ансамбль з 16 труб, попри свою камерність, має потенціал для формування справді масштабного, майже оркестрового звучання.

Важливо також зазначити, що в контексті роботи з тембром і фактурою в цьому творі є важливий нюанс, детально досліджений Русланом Каширцевим. Науковець вважає, що точна конкретизація параметрів тембру та глибинної координати фактури в її темброво-акустичному вимірі є принципово неможливою в сучасній нотації [Каширцев, 2021, с. 70–71]. Принципова неможливість точної фіксації глибини фактури в нотному тексті, на думку дослідника, зумовлює значний інтерпретаційний потенціал тембру та фактури, що є ключовим як для виконавської, так і для композиторської творчості. Наукова теза набуває особливого значення для розуміння експериментального характеру «Свята труб». Монотембровий ансамбль позбавлений звичних тембрових контрастів і вимагає від композитора та виконавця ще більшої уваги до тих нюансів, які не можуть бути точно зафіксовані в нотах, що розкриває простір для індивідуальної інтерпретації, стає невід'ємною частиною художнього задуму.

Таким чином, обираючи монотембровість, Євген Станкович актуалізує цей інтерпретаційний потенціал, надаючи твору додаткових смислових вимірів. Такий художньо-естетичний прийом корелює із зазначеною полісемантичністю твору, оскільки саме неповнота нотної фіксації зумовлює багатозначність смислів, які реалізуються на композиторському та виконавському рівнях.

Попри камерний статус твору, підтверджений авторською класифікацією (згідно з рубрикаторм творчого доробку композитора¹) та відсутністю вимог до обов'язкової участі диригента, «Свято труб» постає як зразок нетривіального експерименту з монотембровим ансамблем. Зауважимо, що в існуючих записах твір виконується зазвичай під орудою диригента, що додатково підкреслює його оркестрову природу та монументальність. Склад із 16 труб є незвичним явищем, адже навіть у великих духових оркестрах рідко трапляється подібна концентрація інструментів однієї тембрової групи.

Інструментальна партитура «Свята труб» складається з восьми нотних станів, де кожна пара труб грає переважно в унісон, створюючи потужне й насичене ансамблеве звучання. Деякі епізоди позначені авторською ремаркою *divisi*, що вносить певну темброву та фактурну різноманітність у монолітне звучання ансамблю. Тривалість твору становить менше п'яти хвилин, що формально дозволяє віднести його до малих музичних форм. Проте глибина задуму, монументальність звукової тканини та сильний емоційний вплив на слухача беззаперечно дають змогу кваліфікувати його як мікросимфонічний ескіз, що узгоджується із загальними спостереженнями А. Луїної щодо масштабності мислення Є. Станковича [Луїна, 2013, с. 142]. Цілком імовірно, що цей твір міг би органічно інтегруватися в архітектоніку розгорнутої симфонії, виконуючи функцію інтермедії або потенційно як кульмінаційний епізод.

Форма композиції «Свято труб» має чітко окреслену тричастинну структуру. *Перший розділ* являє собою монументальний комплекс кластерних утворень, які охоплюють широкий діапазон звучання, формуючи максимально об'ємний звуковий простір. Характерна особливість цього розділу — часта зміна метру (3/4, 4/4, 5/4), що сприяє генеруванню ефекту безмежності та всеосяжності (приклад 1).

¹ Див.: <https://musical-world.com.ua/artists/stankovych-yevgen-fedorovych/>

Приклад 1.

Є. Станкович. «Свято труб», тт. 7–14.

Такти 7–14

У звуковій палітрі виникають певні фонічні алюзії та паралелі зі вступом до симфонічної поеми «Так говорив Заратустра» Ріхарда Штрауса (Richard Strauss) — це підкреслює глобальний масштаб композиторського задуму.

Середній розділ композиції складається з двох контрастних тематичних блоків. Першим є енергійний, стрімкий, ритмічно синхронізований рух, що вирізняється тріольним ритмом та висхідним мелодичним спрямуванням. Історична функція труби як сигнального інструмента, звучання якого насичене героїкою та потужністю, знаходить відображення в масивних ритмічних унісонах цього епізоду (приклад 2).

Приклад 2.

Є. Станкович. «Свято труб», тт. 29–33.

Такти 29–33

Другий тематичний блок середньої частини представлений квазіфольклорною наспівкою з характерним використанням затримань основного тону. Нашарування трубних партій призводить до утворення поліфонічної тканини, яка поглиблює та збагачує монотемброве звучання новими фонічними відтінками.

Реприза виконує одночасно формальну й концептуальну функції, а саме, відтворює емоційний стан початку композиції, однак у якісно новому контексті. Тематичний матеріал першого розділу подається в лаконічній, фактурно концентрованій формі, що значно підсилює драматургічний рух до кульмінації, у якій акумулюються ключові ідеї композиції. Фінал твору вирізняється високим енергетичним тонусом, забезпечує відчуття естетичної довершеності та внутрішньо логічної єдності композиції.

Спираючись на композиційно-драматургічний аналіз твору «Свято труб» Євгена Станковича, можемо стверджувати, що монотембровий ансамбль є не тільки фактурно-організаційним принципом, а й цілісною концептуальною ідеєю, що слугує простором для глибокого ідейного та філософського наповнення. Описані концептуальні ідеї дають композитору змогу навіть у межах одного тембру досягати широкого спектру виразних засобів — від потужних, фанфарних звучань до ніжних камерних інтонацій, що розкриває розширені можливості тембрового потенціалу труби. Саме ця здатність труби до створення складної палітри звукових відтінків у монотембровому просторі виокремлює і визначає її роль як лабораторії для творчого експерименту.

Зазначимо, що в досліджуваному творі прослідковується збереження принципів оркестрового мислення, попри визначення жанру як камерного. Таку особливість виокремлює, зокрема, О. Петрова, зауважуючи, що камерні твори Є. Станковича «характеризуються глибоким ідейним змістом, тяжінням до філософської проблематики та концепційного наповнення образів» [Петрова, 2023, с. 117]. «Симфонізований» принцип композиторського мислення, про який згадує також А. Луніна, сприяє створенню масштабного звучання і розкриття складних філософських ідей навіть в обмеженому звукопросторі монотембрового ансамблю. Ми цілком погоджуємося з висновками дослідниці щодо домінування в композиторському задумі візуально-зображальної звукової конкретності та кінематографічності як знакових рис мистецького індивідуального стилю Є. Станковича, які хоч і не є прямою характеристикою «Свята труб», але можуть бути застосовані до розуміння динаміки та розвитку музичного матеріалу.

Отже, у виконавському аспекті, попри відносну технічну «простоту» окремих партій, композитором закладено підвищені вимоги до ансамблевої злагодженості та інтерпретаційної цілісності. Основні виклики зосереджені не в індивідуальній віртуозності, а в досягненні максимальної ритмічної синхронності, інтонаційної точності й художньо-естетичної єдності ансамблевого звучання. Важливою умовою реалізації композиторського задуму є здатність виконавців забезпечити динамічну рівновагу, тембровий баланс та поліфонічну прозорість у межах однотембрового складу.

Особливої актуальності набуває потреба у сформованій спільній інтерпретаційній стратегії, що ґрунтується на аналізі зафіксованого нотного тексту і його позатекстових аспектів, про які писав Р. Каширцев, підкреслюючи принципову неможливість точного нотного відображення таких параметрів, як тембр і глибинна координата фактурної організації [Каширцев, 2021, с. 70–71].

За таких умов особливої значущості набуває узгодженість колективного осмислення художнього задуму, яка передбачає спільну роботу виконавців над

формуванням ансамблевої інтерпретації як процесу групового смислотворення (що ґрунтується на нотному тексті), але й водночас розкриває його приховані смислові рівні. Саме ця форма інтерпретаційної співучасті є запорукою досягнення цілісного художнього результату, який відтворює технічну й формальну структуру твору й актуалізує його філософську глибину та емоційно-асоціативний потенціал.

Висновки і перспективи дослідження. Дослідження камерного твору Євгена Станковича «Свято труб» для 16 труб без супроводу засвідчує високий рівень інноваційності композиторського мислення, що виявляється в переосмисленні ролі монотембрового ансамблю в контексті сучасної української академічної музики. Сміливе композиційне рішення — вибір ансамблевого складу з 16 труб без інструментального супроводу — постає не як «експеримент заради експерименту», а як стратегічна художня лінія, що визначає естетичні та ідеологічні параметри твору. Такий інструментальний склад стає функціональним середовищем для розгортання багаторівневої звукової концепції, де єдність тембру не обмежує, а навпаки, стимулює формотворчий потенціал.

На нашу думку, композитор свідомо обирає модель тембрової однорідності як рамку для експериментального дослідження акустичних можливостей окремого виду мідних духових інструментів. У межах обмеженої виражальної палітри, на перший погляд, спостерігається інтенсифікація тембрового потенціалу ансамблю труб. Така стратегія трансформує потенційні обмеження в ефективний ресурс, демонструючи максимально повну реалізацію виражального потенціалу трубного ансамблю. Навіть у програмній назві твору криється масштабність композиторського задуму, адже вона ініціює формування широкого асоціативного поля, інтерпретаційних моделей та філософських алюзій. Митцю вдалося у двох словах підкреслити характер твору, стимулювати глибокі історичні ремінісценції, пов'язані з урочистими церемоніалами, військовими оркестрами та мисливськими сигналами, закарбувати інструментальний склад. Концепт свята проєктується тут на музичний матеріал як метафора колективного дійства, де кожен інструмент є самостійним голосом у спільному звучанні. У цьому контексті темброва одноманітність трансформується в інтонаційну єдність, що стає організуючим принципом композиції та її смисловим центром.

У межах камерного жанру твір «Свято труб» демонструє тенденцію до масштабного художнього мислення, що виходить за межі традиційного уявлення про камерність. Композитор використовує такий формат не як мету, а як засіб реалізації масштабніших композиційних задумів, що тяжіють до симфонізму — багатопланового, структурно ускладненого та філософськи навантаженого. У цьому сенсі виявляється «симфонізований» принцип мислення Є. Станковича, який полягає в здатності надавати камерним творам просторової глибини, драматургічної напруги та архітектонічної цілісності, притаманних симфонічним формам.

Особливістю такого підходу є розуміння камерної музики як експериментального плацдарму, своєрідної «творчої лабораторії», де композитор апробує складні конструктивні моделі, поліфонічні взаємодії, темброві стратегії та драматургічні конфігурації. У подальшому ці прийоми можуть масштабуватися і трансформуватися в рамках симфонічного чи оркестрового мислення, зберігаючи водночас індивідуальну стильову ідентичність. Саме в таких творах, як «Свято труб», простежується логіка стильової еволюції Є. Станковича: від камерного до великоформатного, від експерименту до концептуальної завершеності.

Подібний підхід є знаковим для самобутньої композиторської манери митця і розуміння загальних тенденцій розвитку сучасної української музики. Камерна форма у творчості Євгена Станковича втрачає статус «малої» чи «вторинної» щодо симфонії, натомість набуваючи повноцінної семантичної автономії. Водночас вона зберігає відкритість до розширення і трансформацій, що свідчить про інтегративну природу композиторського стилю. Твір «Свято труб» у цьому контексті є взірцем стратегічного творчого мислення, у якому локальні інновації набувають глобального значення для еволюції сучасної композиторської мови та формують інтелектуальний фундамент нової естетики української музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Грібінєнко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 32, кн. 2. С. 5–16.
2. Каширцев Р. Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття: дис. ... доктора філософії : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 298 с.
3. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Є. Станковича: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2016. 28 с.
4. Луніна А. Камерний формат творчості Євгена Станковича. На перехресті «картинно-пейзажної візуальності», «кінозображальності» й «нової простоти». *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ, 2013. Вип. 5. С. 141–147.
5. Петрова О. «Українська поема» Є. Станковича: особливості авторського трактування жанру. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 37. С. 114–127.
6. Jensen A. A Pedagogical Approach and Strategies for the Trumpet Ensemble : Doctor of Musical Arts. University of North Texas. 2020. 42 p.
7. Komar A. M. Prototypes of ensemble combinations with the trumpet in the primitive and ancient civilization world. International Scientific and Practical Conference «WORLD SCIENCE» . 2017. Vol. 1, no. 12 (40). P. 20–23.
8. Rode I. A. From courts to concert halls: an historical overview on the development of the modern trumpet ensemble : Doctor of Music dissertation. Indiana University, Jacobs School of Music. 2020. 132 p..

REFERENCES

1. Hrybychenko, Yu. (2021). Tembrova leksyka kamernykh tvoriv Ye. Stankovycha [Timbre vocabulary of Ye. Stankovych's chamber works]. In: *Muzychne mystetstvo i kul'tura*, (32, Book 2), pp. 5–16 [in Ukrainian].
2. Kashyrtsev, R. G. (2021). *Interpretatsiinyi potentsial tembru ta faktury v orkestrovykh tvorakh kompozytoriv pershoi polovyny XX stolittia* [Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works by composers of the first half of the twentieth century] (PhD dissertation). Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 298 p. [in Ukrainian].
3. Kolisnyk, O. V. (2016). *Movno-stylova samobutnist kamerno-instrumentalnoi muzyky Ye. Stankovycha* [Linguistic and stylistic originality of Ye. Stankovych's chamber-instrumental music] (Author's abstract of PhD dissertation). 17.00.03 Music Art. M. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv, 28 p. [in Ukrainian].

4. Lunina, A. (2013). Kamernyi format tvorchosti Yevhena Stankovycha. Na perekhresty «kartynno-peizazhnoi vizual'nosti», «kino zobrazhal'nosti» y «novoï prostoty» [Chamber format of Yevhen Stankovych's work. At the crossroads of «picture-landscape visuality», «cinema imagery» and «new simplicity»]. In: *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky*, (5), pp. 141–147 [in Ukrainian].

5. Petrova, O. (2023). «Ukrainska poema» Ye. Stankovycha: osoblyvosti avtorskoho traktuvannia zhanru [«Ukrainian Poem» by Ye. Stankovych: features of the author's interpretation of the genre]. In: *Muzychne mystetstvo i kul'tura*, (37), pp. 114–127 [in Ukrainian].

6. Jensen, A. (2020). A Pedagogical Approach and Strategies for the Trumpet Ensemble (Doctor of Musical Arts dissertation). University of North Texas. 42 p. [in English].

7. Komar, A. M. (2017). Prototypes of ensemble combinations with the trumpet in the primitive and ancient civilization world. In: International Scientific and Practical Conference «WORLD SCIENCE», 1 (12(40)), pp. 20–23 [in Ukrainian].

8. Rode, I. A. (2020). From courts to concert halls: an historical overview on the development of the modern trumpet ensemble (Doctor of Music dissertation). Indiana University, Jacobs School of Music. 132 p. [in English].

YURIY FYK

Fyk, Yurii — PhD student, National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-3900-1805>
dmz2123.yfik@dakkkim.edu.ua

OLGA SAPOZHNIK

Sapozhnik, Olga — PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Vocal Arts, National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3510-5817>
olgavasylivna08@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342799

«FEAST OF TRUMPETS» BY YEVHEN STANKOVYCH:

MONOTIMBRICAL ENSEMBLE AS A SPACE FOR CREATIVE EXPERIMENTATION

The relevance of studying «Feast of Trumpets» for 16 unaccompanied trumpets by Ye. Stankovych lies in its representation of a hypothetical space for the author's daring creative experiment with a monotimbral ensemble. This aspect organically correlates with the composer's profile, distinguished by an integrative approach to genre and style, where timbral solutions emerge as one of the key expressive means. Within the broader context of Ye. Stankovych's oeuvre, his chamber music often serves as a unique «laboratory» for testing innovative compositional solutions.

The main objective of the study is to investigate the monotimbral ensemble as a space for creative experiment in «Feast of Trumpets» by Ye. Stankovych.

The methodology includes the following methods: a *systemic approach* (for analyzing the work as a holistic artistic system); *music-theoretical* (for studying the harmonic, melodic, rhythmic, and textural organization of the piece); *instrument-specific* (focused on researching the specifics of trumpet usage within a monotimbral ensemble, identifying extended performance techniques and

their impact on the sonic palette); and a *hermeneutical approach* (used for a deeper understanding and interpretation of the compositional intent).

Despite its classification as a chamber work, confirmed by its placement in the composer's catalog and the absence of a mandatory conductor (though existing recordings often feature one, highlighting its orchestral and monumental qualities), «Feast of trumpets» represents a unique example of an experiment with a monotimbral ensemble. The composition for sixteen trumpets is an unusual phenomenon, as such a concentration of instruments from a single timbral group is rarely encountered even in large brass orchestras. The score of «Feast of trumpets» utilizes eight staves, with each pair of trumpets primarily playing in unison, creating a powerful and rich sound. Some episodes are marked by the composer's «*divisi*» remark, introducing timbral and textural variety into the ensemble's monolithic sound. The work's duration, under five minutes, formally categorizes it as a small musical form. However, the profoundness of its concept, the monumentality of its sound fabric, and its strong emotional impact on the listener unequivocally allow it to be characterized as a micro-symphonic sketch. It is quite plausible that this work could organically integrate into the architectonics of an expanded symphony, serving as an interlude or even a culminating episode. The form of «Feast of trumpets» clearly delineates a three-part structure. The first section presents an impressive complex of cluster formations that span a wide sonic range, creating a maximally volumetric sound space. A characteristic feature of this section is the frequent meter changes (3/4, 4/4, 5/4), contributing to a sense of boundlessness and all-encompassing nature. The sound palette evokes certain allusions and parallels with the introduction to symphonic poem «Also sprach Zarathustra» by Richard Strauss underscoring the global scale of the compositional design. The middle section of the composition consists of two contrasting thematic blocks. The first is an energetic, rapid, synchronous movement, distinguished by a triplet rhythm and an ascending melodic direction. The massive rhythmic unisons of the trumpets in this episode recall the historical nature of the trumpet as a signaling instrument, imbued with heroism and dynamism. The second thematic block of the middle section is a distinct quasi-folk chant characterized by the use of sustained tones. The layering of trumpet parts in this episode leads to the formation of a unique polyphonic texture, enriching the monotimbral sound with new expressive nuances. The recapitulation returns the listener to the initial emotional state of the work. The musical material of the first section is presented in a condensed form but with significantly amplified dynamics, reaching a climactic tension and concluding the composition on a high emotional note.

Results and conclusions. «Feast of trumpets» by Ye. Stankovych vividly exemplifies how a deliberate limitation of the timbral palette can become not an obstacle, but a powerful stimulus for creative experiment. The composer masterfully utilizes the unique acoustic properties of brass instruments, their ability to create both dense cluster sounds and expressive melodic lines, as well as rich rhythmic figurations and polyphonic elements. Through this, the composer achieves a monumental and deeply emotional impact, despite the work's formal brevity and monotimbrality. The piece rightfully holds a special place in the composer's chamber heritage, demonstrating his courage in seeking new expressive means and an original approach to instrumental possibilities.

Keywords: Yevhen Stankovych's creativity, monotimbral ensemble, chamber music, creative experiment, Ukrainian music, trumpet.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2025
Отримано після доопрацювання 07.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 78.071.2:785.7+78.03]Колодуб(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342809

ЯРОВИЙ Ю. В.

Яровий Юрій Валерійович — аспірант творчої аспірантури кафедри мідних духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-5303-9915>

Legofod@gmail.com

© Яровий Ю. В., 2025

КОНЦЕРТИ ЛЕВКА КОЛОДУБА ДЛЯ ТРОМБОНА З ОРКЕСТРОМ: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Актуальність концептуального осмислення концертів Левка Колодуба для тромбона з оркестром зумовлена необхідністю розкриття багатовимірного художнього потенціалу цих творів у контексті сучасної виконавської практики. Концертні твори вимагають глибокого інтерпретаційного осмислення, що передбачає ретельність обґрунтування концепції авторського задуму. Такий підхід є ключовим для аналізу творчості Л. Колодуба в жанрі концерту, що характеризується органічним поєднанням традицій з новаторством, елементів українського фольклору (зокрема, ладової структури й метроритміки) із сучасними композиційними техніками — це стає підґрунтям для формування концептуальної бази інтерпретації. Художній потенціал обраних творів розкрито за допомогою герменевтичного аналізу (спираючись на підхід, запропонований М. Мимриком), що сприяє знаходженню глибинних смислів нотного тексту. Комплексний методологічний підхід сприяє визначенню розширених виражальних можливостей тромбона у сольному амплуа, простеженню його еволюції в академічній музиці та формуванню цілісної виконавської концепції концертних творів Л. Колодуба. Це підкреслює актуальність пошуків нових граней тембрової палітри тромбона, що є предметом постійної уваги як композиторів, так і виконавців. Відтак, інтерпретатор постає центральним суб'єктом музично-комунікаційних процесів, адже від точності та релевантності його прочитання авторського задуму безпосередньо залежить якість реалізації художнього змісту творів та глибина їх сприйняття слухачською аудиторією.

Запропонований концептуальний підхід до прочитання тромбонових концертів Л. Колодуба стає фундаментом для створення змістовно насичених та високопрофесійних інтерпретацій, які сприяють розвитку сучасної виконавської практики та збагаченню музикознавчого дискурсу.

Ключові слова: концерт для тромбона, виконавське мистецтво, концептуальні засади, герменевтичний аналіз, інтерпретація, тромбон.

Вступ. Творчий доробок Левка Колодуба посідає чільне місце в українській музичній культурі, а створені композитором концерти для духових інструментів є вагомим внеском у розвиток сучасного репертуару. Проте, попри їх художню цінність та виконавську привабливість, інтерпретаційні аспекти цих творів, зокрема, й концертів для тромбона з оркестром, потребують глибшого теоретичного та виконавського осмислення. Своєю чергою, це уможлиблює розкриття їхнього

багатовимірною художньою потенціалу крізь призму актуальних для сучасності виконавських парадигм, які передбачають здатність інтерпретатора до цілісного осмислення авторського задуму та стратегій його художньої реалізації.

Аналіз публікацій. Науковий дискурс щодо розвитку тромбонового мистецтва та виконавської інтерпретації систематично розширюється завдяки працям сучасних дослідників, що формує передумови для комплексного аналізу різних аспектів тромбонового репертуару та безпосередньо концертів Левка Колодуба.

Значний внесок у вивчення жанрово-стильових моделей інструментального концерту, передусім творів Л. Колодуба, здійснила Катерина Біла [Біла, 2011]. Науковицею проаналізовано концепційні засади композиторської інтерпретації, важливі для осмислення еволюції індивідуального стилю Л. Колодуба, що характеризуються тісним зв'язком з українською фольклорною традицією. Варто підкреслити значущість монографії Лідії Макаренко «Лев Колодуб: український фольклорний мелос і оркестр» [Макаренко, 2025], у якій фольклор системно розглянуто як джерело ідентифікаційних смислів, які формують світоглядну основу творчості композитора. Застосування такого підходу яскраво демонструє національний компонент музичної мови Левка Колодуба, тим самим зміцнюючи значення його концертної спадщини в сучасних виконавських контекстах (що узгоджується з прагненням до ґрунтовного осмислення національних музичних традицій та безперервного пошуку новаторських інтерпретаційних рішень).

Роль тромбона як сольного інструмента та репертуарні особливості висвітлюються у працях низки науковців. Зокрема, дисертацію Федора Крижанівського [Крижанівський, 2006] присвячено аналізу українського концерту для тромбона в контексті становлення та еволюції жанру. У дослідженні окреслено органологічну генезу тромбона в українській академічній музиці, що дає змогу визначити місце концертів Л. Колодуба в історико-стильовому процесі. Дослідження Ірини Палійчук [Палійчук, 2007] зосереджене на формуванні, стабілізації та динаміці трансформацій жанру українського концерту для мідних духових інструментів, що забезпечує ширший аналітичний контекст для осмислення творчості Л. Колодуба. Додаткові аспекти розвитку жанру розглянуто у статті В'ячеслава Латка «Мідні духові інструменти в українському музичному просторі» [Латко, 2018], де висвітлюються загальні тенденції функціонування мідних духових у національній музичній культурі.

Принципове значення для розуміння виконавської інтерпретації концертів Левка Колодуба мають дослідження, які стосуються трансформації тромбона в сучасному музичному просторі. Лариса Гонтова та Максим Стебаков аналізують вплив нових композиційних технік на оновлення тромбонового репертуару, підкреслюючи, що інструмент набуває «... нові якості й відповідну загадковість...» у ХХ–ХХІ століттях [Гонтова, Стебаков, 2021, с. 308]. Вивчаючи тромбон як сольний інструмент крізь призму органології та історіографії, Дмитро Янжула [Янжула, 2024] висвітлює його «метаморфози» та особливості впливу на слухачську аудиторію.

Питання виконавської інтерпретації та комунікації глибоко розкрито у працях Ольги Катрич, яка розглядає музичне виконавство в контексті сучасних комунікативних процесів. Науковиця підкреслює визначну роль виконавця як «сіяча», від професіоналізму та інтенції якого залежить якість «колективного слухачького резонансу» [Катрич, 2023, с. 8]. Це актуалізує герменевтичний підхід Михайла Мимрика [Мимрик, 2023], який пропонує ціннісне розуміння творів нової

академічної музики через філософську тріаду «переживання — вияв — розуміння». Такий підхід є принципово важливим для розкриття багатозначних смислів творів Л. Колодуба та формування глибоко осмисленої виконавської концепції.

Мета статті — визначити концептуальні засади інтерпретації концертів Левка Колодуба для тромбона з оркестром.

Наукова новизна публікації полягає в обґрунтуванні цілісної системи концептуальних засад інтерпретації тромбових концертів Л. Колодуба, що створює передумови для комплексного аналізу авторського задуму та реалізації виконавських ідей. Запропонований підхід є універсальним і може бути екстрапольований на дослідження та інтерпретацію інших музичних творів.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: *герменевтичний* (методологія, запропонована М. Мимриком, дозволяє виявити смислові шари, які формують концептуальні основи виконавської інтерпретації [Мимрик, 2023]); *жанрово-стильовий* (для дослідження особливостей жанрової моделі інструментального концерту та її трансформації в контексті індивідуального композиторського стилю [Біла, 2011]); *структурно-функціональний* (для виявлення композиційних особливостей, динаміки тематичного розвитку та взаємодії сольного інструмента з оркестром); *органологічний* (для вивчення тромбона як сольного інструмента та його технічних можливостей [Гонтова, Стебаков, 2021; Крижанівський, 2006; Янжула, 2024]); *виконавський* (аналіз ролі виконавця як посередника між твором і слухачем, що сприяє формуванню якісного слухацького резонансу [Катрич, 2023]).

Результати дослідження. У сучасному виконавському дискурсі інтерпретація музичного твору розглядається як багатогранний процес, що вимагає від виконавця гармонійного поєднання глибокого концептуального розуміння художнього задуму та бездоганної технічної майстерності для його органічного та цілісного відтворення. Як зазначає В. Латко щодо репертуару для мідних духових інструментів, попри велику кількість творів у світовій та вітчизняній музичній літературі, виконавці прагнуть віднайти матеріал, що глибоко резонує з їхнім внутрішнім світом [Латко, 2023, с. 561]. Науковець також підкреслює, що під час вибору твору вирішальну роль відіграє його естетична привабливість, яка викликає захоплення та спонукає до виконання [Латко, 2023, с. 561]. Саме таке прагнення до особистісного відгуку та глибинної взаємодії вказує на суттєву категорію, яку ми визначаємо як *концептуальний підхід до інтерпретації*. Для виконавця привабливим стає не окремий елемент твору (мелодія, ритмоформула тощо), а передусім його внутрішня концепція, яка знаходить глибокий відгук у його творчому профілі. Подібний підхід виходить за межі суто нотного тексту, фокусуючись на смислових, емоційних та ідейних пластах твору, які виконавець має досягнути та трансформувати крізь призму власного бачення.

Таке розуміння інтерпретації музичного твору знаходить методологічне обґрунтування у працях М. Мимрика. Дослідник пропонує евристично-пошуковий метод герменевтичного аналізу, що ґрунтується на філософській тріаді Вільгельма Дільтея (Wilhelm Dilthey) «переживання — вияв — розуміння», що визначає послідовну траєкторію заглиблення в смисли твору [Мимрик, 2023, с. 11]. Процес інтерпретації, за М. Мимриком, розгортається в декілька взаємопов'язаних етапів. На першому етапі відбувається переживання — початкове занурення у твір через його емоційне сприйняття. Виконавець досягає почуття, що виникають під впливом

музики, та інтелектуально перетворює отримані враження, формуючи емоційне мислення [там само].

Другий етап передбачає виявлення особистісно-ціннісного ставлення до твору. Інтерпретатор через творчо-креативну діяльність поглиблює смислові аспекти, «вчуваючись» та «уживаючись» в художній світ композитора. Науковець підкреслює, що зазначений етап передбачає втілення своєрідного діалогу з автором музичного тексту та власним «Я» [Мимрик, 2023, с. 11].

На третьому етапі досягається розуміння твору на якісно новому рівні. Тут відбувається «прийняття» ідей, закладених у музичному творі. М. Мимрик наголошує на важливості конгеніальності інтерпретатора — духовної спорідненості з образом думок автора твору, а також емпатійного співпереживання його образами-героям. Результатом «є формування цілісного герменевтичного досвіду» [там само].

Важливою особливістю інтерпретаційного процесу, на яку звертає увагу М. Мимрик, є його циклічність, що базується на принципі герменевтичного кола. Розуміння еволюціонує від емоційно-чуттєвого сприйняття до критично-аналітичного творчого мислення. Багаторазове повернення до різних аспектів твору, їх переосмислення та поглиблення забезпечує повне та цілісне уявлення про ціннісні значення та смисли творів нової академічної музики, що сприяє глибокому зануренню виконавця у твір, що відкриває нові грані та формує осмислену інтерпретацію [там само].

Циклічність герменевтичного осмислення, яка передбачає встановлення системних зв'язків та діалогічну взаємодію зі смисловим полем твору, є фундаментальною для аналізу комунікативних процесів у сучасному мистецтві загалом і тромбовому виконавстві зокрема. Специфіку подібної комунікації розкривають Л. Гонтова та М. Стебаков, зазначаючи: «Великий вибір композиційних технік новітньої музики є одним із важливих чинників оновлення тромбового репертуару в ХХ — на початку ХХІ ст., у якому тромбон отримує нові якості й відповідну загадковість для слухача» [Гонтова, Стебаков, 2021, с. 308].

Саме у «загадковості», що виникає внаслідок трансформації звукового та смислового сприйняття інструмента, формується, на нашу думку, *амплітуда інтерпретаційних рішень виконавців*. Новітні композиційні техніки, інтегровані у тромбовий репертуар, часто містять елементи невизначеності, варіативності та відкритості для множинних трактувань. На нашу думку, така особливість зумовлює суттєве розширення діапазону можливих виконавських трактувань, які залежать від рівня осмислення його нелінійних структур та багатозначних смислів.

Важливо підкреслити, що на етапі вибору твору виконавець часто виступає в ролі *активного слухача, який здійснює первинну рецепцію та внутрішньо моделює весь інтерпретаційний процес*. Саме тоді його креативна уява та накопичений естетичний досвід стають ключовими чинниками, які визначають потенціал твору для подальшого розкриття та персоналізації (мається на увазі процес, коли виконавець ніби «приміряє» твір на себе, оцінюючи, наскільки він відповідає його власному творчому профілю, світогляду та виконавським можливостям). Як результат, твір інтегрується в індивідуальну художню систему виконавця, а його прочитання набуває оригінальності. Відтак «загадковість» твору (Л. Гонтова, М. Стебаков) функціонує як *простір для проактивної творчої інтеграції виконавця*, де його індивідуальне бачення та накопичений герменевтичний досвід набувають визначального значення для розкриття художньо-естетичної цінності твору та ефективної комунікації з аудиторією.

Саме з огляду на зростання комунікативного потенціалу та розширення художніх можливостей Д. Янжула підкреслює ключову тенденцію: «Сольна тромбонова музика стає автономним осередком, котрий містить усе, що є характерним для образу тромбона, і в межах своєї компетенції демонструє всі жанри, які в ньому існують чи існували» [Янжула, 2024, с. 84–85].

Традиційно тромбон сприймався переважно як оркестровий інструмент, чим обумовлена малочисельність репертарних творів для нього. Проте у творчості Л. Колодуба спостерігаємо функціональну автономію тромбона. Концерти для тромбона, як зазначає Ф. Крижанівський, є вагомим підсумком композиторських пошуків Л. Колодуба в галузі концертного доробку [Крижанівський, 2006, с. 11]. Л. Гонтова та М. Стебаков поглиблюють цю думку, наголошуючи на тому, що сучасні композитори активно застосовують у тромбонових творах різноманітні композиційні техніки, що надає інструменту нових якостей звучання та висуває складніші технічні вимоги [Гонтова, Стебаков, 2021, с. 308]. Відтак, виконавець має формувати інтерпретаційні версії, які враховують темброві та технічні можливості тромбона, оскільки, як про це пише Д. Янжула, «багатоманітні “метаморфози” у використанні інструментів у нових тембрових семантиках уже стали нормою, що зумовлено слухацьким попитом» [Янжула, 2024, с. 81].

Виконавець постає як посередник між композитором та слухачем, і його інтерпретаційна концепція має вирішальне значення. Опора українських композиторів на фольклорні традиції створює, за визначенням К. Білої, «природний комунікативний контакт “музичний твір — слухач”, часто втрачений у західноєвропейській практиці» [Біла, 2013, с. 13], на що варто звертати увагу виконавцям. За спостереженням О. Катрич, «від виконавської інтенції, таланту виконавця та його професіоналізму залежить, чи буде слухач пасивним реципієнтом ... чи дасть плоди духовної розбудови» [Катрич, 2018, с. 8–9]. Науковиця підкреслює, що «індивідуалізований ... концептуальною інтенцією виконавський сегмент музично-комунікативного ланцюга композитор — виконавець — слухач є визначальним у формуванні якості колективного слухацького резонансу» [Катрич, 2018, с. 9].

Узагальнюючи викладені положення сучасних українських музикознавців, зазначимо, що концерти Левка Колодуба для тромбона потребують глибокого виконавського осмислення. Воно має ґрунтуватися на концептуальному підході, що охоплює аналіз стильового профілю твору та його зв'язку з українською ідентичністю, розкриття сольних можливостей тромбона, герменевтичне осмислення позанотного змісту твору, розуміння виконавської інтерпретації як комунікативного процесу, а також врахування циклічності герменевтичного осмислення та персоналізації виконання (за М. Мимриком).

Концерт для тромбона з оркестром № 1 Л. Колодуба (1986) є знаковим твором в українській концертній музиці та невід'ємною частиною масштабного доробку композитора для духових інструментів. Майстерне володіння мистецтвом інструментування, посилене власним досвідом гри на духових інструментах (зокрема на кларнеті), зумовило обізнаність композитора в органологічній специфіці мідних духових, що проявляється у функціональності та експресивності сольних партій, які повноцінно розкривають можливості тромбона.

Для виконавської концепції твору першочерговим є фокус на віртуозному та виразному розкритті потенціалу тромбона, що узгоджується зі статусом даного

концерту — великого симфонізованого типу, яким його наділяє І. Палійчук [Палійчук, 2007, с. 113].

Перша частина ***Allegro*** написана в сонатній формі. Важливою особливістю тут є відсутність оркестрової експозиції та введення солюючого інструмента з перших тактів, що вимагає від виконавця утвердження автономної та центральної ролі тромбона, що також потенційно лягає в основу виконавської концепції. Головна партія включає розвиток кількох тематичних елементів, що надає виконавцю підґрунтя для реалізації диференційованої тематичної розробки. Інноваційним прийомом, фундаментальним для формування тембральної концепції виконавця, є застосування «позиційної» техніки (використання допоміжних позицій), що розширює технічний арсенал і відкриває шлях до експериментів із тембральними барвами, що суттєво збагачує звукову палітру тромбона.

Друга частина ***Andante*** являє собою тричастинну форму з динамічною репризою. Її художній зміст просякнутий глибоко трагедійною атмосферою, що є визначальним чинником формування емоційно-драматургічної концепції. Ефект «надгробного» плачу, яким характеризує цю частину Ф. Крижанівський [Крижанівський, 2006, с. 125], підсилюється оригінальним тембральним поєднанням тромбона з тремоло литавр у динаміці *pianissimo*. Такий композиційний прийом змушує виконавця зосередитися на досягненні особливої проникливості та виразності звуку. Примітно, що Ф. Крижанівський проводить паралелі між звучанням згаданого розділу та відомим тромбоновим соло із «Траурно-тріумфальної симфонії» Гектора Берліоза [Крижанівський, 2006, с. 125–126], що також може слугувати референтною точкою для інтерпретаційного пошуку у вираженні скорботи.

Третя частина ***«Бурлеска»*** розкриває характер, притаманний семантиці означеного жанру, що проявляється у сатиричних та гротескних елементах. Тут простежується спроба сформувати атмосферу тріумфальності шляхом активного використання фольклорних елементів (виразні ритмоформули та ладові співставлення). Композиція написана у формі рондо, особливістю якого є тема рефрену, що по чергово «мігрує» між партіями соліста та оркестру, створюючи ефект діалогу. Осмислення такого динамічного діалогу є ключем до вдалої інтерпретації, який передбачає врахування рівня віртуозності та складності тембрового балансування всіх партій концертного твору.

Загалом Концерт для тромбона з оркестром № 1 Левка Колодуба за своєю драматургією та архітектонікою належить до традиційних зразків; Ф. Крижанівський відносить його до найбільш «класичних» концертів в українському тромбоновому репертуарі [Крижанівський, 2006, с. 125–126]. Науковець підкреслює, що композитор дотримується класико-романтичних засад, зберігаючи тричастинну структуру та принцип «змагання» соліста з оркестром [там само]. Водночас концептуальна новизна твору виявляється в багатстві образного світу, його тембрально-семантичних перетвореннях у межах циклу, оновленій музичній мові, а також у максимально повній реалізації виразового та технічного потенціалу тромбона. Формування виконавської концепції базується на згаданих аспектах, що дозволяє гармонійно поєднати повагу до традиції з прагненням до новаторських виражальних засобів.

Концерт № 2 для тромбона з оркестром Л. Колодуба (2003) демонструє багаторівневий інтерпретаційний простір, сформований через взаємодію низки внутрішніх концептуальних полюсів. Саме його програмна назва — «Юнацький» —

відкриває можливість подвійного прочитання: з одного боку, відсилає до молодого виконавця Олексія Павленка, першого інтерпретатора твору, якому концерт було присвячено; з іншого — увиразнює характерний для композитора жест спрямування власної творчості до молодшої генерації музикантів. Відтак Другий концерт можна розглядати як своєрідне продовження багаторічної місії Л. Колодуба — створення сольних композицій для максимального широкого спектра інструментів.

Особливої уваги заслуговує часовий інтервал між створенням першого та другого концертів, що підкреслює еволюцію авторського стилю під впливом професійного середовища інструменталістів, зокрема співпраці з професором Національної музичної академії України Федором Крижанівським. У його класі сформувалася низка виконавських версій концерту (Ілля Кравченко, Павло Лисенко, Олександр Мулик), що сприяло розширенню інтерпретаційного горизонту твору та його закріпленню у навчально-виконавській практиці.

Художнє ядро твору визначається інтеграційними процесами, що врівноважують фольклорні витоки із сучасною музичною мовою, поєднують складну технічну фактуру з глибиною художнього змісту, а також адаптують авторський задум до художніх уподобань виконавців та слухачів. Контраст цих сутнісних елементів породжує насичене концептуальне поле для виконавських інтерпретацій, де саме музикант-виконавець здійснює узгодження ідейного наповнення з власними творчими поглядами.

У першій частині — ***Allegro*** — співіснують дві ключові парадигми: одна зосереджена на віртуозності соліста, інша — на креативному підході до використання тембру та фактури, що є характерним як для сольної партії, так і для оркестрової партитури. Л. Колодуб переосмислює традиційні функції соліста й оркестру в межах концертного жанру, що віддзеркалює стильову гнучкість, яка, за спостереженням К. Білої, має розглядатися в контексті еволюції жанру і стилю та потребує індивідуальної інтерпретаційної концепції виконавця з урахуванням динаміки музичного мислення в історичній перспективі [2013, с. 6–7]. З погляду тромбоніста-практика, інтерпретація цієї частини передбачає продумане трактування акцентуації та агогіки, що вкрай важливо для вибудови структурного та драматургічного ландшафту. Водночас гра у верхньому регістрі вимагає технічної впевненості та педантичної роботи над інтонацією. Виразність фразування, можлива лише за умови ретельної вибудови мелодичних ліній та жорсткого контролю дихання, є критичною і для ліричних фраз, і для енергійних пасажів. Штрихова техніка вирізняється високим ступенем варіативності виконавського трактування і є однією з ключових засад формування інтерпретаційної концепції. Зокрема, витончене втілення прийому *portamento* у побічній партії постає як специфічний нюанс, що підкреслює її ліричний контраст до основної теми.

Друга частина — ***Andante*** — вирізняється емоційною насиченістю, що утворює простір розкриття тембральних та фактурних можливостей тромбона. Композиторська майстерність Л. Колодуба проявляється в майстерному поєднанні традиційних та авторських прийомів інструментування, спрямованих на створення «безшовної» драматургічної єдності між солістом та оркестром. Очевидно, таким чином досягається виняткова музична проникливість. З виконавської точки зору, першочерговим інструментом розкриття власної інтерпретаційної концепції є інтонування хроматизмів, що підпорядковується фразуванню, загальній драматургічній лінії та насамперед інтенсивності експресії. Ретельна артикуляція в повільному темпі є важливою для забезпечення співучості та плинності мелодичних

ліній. Виконавська свобода в каденції перед оркестровою кодою стає кульмінаційним моментом художнього самовираження та демонстрації власного інтерпретаційного бачення тромбоніста.

Третя частина — ***Allegro*** — характеризується віртуозністю та новаторством автора у розширенні темброво-акустичних можливостей тромбона. Темброво-фактурні комплекси, характерні для інструментування Л. Колодуба, зумовлюють необхідність ретельної ансамблевої роботи, збалансованості та узгодженості тембрових рішень соліста й оркестру. Ювелірна робота з тембром, що розгортається у швидкому темпі й потужній динаміці та охоплює високий регістр тромбона, становить досить складне інтерпретаційне завдання. Поряд із необхідністю ритмічної гостроти та виразної легкості для відтворення танцювальних елементів фінальної частини, першочергового значення набуває декодування та інтеграція фольклорних стилізацій, що передбачає глибоке занурення в національний музичний колорит. У зв'язку з цим доречно згадати зауваження Л. Макаренка щодо використання Л. Колодубом методів обробки фольклору, подібних до методів М. Лисенка [Макаренко, 2010, с. 30]. У контексті нашого дослідження зазначена думка підкреслює глибинний зв'язок твору з українськими музичними традиціями. Відтак, автентичне відтворення стилізацій вимагає від виконавця занурення в інтонаційні та артикуляційні особливості українського фольклору.

На тлі віртуозного й енергійного *Allegro* ніжна кантілена в середньому розділі (*Pochissimo meno mosso*) утворює виразний контраст. Її інтерпретація потребує ліричної чуттєвості та витонченого звуковидобування, відіграючи роль ліричної противаги перед стрімким фіналом концерту. Такі різкі зміни характеру, що вимагають миттєвого перемикавання образів, зумовлюють необхідність мобільності ігрового апарату тромбоніста та його здатності до швидкої адаптації.

Підсумовуючи, зазначимо: Другий концерт для тромбона з оркестром Левка Колодуба постає як новаторський твір, що органічно поєднує фольклорні витoki із сучасними композиторськими рішеннями. Автор пропонує оригінальний діалог соліста з оркестром, де креативні трансформації тембру і фактури стають невід'ємною частиною художнього задуму. Твір спонукає виконавців (і соліста, і оркестр) до глибокого концептуального осмислення та автентичного розкриття його національного колориту та багатогранної емоційної палітри.

Висновки та перспективи дослідження. Аналіз Першого та Другого концертів Левка Колодуба для тромбона з оркестром дозволив виявити низку факторів, які є підґрунтям для виконавських концепцій та стратегій їх реалізації. Обидва твори демонструють динамічний розвиток тромбонового репертуару ХХ століття, що вимагає від виконавця глибокого занурення в їх смислову архітектуру. Серед чинників, які визначають виконавську концепцію концертів Л. Колодуба, варто виокремити: *специфіку інструментального мислення*, що проявляється в глибокому розумінні технічного та виразового потенціалу тромбона; *оригінальність формотворення* (зокрема, поєднання традиційної тричастинної моделі з нестандартними структурними рішеннями, як-от відсутність оркестрової експозиції, що підкреслює автономність сольної партії); *новаторський характер тембрових рішень*, таких як використання позиційної техніки, що розширює спектр звучання та виконавських прийомів; *багатошаровість драматургії*, що передбачає відтворення широкої емоційної палітри — від трагедійної глибини (наприклад, у Другій частині Першого концерту) до святкової віртуозності фіналів; *інтеграцію*

жанрово-стильових елементів, а саме фольклорних стилізацій, що вимагає від виконавця глибокого розуміння національного музичного контексту.

У підсумку, концептуальний підхід до інтерпретації тромбових концертів Левка Колодуба сприяє формуванню глибоко осмислених виконавських версій, які відображають еволюцію композиторського мислення та варіативність прочитання художнього задуму, водночас надаючи можливості для адаптації творів до індивідуальних виконавських поглядів. Відтак, концерти Л. Колодуба для тромбона з оркестром, з їх концептуальним потенціалом, є значущими як для виконавської практики, так і для музикознавчого дискурсу, що зумовлює актуальність та необхідність подальших наукових досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): дис.... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 — Музичне мистецтво. Київ, 2011. 204 с.
2. Гонтова Л., Стебаков М. Вплив нових композиційних технік на оновлення тромбового репертуару в XX–XXI ст. *Музичне виконавство і педагогіка*. 2021. С. 300–312.
3. Катрич О. Музичне виконавство в контексті реалій сучасних комунікативних процесів. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 1 березня 2023 року : матеріали засідань*. Львів, 2023. С. 7–10.
4. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : дис.... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 244 с.
5. Латко В. Мідні духові інструменти в українському музичному просторі. *Молодий вчений*. 2018. № 3 (2). С. 559–562.
6. Макаренко Л. Лев Колодуб: український фольклорний мелос і оркестр: монографія. Київ : КНУТД, 2025. 184 с.
7. Мимрик М. Герменевтична методика ціннісного розуміння творів нової академічної музики (друга половина XX — початок XXI століть). *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. Вип. 29. С. 3–14.
8. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : дис.... канд. мистецтвознавства / 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2007. 217 с.
9. Янжула Д. Тромбон як сольний інструмент у світлі органології та історіографії. *Культура України*. 2024. № 85. С. 79–86.

REFERENCES

1. Bila, K. S. (2011). Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsii za zasady kompozytorskoï interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba) [Genre-stylistic model of instrumental concerto and conceptual principles of composer's interpretation (on the example of L. M. Kolodub's works)]. PhD dissertation (Arts Studies) / 17.00.03 — Muzy'chne my'steczstvo. Kyiv, 204 p. [in Ukrainian].
2. Hontova, L., & Stebakov, M. (2021). Vplyv novykh kompozytsiinykh tekhnik na onovlennia trombonovoho repertuaru v XX–XXI st. [The influence of new compositional techniques

on the renewal of trombone repertoire in the XX–XXI centuries]. In: *Muzychne vykonavstvo i pedahohika*, pp. 300–312 [in Ukrainian].

3. Katrych, O. (2023). Muzychne vykonavstvo v konteksti realii suchasnykh komunikatyvnykh protsesiv [Musical performance in the context of modern communicative processes]. In: *Mizhnarodnyi naukovyi forum Muzykoznavchyi universum molodykh, 1 bereznia 2023 roku: materialy zasidan.* Lviv, pp. 7–10 [in Ukrainian].

4. Kryzhanivskyi, F. P. (2006). Ukrainskyi kontsert dlia trombona v aspekti stanovlennia ta rozvytku zhanru [Ukrainian trombone concerto in the aspect of genre formation and development]. PhD dissertation (Arts Studies): 17.00.03 — Muzy`chne my`stecztvo. Odesa, 244 p. [in Ukrainian].

5. Latko, V. (2018). Midni dukhovi instrumenty v ukrainskomu muzychnomu prostori [Brass instruments in the Ukrainian musical space]. In: *Molodyi vchenyi*, Issue 3 (2), pp. 559–562 [in Ukrainian].

6. Makarenko, L. (2025). Lev Kolodub: ukrainskyi folklornyi melos i orkestr [Lev Kolodub: Ukrainian folklore melos and orchestra]. Monograph. Kyiv: KNUTD, 184 p. [in Ukrainian].

7. Mymryk, M. (2023). Hermenevtychna metodyka tsinnisnoho rozuminniatvoriv novoi akademichnoi muzyky (druha polovyna XX–pochatok XXI stolit) [Hermeneutic methodology of value understanding of new academic music works (second half of XX–beginning of XXI centuries)]. In: *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 14: Teoriia i metodyka mystetskoï osvity*, Issue 29, pp. 3–14 [in Ukrainian].

8. Paliichuk, I. (2007). Ukrainskyi kontsert dlia midnykh dukhovykh instrumentiv (1950–2000): formuvannia, ustalennia, modyfikatsii zhanru [Ukrainian concerto for brass instruments (1950–2000): formation, establishment, modifications of the genre]. PhD dissertation (Arts Studies) / 17.00.03 — Muzy`chne my`stecztvo. Kyiv, 217 p. [in Ukrainian].

9. Yanzhula, D. (2024). Trombon yak solnyi instrument u svitli organolohii ta istoriohrafii [Trombone as a solo instrument in the light of organology and historiography]. In: *Kultura Ukrainy*, Issue 85, pp. 79–86 [in Ukrainian].

YURIY YAROVYI

Yarovyi, Yuriy — Postgraduate Student at the Department of brass and percussion instruments at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-5303-9915>

Legofod@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342809

CONCERTOS FOR TROMBONE AND ORCHESTRA BY LEVKO KOLODUB: CONCEPTUAL PRINCIPLES OF INTERPRETATION

Relevance of the study. The concertos for trombone and orchestra by L. Kolodub hold a prominent place in the Ukrainian musical heritage. Their interpretation requires not only technical precision but also a conceptual rethinking that reflects the multidimensional artistic potential embedded in the composer's intention. In the context of modern performing practice, there is a growing need for a thorough exploration of interpretative strategies that extend beyond traditional execution and address the deeper semantic layers of musical works. This study responds to this need by proposing a comprehensive conceptual foundation for interpreting these compositions.

Main objective of the study. The main aim of the article is to determine and theoretically substantiate the conceptual principles of interpreting the trombone concertos by L. Kolodub. The study seeks to demonstrate how interpretative awareness of stylistic, dramaturgical, and expressive elements enhances the performer's role as a mediator between the composer and the listener.

The Methodology. The study is based on an interdisciplinary methodological framework, which includes hermeneutic analysis (according to M. Mymryk's triadic model of «experience — expression — understanding»), genre-stylistic analysis (to assess Kolodub's individual approach within the instrumental concerto genre), structural-functional analysis (to explore the architecture and thematic dynamics of the concertos), and organological and performance-based methods (focusing on the expressive and technical potential of the trombone as a solo instrument in the 20th–21st centuries). The hermeneutic approach enabled the identification of hidden meanings within the musical text and their interpretation through performer-driven artistic decisions.

Main Results and conclusions. The research demonstrates that the concertos by L. Kolodub for trombone and orchestra are rich in stylistic synthesis, combining classical-romantic forms with innovative timbral solutions and elements of Ukrainian folklore. In particular, the First Concerto emphasizes idiomatic writing for the trombone, dramaturgical clarity, and expressive lyricism, while the Second Concerto offers broader possibilities for interpretative individuality, especially through cadenzas and thematic contrasts. The concept of «hermeneutic cyclicity» is highlighted as a key to grasping the multiple semantic layers of Kolodub's music. The performer is positioned not merely as an executor of the score, but as an active co-creator who must engage with the folk-rooted musical idiom, respond to dramaturgical tensions, and construct a communicative dialogue with the audience. The findings underline the significance of Kolodub's concertos for the development of both Ukrainian trombone performance and the broader discourse of modern academic music.

This study enriches the understanding of interpretative paradigms in wind repertoire and affirms the artistic value of Kolodub's contributions within the national and international musicological context. It also underlines the necessity for a performer's conceptual preparedness and emotional empathy, which are crucial for achieving a meaningful musical narrative. The proposed conceptual principles offer a valuable framework for performers, educators, and researchers engaging with postwar Ukrainian music.

Future investigations may expand on the comparative analysis of Kolodub's concertos for different wind instruments, examine their reception history, and explore pedagogical applications in performance education. The evolving role of folk idioms in contemporary compositions also presents a fruitful direction for interdisciplinary inquiry in musicology and cultural studies

Keywords: trombone concerto, performance art, conceptual principles, hermeneutic analysis, interpretation, trombone.

Стаття надійшла до редакції 08.09.2025
Отримано після доопрацювання 01.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 78.036:781.68:78.071.1(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342811

ПРИХОДЬКО А. В.

Приходько Анна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-6957-2691>

a-prykhodko@ukr.net

© Приходько А. В., 2025

«4'33" НА ПРОСПЕКТИ НАУКИ»

СВЯТОСЛАВА КРУТИКОВА: КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто специфічні риси саундскейп-композиції у творі «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису Святослава Крутикова. Виокремлено та класифіковано наявні мистецькі практики зі звуком/звуковим середовищем як матеріалом. Окреслено ключові відмінності між композиціями звукового ландшафту, творами на основі польових записів (field recording) та саундскейпінгом. Зазначено, що для саундскейп-композицій вирішальним залишається характер акустичного середовища. Збережені звуки довкілля активують механізми пам'яті, композитори створюють звукові ландшафти як засіб акустичної рефлексії. Виявлено, що на рецепцію шумових творів впливає технологічне оснащення, за допомогою якого у слухача створюється реалістичне враження перебування всередині чутного простору. Як результат проведеного дослідження з'ясовано, в «4'33" на проспекті Науки» Святослав Крутиков оперує шумовим матеріалом нетемперованих звучностей як структуроутворюючим елементом композиції. Практична та ідейна реалізація задуму близька до концепту композицій саундскейпу, які завжди базуються на осмисленні звукового середовища з можливістю незначних технічних маніпуляцій для досягнення певного рівня музичної абстракції (проте ніколи не створюють виключно абстрактний звуковий простір, як це відбувається в конкретній музиці). Визначено головні смислові орієнтири композиторського задуму, зокрема певну тяглість ідей Другого авангарду. Філософсько-естетичні проєкції С. Крутикова, що базуються на категоріях дзен-буддизму, близькі до поглядів Дж. Кейджа. Композитор крізь власну оптику інтерпретує концепт музичного маніфесту «тиші», дозволяючи звукам навколишнього середовища залишатися самими собою, без авторської інтерпретації. Обґрунтована думка про те, що розуміння особливостей композиторського задуму та мислення має вплив на формування слухацьких рецептивних моделей щодо творів концептуального мистецтва.

Ключові слова: музика ХХІ століття, звуковий ландшафт, конкретна музика, творчість Святослава Крутикова, рецепція, техніки музичної композиції.

«Звуковий досвід, якому я віддаю перевагу над усіма іншими, — це досвід тиші.

Ця тиша, зараз майже скрізь у світі, — це дорожній рух.

Якщо ви слухаєте Бетховена чи Моцарта, ви бачите, що вони завжди однакові.

Але якщо ви слухаєте дорожній рух, ви бачите, що він завжди інший»

Джон Кейдж¹

¹ Джон Кейдж про тишу. Фрагмент документального фільму «Слухання»/ «Écoute» (режисер Мірослав Шебестік, 1992). URL: https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y&ab_channel=jdavidm

Вступ. У другій половині XX — на початку XXI століття в музичному мистецтві відбувається зміна звукової парадигми. Загальну тенденцію музично-естетичного зламу визначили пертурбації майже усіх композиційних параметрів, а також привнесення до музики ззовні комплексу іманентно їй не властивих засобів, зокрема звуків навколишнього середовища. За такою зміною природи звучання, включення до звукового континууму шумів та незвукових компонентів, стоїть інший світоглядний устрій. Побутування та розвиток певних напрямів сучасної музики неможливо уявити без залучення технічних засобів та шумових елементів, які міцно увійшли до композиторського арсеналу. Надбання Другого авангарду, зокрема конкретної музики, композицій звукового ландшафту тощо давно не позиціонуються виключно експериментальними техніками композиторського висловлювання. Вони досягли певного художнього рівня і слугують для розкриття авторського задуму. Дихотомія «музика/шум» у західному музикознавстві актуалізована, нормована, розглядається дослідниками з різних ракурсів і стає незамінною частиною сучасного мистецтвознавчого дискурсу.

Актуальність дослідження визначається відсутністю системного аналізу композицій, побудованих виключно на шумовому матеріалі без подальшої обробки із залученням комп'ютерних технологій або інших засобів обробки звуку. Аналіз специфіки творчої практики композитора крізь призму його концептуального мислення — із залученням матеріалів особистого спілкування, а також інтерпретацією твору С. Крутикова в контексті саундскейп-композиції (з акцентом на фіксації та збереженні локального звукового ландшафту) — сприяє формуванню нових рецептивних моделей.

Аналіз публікацій. Теоретична концепція дослідження спирається на поняття звукового ландшафту. Дефініція саундскейп (англ. *Soundscape* — звуковий ландшафт) введена до наукового обігу в 1969 році канадським композитором, музикознавцем та захисником довкілля Реймондом Шафером (Raymond Murray Schafer) у праці «Новий звуковий ландшафт: посібник для сучасного вчителя музики» [Schafer, 1969]. Подальшого розвитку термін набув у фундаментальному дослідженні «Звуковий ландшафт: наше звукове середовище та налаштування світу» [Schafer, 1977]. Для Шафера звуковий ландшафт «це будь-яка акустична галузь дослідження. Можна говорити про музичну композицію як звуковий пейзаж, або радіопрограму як звуковий пейзаж чи акустику середовища як звуковий пейзаж» [Schafer, 1977, р. 7]. Саме Р. Шафер ініціював появу нових наукових напрямів дослідження звукового середовища — зокрема, проєкт «Світовий звуковий ландшафт» (WSP)¹ був заснований як освітня та дослідницька група. Пізніше на базі досліджень учасником проєкту, професором, композитором Баррі Труаксом (Barry Truax) була розроблена концепція саундскейп-композиції [Truax, 1984, 2002, 2008], основним структуруючим елементом якої постають впізнавані звуки навколишнього середовища, які мають викликати у слухача власні асоціації чи спогади, пов'язані з певним звуковим ландшафтом.

¹ «The World Soundscape Project» (WSP) — міжнародний дослідницький проєкт, заснований Р. М. Шафером наприкінці 1960-х років в Університеті Саймона Фрейзера (Simon Fraser University), Британська Колумбія, Канада. 1973 р. був випущений альбом «Звуковий ландшафт Ванкувера», який вважається одним із перших звукових досліджень саундскейпу, а теоретичні дослідження започаткували сучасне вивчення акустичної екології.

У західному музикознавстві дослідження композицій звукового ландшафту відбуваються переважно в площині побудови методології. Даніель Мансеро Бакерізо (Daniel Mancero Baquerizo), Ален Бонарді (Alain Bonardi) та Макіс Соломос (Makis Solomos) [Mancero Baquerizo, Bonardi, Solomos, 2017] пропонують розглядати звуковий об'єкт як структурну одиницю для дослідження гармонічної складової композицій, створених на основі звукового пейзажу. Аналіз творів відбувається за рахунок таблиць типоморфології «TARTYP¹» — системи організації звукових об'єктів на основі критеріїв сприйняття, розробленої П'єром Шеффером, на думку авторів досі актуальна для дослідження сучасних шумових творів. Мартін Брона (Martin Brona) [Brona, 2018] на базі міждисциплінарної методології розглядає можливості композиції звукового ландшафту та технічну складову творів в різноманітних підходах до цього жанру. Даніель Мансеро Бакерізо [Mancero Baquerizo, 2019] досліджує аналіз та формалізацію звукових подій, які структурують звуковий ландшафт. Науковець пропонує власну методологію для ідентифікації, опису та моделювання музичної функціональності таких творів.

Крізь призму концепції композиції звукових ландшафтів Яна Шлябанська аналізує музичні структури у творчості Хаї Черновін [Шлябанська, 2024, с. 175]. Вероніка Зінченко-Гоцуляк досліджує звуковий ландшафт з позиції аналізу звукових елементів партитури балету «Magiuro!» Івана Гаркуші та Владислава Детюченка, побудованого «на синтезі різних елементів, таких як: звуки війни (сирена, крики, вибухи), хорова українська музика, ... , і документальні свідчення — інтерв'ю із очевидцями подій» [Зінченко-Гоцуляк, 2024, с. 98]. Культурологічна розвідка Ірини Боголюбової [Боголюбова, 2019-а, 2019-б] базується на «дослідженні методу саундскейпу й інтерпретації феномену образу міста в аудіо композиціях, створених на основі філд-рекордінгу» [Боголюбова, 2019-а, с. 83].

У географічному аспекті — як звукову панораму певної території, — досліджує звуковий ландшафт Тетяна Філатова [Філатова, 2024], розглядаючи гітарну музику Бразилії як складову бразильського акустичного середовища. Звуковий ландшафт як об'єкт урбаністичного музикознавства постає в статті Севіндж Ідрісової. Дослідниця аналізує міські звукові дискурси, що сформувалися в межах теоретичного осмислення звуку [Idrisova, 2019].

Аналіз корпусу вітчизняних музикознавчих розвідок дає підстави засвідчити брак методології аналітичного та емпіричного аналізу композицій звукового ландшафту, створеного на матеріалі польового запису (field recording)², без подальшої обробки за допомогою комп'ютерних технологій та будь-яких інших маніпуляцій, які зможуть надати йому структури музичного твору.

Серед розвідок, присвячених дослідженню творчості Святослава Крутикова, відмітимо їх недостатність як для постаті такого масштабу. На цю проблему звернула увагу Олена Зінкевич, розкриваючи ренесансний тип творця у статті «Про „людинавище“ Святослава Крутикова» [Зінкевич, 2015]. Валентина Маруняк також наголошує, що «дослідження творчого спадку Святослава Крутикова в українському музикознавстві є малочисельним, а відтак є потреба його актуалізувати» [Маруняк,

¹ TARTYP: Tableau Récapitulatif de la TYPologie (фр.) — зведена таблиця типології. Деякі терміни та категорії, використані в таблиці, вважаються застарілими або неактуальними. Питання використання таблиці залишається дискусійним.

² Термін використовується для позначення аудіозаписів, зроблених будь-де поза студією звукозапису за допомогою переносних рекордерів.

2020, с. 142]. Увага науковиці зосереджена на дослідженні «синергії музичного і мalarського первня одного автора» [там само] в контексті інтермедіальності.

Огляд творів С. Крутикова, виконаних в межах фестивалю «Струни душі нашої» (Дрогобицька організація НСКУ) з позиції виконавських інтерпретацій здійснила Уляна Молочко [Молочко, 2018]. Метою дослідження «"Київський авангард" у діалогах елітарної та масової культур. На прикладі творчих пошуків композиторів Володимира Губи і Святослава Крутикова» Олени Дмитрієвої, цитуючи дослідницю, «став пошук художньо-естетичних, філософсько-інтелектуальних та соціологічних компонентів взаємодії композитора і суспільства з означенням новаційної функції музики, відродження інтересу до фольклорних традицій, використання зображальних засобів та різноманітних композиторських технік» [Дмитрієва, 2021, с. 119]. Отже, творчість С. Крутикова розглядалася переважно в площині кіномузики, оглядовому описі живописних полотен та діяльності ансамблів старовинної музики.

Мета статті — виявити специфічні риси саундскейп-композиції у творі «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису Святослава Крутикова, визначити головні смислові орієнтири композиторського задуму.

Наукова новизна дослідження полягає у введенні в музикознавчий науковий обіг маловідомого твору С. Крутикова «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису, який розглядається крізь призму концепції композиції звукового ландшафту. Публікація частково заповнює наявні у музикознавчому дискурсі прогалини щодо вивчення шумової музики, а також розкриває певні аспекти творчості та особистості композитора.

Методологія дослідження спирається на такі методи: *історико-функціональний* — для розкриття концепційних засад твору та його художньої цінності; *аналітичний* — для виявлення особливостей реалізації філософських та ідейних концептів; *інтен-аналіз* — для з'ясування композиторських інтенцій; *компаративний* — для зіставлення споріднених мистецьких концепцій; *метод теоретичного узагальнення* — для підведення підсумків дослідження.

Результати дослідження. Святослав Крутиков — композитор-шістдесятник, представник неформального об'єднання «Київський авангард», найпоплідніший прибічник конкретної музики, ідейні та технічні можливості якої розвиває у власній техніці електроакустичної композиції — «неоконкретній музиці». Із застосуванням засобів нових комп'ютерних технологій С. Крутиковим створені «Медитація пам'яті Раєвського» (2010) для аудіофайла та скрипки, «Хроніки неіснуючих цивілізацій» (2011) для флейти, електроніки і відеоряду, «Зоряна людина Клім Чурюмов» (2012) для фіксованого запису, «Vox Humanus» (2012) для фіксованого запису тощо. Як зразок звернення композитора до технік конкретної музики формально можна було б додати й обраний для дослідження твір «4'33" на проспекті Науки» (2012) для фіксованого запису, проте видається доцільним розглянути його як композицію саундскейпу, художньо-естетичні засади якого виявляються ближчими до розкриття технічної та концептуальної складової твору.

Фіксовані записи зазвичай виконують підлеглу функцію в конкретній музиці. Основні принципи роботи зі звуковими об'єктами та їхній опис були висвітлені П'єром Шеффером (Pierre Schaeffer) у відомих працях «Дослідження конкретної музики» [Schaeffer, 1952] та «Трактат про музичні об'єкти»¹ [Schaeffer, 1977]. Досліджу-

¹ Роботу над дослідженням П. Шеффер розпочав у 1963-му році, Трактат складався з семи книг, перша публікація — 1966 р., перевидання — 1977 р.

ючи звук, Шеффер розробив власну бібліотеку «звукових об'єктів», які зрештою стали основними структурними елементами конкретної музики. Звуковим об'єктом для Шеффера слугувала будь-яка звукова подія, зафіксована у вигляді аудіозапису та включена в структуру композиції. Важливо відзначити, що записаний на магнітну плівку фіксований матеріал піддавався певним технічним маніпуляціям — наприклад, із найбільш розповсюджених в арсеналі Шеффера були методи зацикленої петлі, ракохідного відтворення плівки, прискорення та сповільнення, різні способи монтажу та міксажу тощо. Безпосередньо такі дії перетворювали «голий» звуковий об'єкт власне на «об'єкт музичний» (послугуючись термінологією П. Шеффера). Приміром, у хрестоматійному зразку його конкретної музики — «Залізничному етюді» («Etude aux chemins de fer», 1948) — записані звуки перестуку вагонних пар, гальмівного скреготу, паровозних гудків, роботи кочегарів вибудовувались у власне музичну структуру за рахунок монтажу. Для композицій конкретної музики не так важливе джерело звуку, як нові сенси, які створюються композитором при обробці звукового матеріалу. Також для свідомого зосередження на творі Шеффер пропонує налаштуватися на редуковане слухання, специфічність якого полягає у концентрації на чутному матеріалі й абстрагуванні від видимої або передбачуваної причини його виникнення [Schaeffer, 1977].

Дещо схожий термінологічний апарат розробляє і Р. М. Шафер (Raymond Murray Schafer) [Schafer, 1977]: «звукова подія» (*sound event*) стає базовою одиницею аналізу звукового ландшафту¹. Дефініція «саундскейп», за Шафером, «може позначати як реальні навколишні середовища, так і абстрактні конструкції — музичні композиції та монтажі звукозапису, котрі також осмислюються як своєрідні середовища» [Schafer, 1977, р. 174–175]. Особливістю саундскейп-композицій є зазвичай мінімальні композиторські вторгнення в матеріал; композиції залишаються наближеними до оригінального звучання середовища². Звісно, при вирішенні тієї чи іншої композиторської задачі обробка може бути присутня³, проте примітним залишається

¹ Звукова подія — найменший звуковий елемент, який може виокремити людське вухо.

² Приміром, для виконання «Harbour Symphony Vancouver» (1986) для 100 човнових гудків у порті Ванкувера канадської композиторки, авторки звукових інсталяцій, дослідниці звукової екології Гільдегард Вестеркамп (Hildegard Westerkamp) було задіяно близько 150 човнів різних технічних характеристик, зібраних у Ванкуверській гавані для виконання (і запису) твору. Симфонія була створена на замовлення Канадського павільйону для Експо-86. Пізніше (1989) Вестеркамп створила «Harbour Symphony St. John's» для шести човнових гудків у канадській гавані Сент-Джонс, де спів птахів, що випадково потрапив на запис, фактично створив власну партію. Відзначимо, що ці твори мали партитури, «живе виконання», відсутність технічних маніпуляцій зі звуком та подальше існування у запису. Для Вестеркамп актуальне насамперед вивчення взаємозв'язків між звуком, середовищем та суспільством: «основи Soundscape-Composition походять від акустичної екології, тож можна зробити висновок, що її суть — „звуково-художня“ передача інформації щодо значення місця, часу, середовища та слухового сприйняття» [Westerkamp, 2002, р. 52].

³ У «Pendlerdrøm» («Мрія пасажира», 1997) для двох цифрових звукових доріжок Б. Труакс відтворює дорогу втомленого пасажира додому з центрального залізничного вокзалу Копенгагена. Запис було створено за допомогою портативного DAT і стереомікрофона AKG C522. Для здійснення художнього задуму частина звукового матеріалу зазнала технічних маніпуляцій, покликаних відтворити викривлений акустичний простір у процесі засинання пасажира або «випадання» у мрійливість. «У двох точках, на станції і в поїзді, пасажир занурюється в сон, у якому звуки, лише наполовину чутні на станції, повертаються, щоб розкрити свої музичні якості. <...> Я вирішив чергувати необроблені, втім багатшарові версії оригінального запису з обробленими версіями, які представляють

прозорість редагування, використання прийомів затримки, розтягнення звуку в часі, згасання тощо. Усі залучені прийоми мають на меті викликати семантичні асоціації слухача, не знижуючи пізнаваності джерела звуку.

Твори звукового ландшафту так само відрізняються один від одного, як і в будь-якому іншому стилі електроакустичної музики. Під час їх дослідження важливо чітко розмежовувати композиції, які базуються на високоякісних записах звуків довкілля (з мінімальним втручанням або без нього) від творів інших жанрів, у яких елементи польових записів (*field recording*) лише інтегруються до музичної структури. Баррі Труакс (Barry Truax) підкреслює, що в основі таких композицій не може бути матеріал, який зазнав значної трансформації чи є концептуально переосмисленим: «... щоб відрізнити цей підхід від *musique concrète* та акустичної музики, я стверджую, що оригінальні звуки мають залишатися впізнаваними, а у слухача мають бути викликані контекстуальні та символічні асоціації, тоді твір може вважатися саундскейп-композицією. Музика, створена на основі звукового ландшафту, не може бути організована подібно до інструментальної музики; фактично, якщо ми маємо включити саундскейп у твір, необхідно застосувати ширше визначення музики, таке як організований звук (*organised sound*)» [Truax, 2008, p. 105].

Виокремимо наявні мистецькі практики зі звуком/звуковим середовищем як матеріалом.

▪ **Польові записи** (*field recordings*) — першочергово використовуються для **документування звуку**; у мистецьких практиках слугують матеріалом для подальшої роботи, в деяких випадках виступають як художнє висловлювання (фонографія). Залежно від наслідуваної мети можуть бути:

- фоновими (записи загального фону, без фокусування на конкретних звуках);
- цільовими (фіксація конкретного звуку під конкретний задум).

▪ **Саундскейпінг** (створення звукового ландшафту) — передбачає **взаємодію зі звуковим середовищем**; вирізняються наступні форми:

- взаємодія з акустичною картою реального простору (певні локальні місцевості, міста, парки тощо);
- звукові реконструкції або створення звукового середовища для певного естетичного досвіду (звукові інсталяції);
- інтеграція звукового середовища в архітектурні комплекси/урбаністичне проектування;
- створення інтерактивних звукових середовищ (VR/AR).

▪ **Саундскейп-композиції** — розкривають концептуальне **осмислення звукового середовища**:

- композиції звукового ландшафту з мінімальним редагуванням та акцентом на впізнаваність звуків;
- саундскейп-композиції з концептуальною драматургією — можуть поєднувати голоси, звуки, музику;

послідовності „мрій“ (тоді як у пізніших роботах, таких як „Island“, оброблені та необроблені звуки лунають одночасно)», — коментував своє рішення композитор [З анотації Б. Труакса до твору «Pendlerdrøm» URL: <https://www.sfu.ca/~truax/pendler.html>]. Пізніше Труакс за допомогою дифузійної системи з комп'ютерним керуванням DM-8 створив 8-канальну версію твору для концертного прослуховування з просторовим звучанням.

- іммерсивні/інсталяційні композиції (зазвичай багатоканальні звукові інсталяції у галереях, музеях, відкритому просторі тощо).

▪ **Композиції на основі польових записів**, створені з метою **естетичного та емоційного художнього впливу**:

- фіксовані записи, засновані на певній музичній організації (конкретна музика);
- твори, у яких польові записи слугують інструментом для подальшої обробки та створення на їхній основі принципово нової музичної тканини (електронна, експериментальна музика);
- композиторські висловлювання, у яких польові записи інтегруються в звуковий матеріал для створення певного художнього образу.

Композиція «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису була створена С. Крутиковим у 2012 році, коли він проживав у Києві за цією адресою. Зі слів композитора, виникненню ідеї твору передувало постійне прокидання в цей час і бажання «схопити» й зафіксувати стан, створити «життєвий шлях емоції, своєрідний життєопис». Технічним рішенням було обрано запис на стереомікрофон Sony ECM-MS957, встановлений на підвіконні; за допомогою дзвіночка фіксувався час відліку початку та завершення запису, що відповідав рівно 4 хвилинам 33 секундам. Запис створювався як автономний твір, а не вихідний матеріал для подальших композицій або технічних маніпуляцій.

Звуковий ландшафт «4'33" на проспекті Науки» можна розділити на дві складові (за Р. М. Шафером¹): звуки природного походження (спів птахів, шелестіння листя, кроки людини) і техногенного походження (звуки руху та сигнали автомобіля), які можна трактувати як звукові події переднього плану. За рахунок залучення потужного мікрофону стало можливим вслухатися в звуки дальнього плану — непомітні фонові шуми. Безпосередньо на їх тлі виокремлюються впізнавані звукові події переднього плану — спів птахів, сигнал автомобіля тощо.

Назва «4'33" на проспекті Науки» відсилає до одного з найвідоміших та найвпливовіших на музичне мислення та філософію музики ХХ століття твору — «4'33"» Джона Кейджа і тим задає певну рецептивну стратегію, спрямовану на вибудовування асоціативного ряду: Кейдж — звучання «тиші» (де під «тишею» мається на увазі слухання оточуючого середовища). Назва, зафіксована в авторському файлі — «4_33-onNaukyAve-toJohnCage» — фактично є музичною посвятою (homage), а факт присутності посвяти у творі може задавати певну програмність, вказувати на інтертекстуальність повідомлення.

На інтертекстуальну функцію назви звертає увагу Катерина Фізер, досліджуючи функціонування заголовків творів у сучасній музиці: «Наприклад, явною цитатою назви знаменитої п'єси Дж. Кейджа виглядає заголовок твору С. Крутикова — „4'33" на проспекті Науки“» [Фізер, 2019, с. 46]. Звичайно, рекурсивний зв'язок у назві твору може спрямувати слухача на проведення певних паралелей з однойменним твором Кейджа лише за умови, що слухач знайомий з ідейним підґрунтям та творчістю композитора. Тоді цією алюзією розкривається і світоглядна позиція Крутикова — «Східна філософія, буддизм, дзен, народні вірування, мистецький концептуалізм і

¹ Р. М. Шафер виокремлює «звукові події» переднього та дальнього планів відповідно до значення, яке надається певним звуковим категоріям [Schafer, 1977, р. 43].

так далі — звідси світогляд»¹. Філософсько-естетичні проєкції Крутикова, що базуються на категоріях дзен-буддизму, знайшли втілення у мистецьких практиках, зокрема, твір «Jhāna» (1965) для трьох флейт своєю назвою апелює до категорії споглядання jhāna², сьомого щаблю раджа-йоги — медитативного стану, в якому медитатор вже не усвідомлює факт медитації. Слухання навколишньої дійсності в «4'33" на проспекті Науки» виступає певним актом фіксації на звуках, на які ми не звертаємо увагу в повсякденному житті. Ці 4 хвилини 33 секунди часового континууму — медитативна пауза, в якій нам відкривається сама сутність життя, стан «тут і зараз», де звук має певні ступені контролю над центром уваги слухача. Тож «4'33" на проспекті Науки» Крутикова, як і «4'33"» Кейджа — це своєрідна «дзенська практика» (Kyle Gann).

Релігійно-філософські принципи дзен-буддизму широко застосовувалися Дж. Кейджем у музичній творчості. Насамперед це категорії «Ніщо» і «Щось», які «зводяться композитором до категорій музичних, де Ніщо — першооснова усього суцього, вільна від часових і просторових обмежень» [Приходько, 2013, с. 206], та принцип недіяння, що передбачає відсутність мотивації у діях, споглядальну пасивність: формування концепції твору мистецтва відбувається безпосередньо в навколишніх шумах-звуках, тут і зараз, як єдиний життєтворчий процес. Кейдж розглядав усі види звуків як потенційно музичні, закликаючи аудиторію до рівноцінного прийняття звучання оточуючого середовища: «Мене не зрозуміли. Такого поняття, як тиша, немає. Те, що слухачі сприйняли за тишу, бо не вміли слухати, було повно випадкових звуків. Під час першої частини можна було почути вітер. У другій на дах почали падати краплі дощу, а в третій люди й самі почали видавати цікаві звуки, коли заговорили чи рушили до виходу» [Kostelanetz 2003, р. 70]. Кожне виконання кейджівського «4'33"» мало своє семантичне поле відповідно до «звучання» середовища. За ідеєю Кейджа, слухати треба «тут і зараз», тобто це твір виключно для виконання в ситуації концерту. Запис³ не тільки руйнував концепцію, а й створював своєрідну рекурсію, де звуки навколишнього середовища, зафіксовані на носії, змішувалися з реальними шумами, що виникали під час прослуховування.

У «4'33" на проспекті Науки» С. Крутикова — навпаки, маємо справу виключно із фонограмою. Метод «живого виконання» може бути лише у відтворенні фіксованого запису в концертних умовах. Твір мав концертні «виконання», зокрема в програмі «ЕМ-VISIA – 2012» у межах фестивалю «Київ Музик Фест» та «Концерті-лабораторії неоконкретної музики Святослава Крутикова», ініційованому Аллою Загайкевич за сприяння Української асоціації електроакустичної музики (UAEM) у 2025 році. В ситуації концертного залу відбувається концептуалізація матеріалу за рахунок привнесення звуків навколишньої дійсності у новий змістовний простір — образ середовища, абстрагованого від його природного оточення. Композитор вилучає непомітні звуки з нашої буденності, щоб зробити їх центром естетичного сприйняття, що в умовах просторового звучання із залученням багатоканальної аудіосистеми викликатиме ефект присутності (характерний безпосередньо для саундскейп-композицій).

Досліджуючи різнопланові аспекти сприйняття електронної музики, зокрема фіксованої на носіях, Андрій Бондаренко звертає увагу «на певну соціальну пробле-

¹ Інтерв'ю Лізи Сіренко із Святославом Крутиковим «Дефрагментація свідомості Святослава Крутикова: Verbatim (друга частина)» URL: <https://theclaquers.com/posts/3554>

² З мови найстаріших буддійських текстів (санскриту та палі) jhāna перекладають як споглядання/медитаційний стан.

³ Існує понад 50 записів «4'33"» Дж. Кейджа.

му існування таких творів — прослуховування аудіозапису не вимагає концертного майданчику, відтак, концерти музичних творів „для електронного запису“ втрачають свій сенс, адже слухач у цьому випадку позбавляється можливості бути співучасником творчого акту виконання музики, а відтак, різниця між психологією сприйняття твору на концерті і сприйняттям в домашніх умовах на аудіозапису мінімізується [Бондаренко, 2021, с. 96]. На ситуацію слухання «шумів» у залі наголошує й німецький композитор Міхаель Рюзенберг (Michael Rüsenberg): «Композитор саундскейпу дуже часто працює зі звуком явищ, які інші люди в тому самому контексті називають шумом <...> Подивимося правді в очі: композиція звукового ландшафту нерідко означає внесення шуму в концертний зал» [Westerkamp, 2002, р. 54]. Відзначимо, що приблизно за 70 років від перших публічних виконань-прослуховувань творів для записів конкретної музики або композицій саундскейпу рівень слухацької рецепції помітно еволюціонував. Якщо твори з використанням шумів та різнопланового немuzичного інструментарію в концертному просторі в середині ХХ століття викликали нерозуміння з боку аудиторії і провокативний характер з боку автора (який свідомо чи підсвідомо прагнув підірвати звичні уявлення слухачів про те, чим є музика), то зараз публіка уважно вслуховується, намагаючись віднайти нові семантичні рівні, які утворюються за рахунок привнесення звуків навколишньої дійсності в концертний простір. На рецепцію впливає й технологічне оснащення, за допомогою якого створюється реалістичне враження перебування всередині чутного простору. Спостерігаючи за слухацькими реакціями на саундскейп-композиції, Баррі Труакс дійшов висновку: «Формат відтворення октофонічного об'ємного звуку, що використовується в сучасних звукових презентаціях, досяг чудового відчуття занурення у відтворене або уявне звукове середовище. Не дивно, що реакція аудиторії на такі концерти була помітно більш захопленою, ніж на звичайні стереофонічні презентації» [Truax, 2002, р. 12]. Для прослуховування у навушниках найбільш реалістичне відображення звукового середовища демонструє бінауральний запис.

Зауважимо, що поціновувачі означених жанрів, відвідувачі подібних концертних програм — зазвичай підготовлена аудиторія із слухацьким досвідом та базовими теоретичними знаннями. Композиція звукового ландшафту створюється у власному контексті побутування (місці та умовах, де був зроблений запис); при оприлюдненні твору в будь-якому іншому середовищі (концертна зала, сайт-орієнтована архітектурна композиція, фонове клубне прослуховування, форум акустичної екології тощо) по-новому будуть розкриватися закладені у творі культурні, соціальні, екологічні інтенції, тим самим створюючи постійно нові рецепційні контексти, відповідні до ситуації.

Попри те, що художньо-естетичні засади саундскейпу виявляються дійсно ближчими до розкриття технічної та концептуальної складової «4'33" на проспекті Науки», постає питання: наскільки правомірно відносити твір до саундскейп-композиції лише на основі того, що в ньому як джерело композиційного матеріалу використовуються звуки навколишнього середовища? Концепція «знайденого звуку» та техніка польових записів впевнено закріпилася в арсеналі професійних композиторів, саундартистів, музикантів-любителів, дослідників звукової екології. Польовий запис, який вважається основою саундскейпу, зафіксований на місці без студійних маніпуляцій, стає інструментом історичного документування, звукової картографії та зрештою культурним явищем¹. Композицією «4'33" на проспекті Нау-

¹ Наразі існує безліч звукових бібліотек та проєктів, присвячених звуковій картографії (саундмеппінгу) — зокрема, «British Library Sound Archive» (BLSA), «BBC Sound Effects Archive»,

ки» С. Крутиков без певного наміру створив і фактично задокументував звукову картографію конкретної локальної місцевості. Документування звукового ландшафту залишається важливим аспектом для історичної перспективи, «оскільки як особиста, так і культурна пам'ять не здатні відстежувати такі звукові зміни в навколишньому середовищі» [Tguax, 2008, p. 104]. На ідейному рівні композитор прагнув розкрити звукову сутність, що міститься в записі таким чином, щоб в ситуації «живого виконання» відбулася певна інтеграція слухача у зафіксоване звучання навколишнього середовища, що також вказує на концептуальну приналежність до стилістики композиції звукового ландшафту.

Приймаючи весь спектр звуків навколишнього середовища — від музичного до шумового матеріалу, — композитор включає «4'33" на проспекті Науки» в автобіографічну композицію «14 хвилин у всесвіті С.К.» (2015?) для електронного запису. Методом багатотрекового монтажу була створена звукова тканина твору, де одна тема підхоплювалася іншою фонограмою¹. 2014 року японська піаністка та органістка Мінако Цукатані записала компакт-диск з Багателями Op. 1–5 В. Сильвестрова (Valentin Silvestrov: Piano Works / Minako Tsukatani piano). Версія, що не пішла в наклад, лишаючись подарунковою, має колаж з Багателі Сильвестрова та «4'33" на проспекті Науки» Крутикова. Згадані приклади також демонструють максимальну інтеграцію міських шумів та музичного інструментального матеріалу, що є прикметним для нової звукової парадигми в музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, в «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису Святослав Крутиков оперує шумовим матеріалом нетемперованих звучностей як структуроутворюючим елементом композиції, відтворюючи природний звук вулиці без залучення комп'ютерних технологій обробки матеріалу. Практична та ідейна реалізація задуму близька до концепту композицій саундскейпу, які завжди базуються на темах звукового середовища з можливістю незначних технічних маніпуляцій для досягнення певного рівня музичної абстракції (проте

«Cities and Memory» — один із найбільших звукових проєктів у світі, що охоплює 130 країн, пропонує понад 7000 звуків та понад 2000 митців, які надали свої записи, проєкти звукових мап міст «Chatty maps» та «The Sound City project» тощо. 2023 року вийшла благодійна збірка Ukrainian Field Notes (записи звукового ландшафту України під час війни), що складається з 86 треків різнопланового матеріалу (електронна, класична та експериментальна музика), а також друкованої та електронної книги, до якої увійшли 170 інтерв'ю куратора й організатора проєкту Джанмарко Дел Ре (Gianmarco Del Re) з українськими авторами та виконавцями. Через рік за підтримки лейбла «Система» було відібрано ще 35 виконавців до другого видання. Музичну збірку також доповнювала книга в електронному форматі з інтерв'ю, проведеними за період 24 лютого 2023 — 24 лютого 2024 року.

¹ У зведеному електронному записі задіяні такі твори С. Крутикова (представлені в хронологічному порядку): «Jhana» для трьох флейт (1965); «Стереомузика №1» для флейти, арфи, фортепіано та дзвіночків (1982); «Стереомузика №2» для голосу (сопрано) та десяти виконавців (1983); «Зупинки на шляху в чотирьох молитвах» для саксофона, квартету флейт та електроніки (1996); «Три Арії для внутрішнього голосу» на слова Дж. Кітса (2000); «П'ять спогадів» для клавесина (2005); «Медитація пам'яті В. Раєвського» для аудіофайлу та скрипки (2010); «Політ Блятоптера Раєвського» для оркестру (2010); «Зоряна людина Клім Чурюмов» для електронного запису (2012); «4'33" на проспекті Науки» для фіксованого запису (2012); «Vox Humanus» для фіксованого запису (2012); «Chronometry» для віолончелі та електроніки (2019); «Саманта Ансельмі» для струнного квартету (2012?); «Дурничка» для ренесансної арфи (?); «Rams» для клавесина та електроніки (?); «Три обіцянки» для саксофона, скрипки та фортепіано (2015?); «10 розбіжностей» для фортепіано (?); аплодисменти з концерту С. Крутикова.

ніколи не створюють виключно абстрактний звуковий простір, як це відбувається в конкретній музиці). Оскільки саундскейп-композиція базується на засадах акустичної екології, навіть при певній реконфігурації екологічної складової важливим залишається контекстуальний фактор, що характеризує акустичне середовище. Не будучи приналежним до цього дисциплінарного напрямку, С. Крутиков, тим не менш, створив звукову структуру, у якій за рахунок зафіксованої дійсності відбулося збереження звучання, притаманного конкретній локальній місцевості в певний історичний проміжок часу (зміни у звуковому ландшафті проспекту Науки в ситуації військового стану і комендантської години). Звуки навколишнього середовища утворюють потужний канал пам'яті, запускають ланцюг пов'язаних спогадів; саме таку звукову подорож намагаються створити композитори, які працюють із звуковими ландшафтами.

Аналіз концептуально-естетичних авторських інтенцій продемонстрував певну тяглість ідей Другого авангарду, зокрема деякі аспекти світоглядних орієнтирів автора, близькі до поглядів Дж. Кейджа. Композитор крізь власну оптику інтерпретує концепт музичного маніфесту «тиші», дозволяючи звукам навколишнього середовища залишатися самими собою, без авторської інтерпретації.

Мистецький твір — відкрита комунікативна система. У різних наукових інтерпретаціях можуть розкриватися нові аспекти, які здатні калейдоскопічно доповнювати загальний вимір дослідження композицій, створених на шумовому матеріалі. Разом з тим важливим залишається осмислення творчості Святослава Крутикова, що сприятиме усвідомленню різноплановості та масштабу особистості композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Боголюбова І. В. Урбаністична культурологія: почути образ міста (частина 1). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2019-а. Вип. 35. С. 83–89.
2. Боголюбова І. В. Урбаністична культурологія: почути образ міста (частина 2). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2019-б. Вип. 36. С. 39–45.
3. Бондаренко А. І. Електронна музика в Україні останньої третини ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 — Теорія та історія культури / Київський нац. університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 293 с.
4. Дмитрієва О. Д. «Київський авангард» у діалогах елітарної та масової культур. На прикладі творчих пошуків композиторів Володимира Губи і Святослава Крутикова. *International Journal of Slavic Studies*. Uniwersytet Zielonogórski. Wydział Humanistyczny, 2021. № 3. С. 118–132. DOI: <https://doi.org/10.34768/wyfk-sr30>
5. Зінченко-Гоцуляк В. М. Звуковий ландшафт балету «Mariupol» Івана Гаркуши та Владислава Детюченка. *Південноукраїнські мистецькі студії* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 96–99. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.14>
6. Зінкевич О. Про «людиноявище» Святослава Крутикова. *Наука і культура: Україна* : щорічник НАН України. Київ : Тов-во «Знання», Мала Акад. наук України. 2015. Вип. 36. С. 448–461.
7. Маруняк В. Синергія живописно-музичної творчості Святослава Крутикова. *Українська музика* : наук. часопис. Львів, 2020. Число 2. С. 133–142.
8. Молчко У. Творча співпраця Святослава Крутикова та Геннадія Саська в рамках ХІ музичного фестивалю «Струни душі нашої». *Молодь і ринок* : щоміс. наук.-пед. журн. Дрогобич, 2018. № 9 (164). С. 107–112. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.144295>

9. Приходько А. В. Ніщо у мистецтві авангарду ХХ століття. *Культура і сучасність* : зб. наук. праць. Київ, 2013. Вип. 1. С. 205–210.
10. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 209 с.
11. Філатова Т. В. Байао як складова звукових ландшафтів Бразилії: гітарні реконструкції жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 139 : Історія музики: проблеми, процеси, персони. С. 112–133. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301127>
12. Шлябанська Я. Звукові ландшафти Хаї Черновін. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Вид. дім «Гельветика», 2024. Вип. 79. Том 2. С. 175–179. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-26>
13. Idrisova S. Urban sound: an analysis of discourses constructed by sound studies. *Logos : A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. Vilnius, 2019. № 101. P. 199–206.
14. Kostelanetz R. *Conversing with John Cage*. New York City: Routledge. 2003. 344 p.
15. Mancero Baquerizo D. *Composition musicale et modélisation de l'espace hétérophonique des Soundscape Compositions*. Vol. 8 (Paris, FR: Université Paris). PhD thesis. 2019. 568 p.
16. Mancero Baquerizo D., Bonardi A., Solomos M. Composer à partir de la modélisation harmonique des soundscape compositions ; quels enjeux pour l'analyse fonctionnelle des objets sonores? *JIM Journées d'Informatique Musicale*, 2017. URL: <https://hal.science/hal-01652361> (дата звернення: 07.05.2025).
17. Martin B. Soundscape Composition: Enhancing our understanding of changing soundscapes. *Organised Sound*. 2018. Vol. 23, Special Issue 1: Context-based Composition. P. 20–28. <https://doi.org/10.1017/S1355771817000243>
18. Schaeffer P. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil, 1952. 232 p.
19. Schaeffer P. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 1977. 720 p.
20. Schafer R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York : Knopf, 1977. 322 p.
21. Schafer R. M. *The new soundscape: a handbook for the modern music teacher*. Berandol Music; sole selling agents: Associated Music Publishers, New York, 1969. 65 p.
22. Truax B. *Acoustic communication*. Norwood, NJ: Ablex, 1984. 244 p.
23. Truax B. Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*. 2008. Vol. 13. Issue 2. P. 103–109. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>
24. Truax B. Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*. 2002. Vol. 7. Issue 1. P. 5–14. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802001024>
25. Westerkamp H. Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organised Sound*. 2002. Vol. 7, Issue 1. P. 51–56. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802001085>

REFERENCES

1. Boholiubova, I. V. (2019-a). Urbanistychna kulturolohiia: pochuty obraz mista [Urban cultural studies: to hear the image of the city]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky [Art history notes]*. Kyiv, Milenium. Issue 35, pp. 83–89 [in Ukrainian].

2. Boholiubova, I. V. (2019-b). Urbanistychna kulturolohiia: pochuty obraz mista [Urban cultural studies: to hear the image of the city]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky [Art history notes]*. Kyiv, Milenium. Issue 36, pp. 39–45 [in Ukrainian].
3. Bondarenko, A. I. (2021). Elektronna muzyka v Ukraini ostannoi tretyny XX – pochatku XXI stolittia [Electronic music in Ukraine of the last third of XX – early XXI centuries]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 26.00.01 Theory and history of Culture. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. 293 p. [in Ukrainian].
4. Dmytriyeva, O. (2021) «Kyivskiy avangard» u dialohakh elitarnoi ta masovoi kultur. Na prykladi tvorchykh poshukiv kompozytoriv Volodymyra Huby i Sviatoslava Krutykova. [«Kyiv avant-garde» in dialogues of elite and mass cultures. On the example of creative searches of composers Volodymyr Huba and Svyatoslav Krutykov]. In: *International Journal of Slavic Studies*. University of Zielona Góra. Faculty of Humanities, № 3. pp. 118–132. DOI: <https://doi.org/10.34768/wyfk-sr30> [in Ukrainian].
5. Zinchenko-Hotsuliak, V. M. (2024) Zvukovyi landshaft baletu «Mariupol» Ivana Harkushi ta Vladyslava Detiuchenka. [The soundscape of the ballet «Mariupol» by Ivan Harkusha and Vladyslav Detiuchenko]. In: *Pivdennoukrainski mystetski studii [South Ukrainian Art Studios]*. № 3. pp. 96–99. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.14> [in Ukrainian].
6. Zinkevych, O. (2015) Pro «liudynoiavyshche» Sviatoslava Krutykova. Nauka i kultura: Ukraina [About the «human phenomenon» of Svyatoslav Krutykov]. National Academy of Art Ukraine. Kyiv, «Znannia», Junior Academy of Sciences of Ukraine. Issue. 36. pp. 448–461. [in Ukrainian].
7. Maruniak, V. (2020) Synerhiia zhyvopysno-muzychnoi tvorchosti Sviatoslava Krutykova [Synergy of the pictorial and musical creativity of Svyatoslav Krutykov]. In: *Ukrainska muzyka [Ukrainian music]*: Lviv, nr. 2. pp. 133–142. [in Ukrainian].
8. Molchko, U. (2018) Tvorchia spivpratsia Sviatoslava Krutykova ta Hennadiia Saska v ramkakh XI muzychnoho festyvaliu «Struny dushi nashoi» [Creative cooperation of Svyatoslav Krutykov and Hennadiy Sasko in the frames of the fourth music festival «The strings of our soul»]. In: *Molod i rynok [Youth & market]*. Drohobych, № 9 (164). pp. 107–112. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.144295> [in Ukrainian].
9. Prykhodko, A. (2013) Nishcho u mystetstvi avangardu XX stolittia [Nothing in the avant-garde art of the 20th century]. In: *Kultura i suchasnist [Culture and contemporaneity]* Kyiv, 2013. Issue 1. pp. 205–210. [in Ukrainian].
10. Fizer, K. (2019) Zaholovok muzychnoho tvorbu ta yoho funktsionuvannia v novitnii muzytsi (na prykladi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv) [The title of the musical work and its functioning in the New Music (on the example of creativity of Ukrainian composers)]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 209 p. [in Ukrainian].
11. Filatova, T. (2024) Baiao yak skladova zvukovykh landschaftiv Brazyl'ii: hitarni rekonstruktsii zhanru [Baiao as a component of soundscapes of Brazil: guitar reconstructions of the genre]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 139. *Music history: problems, processes, figures*. Kyiv, pp. 112–133. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301127> [in Ukrainian].
12. Shliabanska, Ya. (2024) Zvukovi landschafty Khai Chernovin [Soundscapes of Chaya Czernowin]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Humanities science current issues]*. Drohobych: Helvetica Publishing House. Issue 79. Vol. 2., pp. 175–179. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-26> [in Ukrainian].

13. Idrisova, S. (2019) Urban sound: an analysis of discourses constructed by sound studies. In: *Logos : A Journal of Religion, Philosophy, Comparative Cultural Studies and Art*. №101. Vilnius, pp. 199–206. [in English].
14. Kostelanetz, R. (2003) *Conversing with John Cage*. New York City: Routledge. 344 p. [in English].
15. Mancero Baquerizo, D. (2019) *Composition musicale et modélisation de l'espace hétérophonique des Soundscape Compositions*. Vol. 8 (Paris, FR: Université Paris). PhD thesis. 568 p. [in French].
16. Mancero Baquerizo, D., Bonardi, A., Solomos, M. (2017) Composer à partir de la modélisation harmonique des soundscape compositions; quels enjeux pour l'analyse fonctionnelle des objets sonores? In: *JIM Journées d'Informatique Musicale*. URL: <https://hal.science/hal-01652361> (accessed: 07.05.2025). [in French].
17. Martin, B. (2018) Soundscape Composition: Enhancing our understanding of changing soundscapes. *Organised Sound*. Vol. 23, Special Issue 1: Context-based Composition, pp. 20–28. <https://doi.org/10.1017/S1355771817000243> [in English].
18. Schaeffer, P. (1952) *A la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil, 232 p. [in French].
19. Schaeffer, P. (1977) *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 720 p. [in French].
20. Schafer, R. M. (1977) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York : Knopf, 322 p. [in English].
21. Schafer, R. M. (1969) *The new soundscape: a handbook for the modern music teacher*. Berandol Music; sole selling agents: Associated Music Publishers, New York, 65 p. [in English].
22. Truax, B. (1984) *Acoustic communication*. Norwood, NJ: Ablex, 244 p. [in English].
23. Truax, B. (2008) Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. In: *Organised Sound*. Vol. 13. Issue 2. pp. 103–109. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149> [in English].
24. Truax, B. (2002) Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. In: *Organised Sound*. Vol. 7. Issue 1. pp. 5–14. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802001024> [in English].
25. Westerkamp, H. (2002) Linking soundscape composition and acoustic ecology. In: *Organised Sound*. Vol. 7, Issue 1, pp. 51–56. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802001085> [in English].

ANNA PRYKHODKO

Prykhodko, Anna — PhD in Art Criticism, Senior Research Scientist, The Museum of Theatre, Music and Cinema of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-6957-2691>

a-prykhodko@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342811

«4'33" ON NAUKA AVENUE» BY SVYATOSLAV KRUTYKOV:

CONCEPTUAL ASPECT

The relevance of the study is determined by the lack of a systematic analysis of compositions built exclusively on noise material without further processing using computer technologies or other sound processing tools. Analysis of the specifics of the composer's creative practice through the lens of his conceptual thinking — incorporating materials from personal communication, as well

as the interpretation of Svyatoslav Krutykov's work within the context of soundscape composition (with an emphasis on documenting and preserving the local sound environment) — contributes to the development of new receptive models.

The main objectives of the study are to identify the specific features of the soundscape composition in the work «4'33" on Nauka Avenue» for fixed media by Svyatoslav Krutykov; to determine the main semantic guidelines of the composer's intention.

The research methodology: *historical and functional method* to reveal the conceptual foundations of the work and its artistic value; *analytical method* to identify the features of the implementation of philosophical and ideological concepts; *intent analysis* for the find the author's intentions; *comparative method* for comparing related artistic concepts; *the method of theoretical generalization* for summarizing the results of the research.

Results and conclusions. Therefore, in «4'33" on Nauka Avenue» for fixed media Svyatoslav Krutykov operates with noise material of untempered sonorities as a structural element of the composition, reproducing the natural sound of the street without involving computer technologies for processing the material. The practical and ideological implementation of the idea is close to the concept of soundscape compositions, which are always based on themes of the sound environment with the possibility of minor technical manipulations to achieve a certain level of musical abstraction (however, they never create an exclusively abstract sound space, as is the case in *musique concrète*). Since the soundscape composition is based on the principles of acoustic ecology, even with some reconfiguration of the ecological component, the contextual factor that characterizes the acoustic environment remains important. Not belonging to this disciplinary field, Svyatoslav Krutykov, nevertheless, created a sound structure in which, due to recorded reality, the sound inherent to a specific local area during a certain historical period was preserved (such as the changes in the sound landscape of Nauka Avenue under martial law and curfew). Environmental sounds form a powerful channel of memory, triggering a chain of connected memories; this is exactly the kind of sonic journey that composers who work with soundscapes try to create.

The analysis of the author's conceptual and aesthetic intentions demonstrated a certain continuity of the ideas of the Second Avant-Garde, in particular some aspects of the author's worldview, close to the views of John Cage. The composer interprets the concept of the musical manifesto «silence» through his own optics, allowing the sounds of the environment to remain themselves, without the author's interpretation.

A work of art is an open communicative system. In various scientific interpretations, new aspects can be revealed that can kaleidoscopically complement the general dimension of the study of compositions created on noise material. At the same time, it remains important to understand the work of Svyatoslav Krutykov, which will contribute to the awareness of the diversity and scale of the composer's personality.

Keywords: 21st-century music, soundscape, *musique concrète*, Svyatoslav Krutykov's creativity, reception, composer technologies.

Стаття надійшла до редакції 01.09.2025
Отримано після доопрацювання 05.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 784.087.68.082.1]008(477.62)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342813

ЄРМОЛЕНКО А. О.

Єрмоленко Анастасія Олександрівна — аспірантка творчої аспірантури кафедри хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-5560-6995>

yermolenko.nmau@gmail.com

© Єрмоленко А. О., 2025

КУЛЬТУРНІ СИМВОЛИ ДОНЕЧЧИНИ У ХОРОВІЙ СИМФОНІЇ-ПЕРФОРМАНСІ ЄВГЕНА ПЕТРИЧЕНКА «ОСЯЯНІ ЧОРНИМ СОНЦЕМ»

Досліджено й обґрунтовано причини звернення Євгена Петриченка до трагічних сторінок історії донецького регіону, визначних постатей, легенд та фольклорних оповідок, які яскраво підкреслюють духовну силу мешканців краю. Композитор звертається не лише до творчості вихідця з Донбасу Миколи Чернявського, а й до поета, чия доля тісно пов'язана з цим краєм — Василя Стуса. Важливим є включення вірша Ігоря Калинця, поета родом із західної частини України. Таким чином, автор проводить паралель між подібними долями поетів-дисидентів, які жили в різних регіонах держави, але переслідували спільну мету. Висвітлено синтез музичних традицій та сучасних композиторських технік, спрямованих на яскраве сценічне втілення художнього задуму та підкреслення культурної ідентичності регіону. Проаналізовано структурні особливості, музичну мову та перформативні засоби, використані для відображення образного змісту твору. «Осучаснення» жанру хорової симфонії шляхом додавання візуальної складової спрямоване, зокрема, на популяризацію твору, а відповідно й донесення та розуміння історико-культурних рис, відтворених Євгеном Петриченком. Розкрито локальну важливість сонячної символіки для Донбасу з точки зору соціальних та культурних особливостей Донеччини, доведено багатоаспектне втілення солярних символів засобами музичної та сценічної виразності. Розглянуто звернення композитора до синтезу мистецтв з метою відтворення архаїчної обрядовості, що символізує повагу до стародавнього культу та підкреслює ідею історичної тяглості регіону. Композиторське прочитання та музичне втілення культурних символів Донеччини охарактеризоване як намір підкреслити її невіддільність від єдиної України та прагнення віддати шану багатовіковій боротьбі «Осяяних чорним сонцем» за свободу. Доведено, що всі музичні й перформативні засоби, використані у творі, спрямовані на розкриття єдиного художнього образу.

Ключові слова: культурні символи Донеччини, творчість Євгена Петриченка, хорова симфонія-перформанс, синтез мистецтв, культурна пам'ять, регіональна ідентичність.

Вступ. Донецька композиторська школа бере початок у 70-х роках минулого століття, з моменту заснування Донецького осередку Національної Спілки композиторів України. В сучасних умовах частина композиторської спільноти Донеччини залишила окуповану територію України і продовжує інтенсивну діяльність, репрезентуючи культурні особливості краю. Одним із яскравих представників когорти

донецьких митців є композитор Євген Петриченко, який у своїй творчості нерідко звертається до різноманітних культурних атрибутів регіону. Втілення певних символів загалом широко застосовується українськими композиторами, проте музична інтерпретація культурних символів саме Донецького краю стала новацією Є. Петриченка. Використання в хоровій симфонії-перформансі «Осяяні чорним сонцем» символічних елементів, які підкреслюють глибоку історичну тяглість регіону, нівелює стереотипне сприйняття краю як суто індустріального.

Твір викликав активну реакцію музичної спільноти, про що свідчать критичні огляди виконань, численні інтерв'ю з автором та постановниками. Разом з тим аналітичні дослідження, присвячені проблемі втілення символічного змісту композиції, наразі відсутні, що й забезпечує *актуальність* цієї статті.

Аналіз публікацій. Традиційно культурно-мистецькі (зокрема музичні) особливості Донеччини вивчалися перш за все місцевими науковцями. Існує досить широке коло культурологічних та музикознавчих розвідок, присвячених музичній культурі Донбасу. Серед них фундаментальна монографія Олени Ущапівської [Ущапівська, 2011], статті Олени Тюрикової [Тюрикова, 2001], Анни Каменевої [Каменева, 2017], Валентини Кузик [Кузик, 2021], Аліни Плахтієнко [Плахтієнко] та ін. Творчий доробок та риси стилю Євгена Петриченка висвітлено у статті Олени Ущапівської [Ущапівська, 2009]. Інформативну цінність безперечно мають інтерв'ю самого митця, розміщені на інтернет-сайтах ([Гордієнко, 2021]; [Петриченко, 2023]). Вивчаючи творчість сучасних композиторів — вихідців з Донеччини, необхідно брати до уваги соціокультурні реалії сьогодення, тож одним із ракурсів, задіяних при підготовці статті, стала проблема втілення теми війни у композиторській творчості ([Берегова, 2024]; [Редя, 2024]; [Tukova, 2024]). Окремий пласт у контексті обраної теми складають дослідження істориків, культурологів, філологів, краєзнавців, пов'язані з історією та культурними традиціями Донбасу ([Ануфрієв]; [Воропай, 1958]; [Грінберг, 2021]).

Мета статті — розкрити засоби музичного втілення культурної символіки Донеччини у хоровій симфонії-перформансі «Осяяні чорним сонцем» Євгена Петриченка. *Наукова новизна* публікації полягає у вперше здійсненому аналізі хорової симфонії-перформансу Євгена Петриченка «Осяяні чорним сонцем».

Методологічне підґрунтя базується на культурологічному підході і включає історико-культурний та структурно-аналітичний методи дослідження.

Результати дослідження. Хорова симфонія-перформанс «Осяяні чорним сонцем» Євгена Петриченка створена у 2021 році, на восьмому році російсько-української війни. Саме історичні умови стали визначальним чинником при виборі образного змісту «Осяяних». Як зазначає сам автор, Осяяні — це «...воїни світла, воїни чорного сонця, які з прадавніх часів і донині боронять Україну-Русь від ворожої навали» [Петриченко, 2023].

Кожен із використаних у творі образних елементів є символом глибокої історичної тяглості Донбасу і руйнує стереотипне сприйняття Донеччини як суто індустріального регіону. Історія краю розкривається, починаючи від архаїчних символів (скіфські кам'яні баби, скам'янілий ліс), трагічних подій XX століття (розстріляний поет Микола Чернявський, Рутченкове поле) — до сучасної боротьби за ідентичність та незалежність. Таким чином, автор підкреслює зв'язок Донбасу із загальноукраїнською культурною традицією.

Жанр хорової симфонії-перформансу, обраний Євгеном Петриченком, є новаторським внеском у жанрову систему вітчизняної хорової музики, розширюючи

виразні можливості традиційної хорової симфонії за рахунок внесення елементів театралізації та візуально-сценічних ефектів¹. Подібне прагнення бере початок із прадавньої традиції народно-обрядового синкретизму. У професійній творчості українських композиторів синтетичні жанри отримали нове життя в період активного піднесення національної ідеї — у 1960-х роках. Ідеї шістдесятництва знайшли втілення у таких хорових жанрах, як фольк-опера «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича, хорові опери «Ятранські ігри» Ігоря Шамо, «Золотослов» та «Різдвяне дійство» Лесі Дичко. Поєднання музики, театральності та візуальних елементів є не лише творчим експериментом, а й своєрідним поверненням до первісних форм мистецтва, у яких музика, дія та слово існували як єдине ціле. Ця тенденція особливо характерна для періодів національного відродження, коли діячі культури, з метою переосмислення власної ідентичності, звертаються до своїх глибинних коренів.

Хорова симфонія-перформанс складається з восьми частин, нерозривно пов'язаних між собою концепцією твору, і кожна частина розкриває грані його образного світу. Твір не є симфонією у традиційному розумінні, проте масштабність задуму та наявність цілеспрямованого драматургічного розвитку дають право говорити про симфонічний метод мислення автора. Композитор дотримується засад контрастності всередині твору та створює арку між першою й останньою частинами циклу. Простежуючи риси симфонізму у творі Євгена Петриченка, звертаємося до Олександра Гужви, який характеризує симфонізм як «характер концептуального цілого, прояв найістотніших сторін того образу світу, який містять у собі музичні твори, що знаходять індивідуалізовані жанрові рішення і все ж залишаються причетними до родового кореня — симфонії» [Гужва, 2008, с. 44]. Отже, «Осяяні чорним сонцем», хоча і не є симфонією в традиційному значенні, проте безперечно втілюють ознаки симфонічної концепції.

В основу твору покладено вірші українських поетів, фрагмент фольклорного тексту, а також «концептуальні вигуки»²:

1. «Заходить чорне сонце дня» (Василь Стус)
2. «Луганський стоунхендж» (рунічні символи)
3. «Легенда про кам'яних бабів» (Ігор Калинець)
4. «Розстріляний сонет» (Микола Чернявський)
5. «Страсті поля Рутченкового» (без вербального тексту)
6. «Легенда скам'янілого лісу» (фольклорне джерело)
7. «Історія одного муралу» (Світлана Александрова)
8. «Осяяні чорним сонцем» (Василь Стус)

Основою **першої частини «Заходить чорне сонце дня»** і репрезентацією його основного символу став вірш Василя Стуса — поета, нерозривно пов'язаного з Донбасом, життя якого трагічно обірвалося у засланні.

¹ Хорова симфонія — досить поширений жанр у творчості сучасних українських композиторів. Згадаємо, зокрема, «Симфонію-Диптих» Євгена Станковича для хору а cappella на вірші Тараса Шевченка (1985), «Узнай себе» Олександра Щетинського — симфонію для мішаного хору а cappella на слова Григорія Сковороди (2003), «Світлі піснеспіви» Вікторії Польової — хорову симфонію на канонічні тексти у 15 частинах для солістів та мішаного хору а cappella (2015), «Memento Mori, Memento Vivere» Михайла Шуха — хорову симфонію-реквієм на вірші Григорія Фальковича (2016).

² Під поняттям «концептуальні вигуки» розуміємо звукові елементи, які мають семантичне навантаження в рамках твору. Використовуються автором задля розкриття глибинної ідеї.

Композитор порівнює поетів із воїнами, які захищають Україну: «У кожного такого воїна є своя зброя. Зброя поета — це слово, здатне пробуджувати національну ідентичність і самосвідомість. Таких воїнів найбільше боялися тоталітарні режими» [Петриченко, 2023].

Чорне сонце — давній знак, що має досить неоднозначну історію, а його тлумачення варіюються залежно від культури, соціального та історичного контексту [Грінберг, 2021]. Попри суперечливі конотації, чорне сонце здавна вважалося містичним символом: перші згадки про його використання зустрічаються ще у Середньовіччі. На Русі цей символ був втіленням зв'язку з пращурами та слугував засобом посилення зв'язку із власним родом. У сучасній Україні чорне сонце також є символом хоробрості та військової доблесті [Рейнс]. У Василя Стуса чорне сонце постає символом трагізму: на відміну від світла, що традиційно асоціюється із сонцем, у вірші йдеться про затемнення. Багатошарова образна структура вірша — міфологічна, релігійна та історична — знайшла яскраве втілення у музиці цього твору.

Музична складова заглиблює слухача у символічний вимір поетичного першоджерела. Твір розпочинається інструментальним вступом: глюкофон озвучує п'ятитактову фразу, що повторюється *ostinato* протягом усього першого розділу й відновлюється в завершальному епізоді. Вступ хору ніби продовжує реверберацію глюкофона, створюючи звукове тло для солюючого голосу. Мелодика хору побудована на основі початкового матеріалу, що звучить у глюкофона. Сольна партія відрізняється гармонічною та мелодичною будовою, проте в усіх шарах фактури простежується принцип повторності в мелодичному розвитку. Така організація музичного матеріалу відображає солярний символ, що є центральним образом цієї частини¹. Розвиток музичної тканини безпосередньо підпорядкований літературному тексту. Композитор точно відтіняє слово, підкреслюючи його засобами музичної виразності. Наприклад, у рядку «сонце колобродить» поступове прискорення, що досягається завдяки скороченню тривалостей у хоровій партії (чверті ---> вісімки ---> шістнадцяті). Крім того, використання імітаційного компонента створює ефект руху «по колу», що підсилює змістову картину.

Середній розділ (з т. 31) — контрастний епізод, у якому автор змальовує описану поетом «*вельможну ходу*» шляхом розширення тривалостей та змін у тембровому забарвленні (чоловічий хор). Фраза «*гнівно повела бровою*» символізує незадоволення ліричної героїні та осуд сучасників, які не змогли вистояти перед випробуваннями (*Пройшла вельможною ходою — і гнівно повела бровою. Не вистояли ми. Прости*), яскраво підкреслена висхідним рухом мелодії та стрімким *crescendo*.

Наступний епізод (тт. 43–51) — кульмінаційний. Фраза «*Не вистояли ми. Прости*» постає центральним мотивом твору — мотивом каяття. Хорова партія набуває пісенної мелодики, тоді як лінія соліста тяжіє до декламаційності. Використання статичної мелодії речитативного складу може трактуватися як відсилання до християнської символіки розп'яття — образу жертвовності. Слова «*малі для власного розп'яття*» доручаються всьому хоровому складу, що підкреслює кульмінаційний момент першої частини. Заключний розділ повертає до початкового музичного матеріалу — образу сонця, проте фінал звучить в G-dur (т. 62), що створює у слухача відчуття просвітлення та надії (початковий розділ звучав у соль мінорі).

¹ Солярні — найдавніші графічні знаки, що відображають взаємозв'язок людства із Сонцем та його вплив на природний і духовний світ. Ці знаки уособлюють життя, енергію, відродження, циклічність і божественну силу [Івчик].

Отже, композитор використовує лише фрагмент вірша, зупиняючи оповідь на думці про власне безсилля. Однак повертаючи наприкінці перші рядки та додаючи мажорний третій ступінь, він дає слухачеві надію на те, що все можна виправити.

Друга частина «Луганський стоунхендж» контрастує з попередньою. Композитор відходить від мелодики як провідного засобу виразності, використовуючи лише шепіт та вигуки без певної звуковисотності (подекуди вказано: «викрик у високому регістрі»). Таке рішення пов'язане з бажанням втілити на сцені атмосферу архаїчної обрядовості, що підкреслено також використанням шаманського бубна та ритмічного плескання хористами в долоні. «Магічні обряди, — зауважує композитор, — це зброя прадавніх людей, які за бронзової доби (орієнтовно I–II тис. до н.е.) неподалік сучасного села Степанівка (Луганська область) розбудували святилище солярного культу для проведення обрядів поклоніння богу Сонця» [Гордієнко, 2023].

Як вербальну складову композитор застосовує руни: «“Алгіз-Совуло-Алгіз” — послідовність з рунічних символів, яка з давніх часів активізує енергію сонячного захисту від темних сил» [Гордієнко, 2023]¹. «Луганський стоунхендж» або «Мергелева гряда» — святилище солярного культу, тож звернення до символу сонця наявне і в цій частині. В музиці це втілено передусім через повторюваність ритмічних патернів, які поступово видозмінюються, а згодом переплітаються між собою. Така трансформація ритмічних структур також є визначальною у драматургічній побудові твору (Схема 1²).

Схема 1.

Розвиток ритмічних побудов									
	A	B	C	D	E	F	G	H	
S							^в u2.X2	^в u2.+g,X3	^х 3+h,f
					^г , g1	^в u2.X4	^в u2.X2	^в u2.+g,X3	^х 3+h,f
	^в u2.	^в 1, виг.	^в 1, виг.	^в 1, виг.	^в u2.,X,X1	^в u2+g.,X	^в u2.+g,X2	^в u2.+g,X3	^х 3+h,f
		^в u2., g4	^в u2., g4	^г 5, g6	^в u2., X	^в u2., X	^в u2., X1	^в u2., X2	^х 3+h,f
ar.	^г	^г	^г	^г 1				^г 2	^h , g3
-T	^а 1	^а	^б	^б 1	^с ,c1,a2	^д	^д	^д	^е ,f

¹ Руни — давньогерманська та нордична абетка, що має як графічне, так і вербальне значення.

² **х** — плескання в долоні; **виг.** — вигукування тексту.

Схема 1 (продовження)



Зазначений прийом також створює певний медитативний вплив на реципієнта, що підкреслює ритуальний характер другої частини. Відсутність звуковисотності сприяє виходу на перший план інших засобів музичної виразності (ритм, динаміка), надаючи звучанню рис жанрової первісності. Драматургія частини розвивається за рахунок хорового *crescendo*, що досягається шляхом збільшення кількості голосів та динамічним розвитком (перехід від шепотіння до «голосу», перегукування між голосами тощо).

Структура другої частини чітко поділяється на періоди, кожен із яких знаменує новий етап музичного розвитку — через додавання голосів, зміну ритмічних патернів або варіацію звуковисотності. Драматургічне розгортання відбувається, в тому числі, за рахунок умовного прискорення, реалізованого через скорочення тривалостей та зміни розміру ($\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{8}$). Завершується частина скандуванням тексту *tutti*, що символізує єдність усіх голосів, спрямованих до Сонця: спочатку частини спостерігається індивідуалізоване звертання, але з поступовим розвитком, відокремлені голоси зливаються в єдине ціле.

Символами, що постають у **третьій частині**, є кам'яні баби — антропоморфні статуї, що з'явилися на території України понад шість тисяч років тому. Окрім України та сусідніх країн Європи, схожі скульптури знайдено також в Азії та Німеччині, і скрізь вони оповиті численними легендами. Одну з них втілює у «Легенді про кам'яних бабів» Є. Петриченко: «Кам'яні Баби — своєрідні сфінкси, які охороняли не лише східні кордони Скіфії та Сарматії, але й на козацьких землях боронили вхід у царство мертвих. За легендою, ці ідоли колись були людьми, але за образи бога Сонця їх було обернуто в камінь» [Гордієнко, 2023].

Слово «баба» має індоєвропейське походження і в різних мовах може означати представників різних поколінь: дитину, чоловіка, жінку. Також існує версія, що тлумачення цього слова у перекладі з санскриту — батько або пращур¹. У цій частині продовжується концепція зв'язку з прадавніми часами та попередніми поколіннями українців — нашими пращурами, що є наскрізною ідеєю твору.

Композитор використовує легенду в переспіві поета-дисидента Ігоря Калинця (виходець з Галичини), доля його тісно пов'язана з долею Василя Стуса. Так само, як і Стус, Калинець був засуджений за участь у дисидентському русі та відбував покарання в радянських таборах². Петриченко відтворює саме легенду, описану поетом — про людей, яких було перетворено на кам'яні скульптури як покарання за те, що «зі сонця посміли глумитись». Таким чином, у творі продовжується лінія

¹ Див.: <https://predky.blogspot.com/2015/12/blog-post.html>

² Низку представників української інтелігенції було заарештовано під час колядування в 1972 році у Львові, серед них були і згадані поети. Див.: https://tvoemisto.tv/exclusive/vidchuty_togochasnyy_duh_rizdva_yak_kolys_u_lvovi_kolyaduvaly_ta_vodyly_vertepy_116473.html

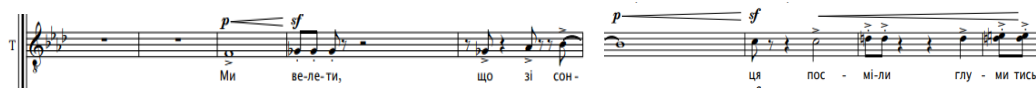
основного символу — Сонця, що постає тут з точки зору іншої взаємодії з людьми: йдеться не про поклоніння Сонцю (як у попередній частині), а про зворотню ситуацію. Неможливо оминати аналогію з подіями, що супроводжували долю поета: затиснуті, пригнічені люди, охоплені бажанням помсти (можна трактувати цей підтекст як натяк на історичне повернення та відплату). У літературному тексті цієї частини також продовжена ритуальна лінія — зокрема, образ «відьомських віч» як символу містичності.

Усі лінії та символи, виокремлені в літературному тексті, композитор яскраво підкреслює засобами музичної виразності. На початку частини використано «наговори» без певної звуковисотності, які стають яскравим втіленням архаїчності та містифікації. Важливу роль у відтворенні поетичної та символічної складової відіграє вибір музичних інструментів — зокрема, дримби¹, яка здавна була частиною різноманітних магічних обрядів. У другому епізоді до дримби додається шаманський бубон. Незвичайним елементом є крик, з якого починається частина, його мета — передати біль і страх, які відчували люди в момент перетворення на кам'яні споруди. Крім того, композитор застосовує сміх у жіночих голосах, який лунає в різних частинах діапазону. У комплексі з постійною акцентуацією різних складів, зміною ритмічних та ладогармонічних (мінорний лад із низьким другим та високими шостим і сьомим ступенями) структур, активним використанням рухомої та раптової динаміки створюється надзвичайно яскраве слухове «дійство».

Початкова мелодична лінія в партії тенорів стає основою тематичного матеріалу, який формує розвиток усієї частини (приклад 1).

Приклад 1.

Партія тенорів



Мелодія тенора проводиться на тлі *basso ostinato*, накладаючись на тонічну функцію. Нашарування голосів, що виникають з одного «зерна» (унісон), у комплексі з хвилеподібною динамікою створює відчуття містичності. Подальший драматургічний розвиток відбувається через поступове *crescendo* та фактурне об'єднання усіх голосів (шепотіння тексту в жіночому хорі дублює музичний матеріал в чоловічому). Перший епізод закінчується кульмінацією (хорове tutti), наближеною до верхнього краю теситури в чоловічих голосах, переходом від шепотіння до «голосу» в жіночих та загальною динамікою *sf–sf*. Таким чином, відбувається перехід до нового тематичного утворення (на словах «Ми велети»). «Масштабність» персонажів підкреслено збільшенням тривалостей (перевагу мають половинні, чверті та цілі), широкими інтервальними ходами в усіх партіях, об'єднаними *glissando*, нюансом *forte*. Прагнучи уникнути природного спаду динаміки при низхідних стрибках, автор вказує *crescendo* до нижньої ноти. При цьому композитор залишає першу тему в жіночих голосах, які звучать в рамках *piano*, рухаючись вісімками при речитативному складі мелодії, створюючи таким чином поліпластовість фактури (приклад 2).

¹ Дримба — обертоновий щипковий музичний інструмент.

Приклад 2.

Поєднання тематичних утворень

Музичний нотний зразок, що демонструє поєднання тематичних утворень у чотирьох голосів (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Нотна система складається з чотирьох рядків. Сопрано та альт мають ритмічний малюнок з нотами восьмих і шістнадцятих частин, позначені *mp*. Тенор та бас мають більш мелодичну лінію з позначеннями *f* та *gliss.* Лірика: ве-ле-ти ве - ле-ти ве - ле-ти ве - ле-ти ве-ле-ти ве - ле-ти ве - ле-ти ве - ле-ти.

Розвиток другого епізоду завершується більш яскравою кульмінацією, що посилюється теситурним розширенням за рахунок додавання жіночого хору.

Наступний розділ розпочинається контрастом до попереднього. Між ними, слугуючи умовною зв'язкою, протягом двох тактів звучить тонічний звук у дрибми з остинатним ритмічним малюнком (винятком стають лише два аналогічні епізоди, що зв'язують розділи). Вступ хору відбувається на нюансі *piano*. Розвиток здійснюється на основі першої теми, синхронно у жіночих та чоловічих голосах, проте з різним ритмічним малюнком. Композитор використовує у другому розділі хвилеподібний динамічний розвиток *p-f*, *p-f*. Слова «Стоїмо як ідоли чорної пустелі, віхи знамення татарви й вовкулаків» у поєднанні з цим прийомом та використаними автором акцентами і паузами між складами слів створюють містичну атмосферу ворожіння.

Другий та третій розділи зв'язані двотактовою переграю дрибми (аналогічно переходу з першого на другий). Третій розділ стає умовною репризою (тематична повторність у хоровій тканині). Проте в сольних голосах (яким до цього були доручені крик та сміх) з'являється новий тематичний матеріал (приклад 3), що контрастує з попереднім завдяки тембральному забарвленню жіночих голосів, пісенній мелодичній структурі та проведенню мелодії в терцію.

Приклад 3.

Пісенний мотив

Музичний нотний зразок, що демонструє пісенний мотив для двох сольних голосів (Soprano Solo та Alto Solo). Обидва голоси мають мелодичну лінію, позначену *p*. Лірика: Ски-не-мо ка - ме-ню ча - ри,.

Розвиток протягом усього розділу побудовано на хоровому *crescendo*, реалізованому шляхом поступового додавання голосів, підйому теситури, підсилення динаміки та акцентуації кожного звуку. Таке зростання органічно призводить до заключного епізоду третього розділу, в якому поєднуються три основні тематичні

лінії. Початкове остинато в басовій партії звучить в октавному унісоні, проте йому передує V ступінь, що створює ефект кадансування. Завершення стає кульмінацією всієї частини.

Драматургічний розвиток відбувається завдяки горизонтальному руху: мелодичні лінії утворюють акордові структури. Варіант драматургії — наскрізний розвиток за рахунок монотематичності, що є однією з ознак симфонічного мислення. Умовно всі музичні епізоди цієї частини вкладаються у тричастинну форму з рисами репризності.

Назва **четвертої частини «Розстріляний сонет»** є алюзією на збірку бахмутського поета Миколи Чернявського та трагічні обставини його смерті¹. «Донецькі сонети» — перше з відомих на сьогодні на теренах Донецького регіону поетичних видань українською мовою. Символічно «розстріляними» стають сонети Чернявського — його поетичний голос, що відображає цілеспрямоване знищення культури. Вірш, обраний композитором, композиційно не є сонетом, проте за образністю та філософською ідеєю близький до оригінального жанру. Основна тема, розкрита в літературному першоджерелі — тема життя та смерті, де смерть є не трагедією, а лише природним відходом «в небуття». Жанрова основа літературного першоджерела, заявлена у назві, зумовила відповідні засоби музичної виразності. Сонет — жанр, що має пісенну природу та сувору ритмічну організованість². Пісенна мелодика та гомофонно-гармонічна фактура, що превалюють протягом твору, різко контрастують з попередніми частинами.

Основним культурним символом Донеччини, що розкривається в цій частині, є поетичне слово Миколи Чернявського. Географічна приналежність символіки вірша яскраво втілена образами степу та маків — однієї з найхарактерніших степових квіток, що є символом регіону. Маки стають і центральним сценічним образом: окрім зображення макового поля на заднику сцени, виконавці, зображуючи квіти, легенько хитаються «від вітру»³. В музиці композитор тонко відтіняє образи, використані поетом, за допомогою засобів виразності: *agitato* та стрімке *crescendo* на словах «мов жар»; остаточне «розвіювання» образу відбувається за рахунок темпу та динаміки наприкінці частини.

Наскрізний символ твору — Сонце — постає тут як джерело життя і причина смерті водночас. Ім'я Дажбога⁴ пов'язує одночасно і з основним символом, і з архаїчним пластом культури. Композитор втілює образ за рахунок повторюваності мотиву в усіх голосах та оспівування опорного тону в мелодії (рух по колу), використовуючи такі ж засоби втілення образу Сонця, що і в попередніх частинах.

П'ята частина «Страсті поля Рутченкового» — музична рефлексія на тему трагедії та жертвовності. Рутченкове поле — місце захоронення понад п'яти тисяч жертв політичних репресій 1930–40-х років, розташоване на території

¹ Поета розстріляли в січні 1938 року як «ворога народу».

² Сонет (від італ. *sonetto*) буквально означає «маленька пісня», а корінь son- (від лат. *sonus*) — «звук». <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sonnet>

³ Євген Петриченко. Осяяні чорним сонцем. Виконавці — Хор Національної опери України імені Т. Г. Шевченка. Хореограф-постановник Олександр Майбенко. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=xVh_Uryn7vU

⁴ Дажбог (Даждьбог) — у слов'янській міфології бог Сонця, світла та добра.

сучасного Донецька. Визначення «страсті»¹ у назві звучить як втілення страждань невинно вбитих, у значенні музично-церковного вжитку².

Композитор кодує у творі інтертекстуальні відсилки до жанрів, притаманних народній музиці. Найяскравіше проявляються риси плачу-голосіння: близький до імпровізаційного ритмічний малюнок, виконання доручене жіночим голосам, невеликий діапазон поспівок, прикраси та *glissando*. Також характерним для голосінь є розспівування звуку «е», що підкреслює «відкрити» народну манеру сольних партій. Голосіння виникає тут не лише як засіб вираження туги за померлими, а й як спосіб звернення до найдавніших пластів культури. Окрім жанрової основи плачу, присутні ознаки ритуального камлання (речитативний повтор ритуальних вигуків у межах *pp* і в низькій теситурі) та колискових (повільний темп, невеликий діапазон, короткі поспівки, подекуди *rubato*). Говорячи про інтерпретацію жанру у цій частині, зазначимо також вживання вигуку «гойда», що є притаманним, зокрема, колисковим пісням. Втілюється «гойдання» на руках у солісток і в режисерській постановці³.

Хоча у цій частині немає прямого звернення до Сонця, проте залишаються засоби музичного втілення, що продовжують цю лінію, зокрема, повторюваність мотивів та їх замкнена будова. Вербальна складова включає слово «коло», яке, крім прямого зв'язку з солярною символікою, відсилає до символу уробороса⁴ як уособлення циклічності трагічних подій в історії України, які попри все не стають кінцевою точкою, а є лише частиною процесу перетворення.

Шоста частина «Легенда скам'янілого лісу» переносить слухача в іншу локацію Донбасу, до одного із природних чудес України — Дружківського скам'янілого лісу⁵. Для музичного втілення цього символу композитор обрав фрагмент народної пісні «Ой ти гаю, гаю» із записів, здійснених свого часу в селі Єгорівка Волноваського району (сьогодні село практично знищене і стало місцем дислокації ворожих військ). Наявність питомо українського фольклорного надбання (риса народно-пісенної мелодики, типова підголоскова поліфонія) вказує на етнокультурну автохтонність регіону. Однак звучання набуває сучасного колориту шляхом застосування поліладовості, що спричиняє утворення дисонуючих інтервалів та акордів. Варійоване повторення мелодичного матеріалу створює ефект «луни» (затримання кожного останнього звуку в імітаційному проведенні, на який накладається наступний, подібно фортепіанній педалі) і стає провідним чинником у втіленні образу лісу.

Сценічне відображення символу скам'янілого лісу є дуальним: лінія кола продовжується в жіночій групі, проте в чоловічій вводиться новий візуальний елемент — квадрат. Коло (наскрізна лінія твору) видозмінюється в цій частині,

¹ Слово «страсть» (церк.-слов. страсть, старослов'ян. страсть) походить від давньогрецького *πάσχω* (*pascho*) — «страждати». У латині — *passio* (звідси, наприклад, англ. *passion*). [<https://goroh.pp.ua/%D0%95%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%B3%D1%8C>]

² «Страсті Господні» — жанр, що описує страждання Христа, з яким вочевидь проводить паралель Є. Петриченко.

³ Осяяні чорним сонцем. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xVh_Uryn7vU

⁴ Уроборос — міфологічний світовий змії, який обвиває кільцем Землю, схопивши себе за хвіст, — символ нескінченного відродження.

⁵ Зародження скам'янілих лісів на території Донецького кряжу відносять до 300–280 мільйонів тому. Див.: <https://www.naturalist.if.ua/?p=6557>

розширюючи семантику солярних символів до вічного життя — родючості — жіноцтва. Квадрат виступає, на противагу жіночності, символом чоловічого начала. Зауважимо принагідно, що в книзі «Звичаї нашого народу» Олекси Воропая квадрат та його варіанти розглядаються як зображення «засіяного поля», що часто пов'язується з чоловічою функцією. Таке поєднання геометричних фігур зустрічається, зокрема, на козацьких гербах, щитах та прапорах, а отже, позначає силу, спрямовану на оборону рідної землі¹.

Сьома частина «Історія одного муралу» присвячена сучасному артефакту — муралу на багатоповерхівці в Авдіївці Донецької області. Зображення портрету вчительки української мови, яка дивиться в бік Донецького аеропорту, стало яскравим втіленням болі української жінки. Героїня портрету — Марина Марченко мусила покинути свій дім в 2022 році, який невдовзі було знищено. Життя жінки закінчилося в тимчасовому прихистку в Дніпрі.

Доповнюючи образ, композитор обирає вербальною основою вірш Світлани Александрової, назва якого — не менш знаковий символ українського сьогодення: «Повертайся, будь ласка, живим». Події останніх років втілені сучасними інструментарієм: модернізований жанр живопису поєднується з музичними засобами, що асоціюються з популярною музикою². Музична тканина на всіх рівнях підтверджує звернення композитора до жанру академічного кросовера. Елементами академічності постають виконавський склад, форма твору, манера співу. На противагу автор використовує риси популярної музики в усіх пластах. Гармонічне виявлення полягає у використанні, зокрема, акордів з затриманням другого або четвертого тонів (*suspended chord* або *sus chord*), тритоновій заміні та підміні тонічного розв'язання септакордом VI ступеню. У мелодичному пласті характерними є оспівування квінти та репетитивність, у хоровій фактурі використано прийом «перегукування» (*call and response*), характерний для західної популярної музики.

Створення образу жінки як топосу болю, що символізує горе матері під час війни, композитор доручає соло жіночих голосів. Альт, який звучить на початку в низькій теситурі, уособлює Пієту. Сценічне втілення також відповідає концепції: жінки моляться на колінах, бажаючи: «Щоб нещастя тебе не спіткало <...> І щоб куля лихого орди Не побачила, не зачепила». Ще більш яскраво втілено образ багатостраждальної матері в постановці Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського, коли солістка Олена Циганкова виконувала сольну партію з маленьким сином на руках³.

Заключна **восьма частина «Осяні чорним сонцем»** утворює головний образ — Сонце. У фіналі, з метою створення смислової кульмінації симфонії-перфомансу, синтезовано основні тематичні та драматургічні елементи попередніх частин, що є яскравою рисою симфонічної драматургії. Музична вершина твору реалізована цілком звичними засобами виразності — динаміка, теситура, tutti хору та інструментального супроводу, — орієнтованими на семіотичну інтерпретацію грози, описаної в літературному тексті. З точки зору вияву символіки

¹ Див.: <https://www.radiosvoboda.org/a/kozatski-symvol-y-u-suchasnykh-viyskovykh-emblemakh-ukrayiny/31680176.html>

² Мурал (лат. murus — стіна) бере початок з архаїчних розписів помешкань, проте сьогодні як жанр обов'язково включає соціальне висловлювання. Див.: <https://www.britannica.com/art/mural-painting>

³ Прем'єра відбулася 30 серпня 2022 року.

кола автор продовжує ідею аркової структури, відправляючи слухача до першої частини (повернення символу чорного сонця, сольної партії баритона, звернення до того самого поетичного джерела). Основна відмінність від першої частини — мажорне просвітлення в кінці, що має символізувати надію. Сценічне втілення відтворює зв'язок минулого із сьогоденням: сучасний воїн стоїть попереду «народу», над усіма сходить чорне сонце, візуально відтворене підсвіченим шаманським бубном.

Висновки та перспективи дослідження. Культурні символи Донеччини, використані у симфонії-перфомансі Євгена Петриченка, є не просто художніми образами, але й носіями культурної спадщини та регіональної унікальності. Звертаючись до віршів дисидентів пов'язаних з Донбасом, образів сміливих воїнів та жертв війни і репресій, композитор підкреслює невіддільність регіону від загальнонаціональної боротьби за незалежність. Дослідження таких символів сприяє міжрегіональному діалогу та знищенню стереотипного портрету Донецького регіону. Наскрізний образ, що трансформується протягом усього твору, — Сонце. Для східного регіону це не лише природний символ. Сонце має локальне значення як джерело тепла та енергії, яке часто ототожнюють із «закам'янілим Сонцем» — вугіллям. А метафорична фраза «Сонце України встає на Донбасі» сьогодні символізує невіддільність краю від єдиної держави. «Осяяні» — не лише ті, хто освітлений промінням, насамперед це люди, натхненні на подальшу боротьбу. Проведене аналітичне дослідження доводить, що солярна символіка втілена протягом усього твору різноманітними засобами музичної та сценічної виразності. Хорову симфонію-перформанс розглянуто з позицій синтетичного відтворення культурних символів: автор використовує традиційні та нестандартні музичні інструменти, вигуки, крики, шепіт, театралізацію хорового дійства. Твір є важливим для сучасної української культури з точки зору репрезентації Донбасу як культурного регіону та новаторської інтерпретації Євгеном Петриченком великого хорового циклу.

Перспектива подальшого дослідження вбачає шлях до міждисциплінарних розвідок, які включатимуть музикознавчі, театрознавчі, семіотичні та культурологічні аспекти з метою розкриття ролі культурних символів в сучасному музичному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Ануфрієв О. Своєрідність образно-символічної поетики української народної культури. URL: <https://ird.npu.edu.ua/files/anyfrieiev.pdf> (дата звернення 30.03.2025).
2. Берегова О. М. Мистецтво незламних: українська композиторська творчість проти російської агресії. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2024. Вип. 24. С. 115-127. DOI: 10.33287/222446 (дата звернення 24.03.2025).
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Мюнхен : Українське видавництво, 1958. 310 с.
4. Гордієнко М. «Звуки Донбасу» – «Осяяні чорним сонцем» (інтерв'ю з Євгеном Петриченком). *Музика : Український інтернет журнал*. 2021. 23 серпня. URL: <https://mus.art.co.ua/zvuky-donbasu-osiaiani-chornym-sontsem/> (дата звернення 12.03.2025).
5. Грінберг М. Символи ненависті : довідник. Київ : Українська Гельсінська спілка з прав людини, 2021. 47 с. URL: https://www.helsinki.org.ua/wp-content/uploads/2021/02/Prev-Hate_Symbols_A4.pdf (дата звернення 3.04.2025).

6. Гужва О. П. Симфонізм як феномен духовної культури *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 1. С. 43–51. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_6 (дата звернення 14.04.2025).
7. Звуки Донбасу: хорова симфонія-перформанс. URL: <https://biggggidea.com/project/zvuki-donbasu-horova-simfoniya-performans/> (дата звернення 14.04.2025).
8. Івчик Н. Солярні символи у мистецтві: свастика, сонячний хрест і спіралі. URL: <https://nataliaivchik.com/solyarni-symvoly-u-mystetstvi-vid-arhayiky-do-sogodennya/#text> (дата звернення 22.03.2025).
9. Каменєва А. Музично-поетичні символи в хоровій творчості Михайла Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82–92.
10. Кузик В. В. Композиторські «старті» Олексія Скрипника, Євгена Петриченка, Діни Писаренко. *Музична культура Донбасу, Криму: науково-популярні нариси*. Київ : ІМФЕ, 2021. С. 75–85.
11. Плахтієнко А. Не стадіоном єдиним. Як музиканти переосмислюють символи Донбасу. *Claquers*. 2021. 13 вересня. URL: <https://theclaquers.com/posts/7449> (дата звернення 22.02.2025).
12. Редя В. Я. Музика в культурній дипломатії сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. збірник. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 153–160. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.764> (дата звернення 22.02.2025).
13. Рейнс О. Символ «Чорне сонце в контексті українського націоналізму. URL: <https://cnsl.net/black-sun-symbol/> (дата звернення 20.03.2025).
14. Тюрикова О. Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю (культурологічний огляд). *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра* : зб. статей. Київ–Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2001. С. 54–64.
15. Ущипівська О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок ХХІ століття). Київ : ПАРАПАН, 2011. 480 с.
16. Ущипівська О. М. Творчість Є. Петриченка: до проблеми визначення основних параметрів стилю композитора. *Сучасне мистецтво* : зб. статей. 2009. Вип. 6. С. 349–355. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_35 (дата звернення 22.02.2025).
17. Tukova I. Art music and war: Ukrainian case 2022. *Musicologica Brunensia*. 2023. Vol. 58, Issue 2. P. 193–204. DOI: <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12>.

REFERENCES

1. Anufriyev, O. Svoyeridnist` obrazno-sy`mvolicznoyi poety`ky` ukrayins`koyi narodnoyi kul`tury` [The uniqueness of figurative and symbolic poetics of Ukrainian folk culture]. Available at: <https://ird.npu.edu.ua/files/anyfrieve.pdf> (accessed: 30.03.2025) [in Ukrainian].
2. Beregova, O. M. (2024). My`steczstvo nezlamny`x: ukrayins`ka kompozy`tors`ka tvorchist` proty` rosijs`koyi agresiyi [The Art of the Invincible: Ukrainian Composers' Creativity Against Russian Aggression]. In: *Muzy`koznavcha dumka Dnipropetrovshhy`ny`* [Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region]. Dnipro, Vol. 24. С. 115-127. DOI: 10.33287/222446 (accessed: 24.03.2025) [in Ukrainian].
3. Voropaj, O. (1958). Zvy`chayi nashogo narodu. Etnografichny`j nary`s [Customs of our people. Ethnographic essay]. Myunxen, Ukrayins`ke vy`davny`ctvo, 310 p. [in Ukrainian].
4. Gordiyenko, M. (2021). «Zvuky` Donbasu» – «Osyayani chorny`m soncem» (interv`yu z Yevgenom Petry`chenkom). [“Sounds of Donbas” – “Illuminated by the Black Sun” (interview with Yevhen Petrichenko)]. In: *Muzy`ka : Ukrayins`ky`j internet zhurnal* [Music: Ukrainian online mag-

azine]. 23 serpnia. Available at: <https://mus.art.co.ua/zvuky-donbasu-osiaiani-chornym-sontsem/> (accessed: 12.03.2025) [in Ukrainian].

5. Grinberg, M. (2021). Sy'mvoly' nenyavysti : dovidnyk [Symbols of hate: a guide]. Ky'yiv, Ukrayins'ka Gel'sins'ka spilka z prav lyudy'ny', 47 p. Available at: https://www.helsinki.org.ua/wp-content/uploads/2021/02/Prev-HateSymbols_A4.pdf (accessed: 3.04.2025) [in Ukrainian].

6. Guzhva, O. P. (2008). Sy'mfonizm yak fenomen duxovnoyi kul'tury' [Symphonism as a phenomenon of spiritual culture]. In: *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dy'zajnu i my'stecztv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts]. Issue 1, pp. 43–51. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_1_6 (accessed: 14.04.2025) [in Ukrainian].

7. Zvuky' Donbasu: xorova sy'mfoniya-perfomans [Sounds of Donbass: Choral Symphony Performance]. Available at: <https://biggggidea.com/project/zvuki-donbasu-horova-simfoniya-perfomans/> (accessed: 14.04.2025) [in Ukrainian].

8. Ivchyk, N. Solyarni sy'mvoly' u my'stecztv: svasty'ka, sonyachny'j xrest i spirali [Solar symbols in art: the swastika, the solar cross, and spirals]. Available at: <https://nataliaivchyk.com/solyarni-symvoly-u-mystetstvi-vid-arhayiky-do-sogodennya/#text> (accessed: 22.03.2025) [in Ukrainian].

9. Kamenyeva, A. (2017). Muzy'chno-poety'chni sy'mvoly' v xorovij tvorchosti My'xayila Shuxa [Musical and poetic symbols in the choral work of Mikhail Shukh]. In: *Problemy' vzayemodiyi my'stecztv, pedagogiky' ta teorii i prakty'ky'* [Problems of interaction between art, pedagogy, and theory and practice]. Xarkiv, Vol. 47, pp. 82–92 [in Ukrainian].

10. Kuzyk, V. V. (2021). Kompozy'tors'ki «starty» Oleksiya Skry'pny'ka, Yevgena Petry'chenka, Diny' Py'sarenko [The composer "starts" of Oleksiy Skrypnyk, Yevhen Petrichenko, and Dina Pysarenko]. In: *Muzy'chna kul'tura Donbasu, Kry'mu: naukovo-populyarni nary'sy'* [Musical culture of Donbass, Crimea: popular science essays]. Kyiv, pp. 75–85 [in Ukrainian].

11. Plaxtiyenko, A. (2021). Ne stadionom yedy'ny'm. Yak muzy'kanty' pereosmy'slyuyut' sy'mvoly' Donbasu [Not just a stadium. How musicians reinterpret the symbols of Donbas]. In: *Claquers*, 13 veresnya. Available at: <https://theclaquers.com/posts/7449> (accessed: 22.02.2025) [in Ukrainian].

12. Redya, V. Ya. (2024). Muzy'ka v kul'turnij dy'plomatiyi suchasnoyi Ukrayiny' [Music in the cultural diplomacy of modern Ukraine]. In: *Ukrayins'ka kul'tura: my'nule, suchasne, shlyaxy' rozvy'tku* [Ukrainian culture: past, present, ways of development]: nauk. zbirny'k. Rivne, Vol. 48. pp. 153–160. Available at: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.764> (accessed: 22.02.2025) [in Ukrainian].

13. Rejns, O. y'mvol «Chorne sonce v konteksti ukayins'kogo nacionalizmu [The symbol "Black Sun" in the context of Ukrainian nationalism]. Available at: <https://cns1.net/black-sun-symbol/> (accessed: 20.03.2025) [in Ukrainian].

14. Tyury'kova, O. (2001). Suchasne zhy'ttya fol'klorny'x trady'cij v muzy'chnij kul'turi Donecz'kogo krayu (kul'turologichny'j ogyad) [Modern life of folklore traditions in the musical culture of the Donetsk region (culturological review)]. In: *Muzy'chne my'stecztv Donbasu: vchora, s'ogodni, zavtra* [Musical art of Donbass: yesterday, today, tomorrow]: zb. statej. Ky'yiv–Donecz'k, pp. 54–64 [in Ukrainian].

15. Ushhapivs'ka, O. M. (2011). Kul'turno-my'stecz'ke zhy'ttya Donechchy'ny' (kinecz' XIX –pochatok XXI stolittya) [Cultural and artistic life of the Donetsk region (late 19th-early 21st centuries)]. Kyiv, 480 p. [in Ukrainian].

16. Ushhapivs'ka, O. M. (2009). Tvorchist' Ye. Petry'chenka: do problemy' vy'znachennya osnovny'x parametriv sty'lyu kompozy'tora [The work of E. Petrichenko: to the problem of deter-

mining the main parameters of the composer's style]. In: *Suchasne my'steczstvo* [Modern art]: *zb. statej*. Vol. 6, pp. 349–355. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_35 (accessed: 22.02.2025) [in Ukrainian].

17. Tukova, I. (2023). Art music and war: Ukrainian case 2022. In: *Musicologica Brunensia*. Vol. 58, Issue 2, pp. 193–204. DOI: <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-12> [in English].

ANASTASIIA YERMOLENKO

Yermolenko, Anastasiia— Postgraduate Student at the Department of Choral Conducting at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-5560-6995>

yermolenko.nmau@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342813

CULTURAL SYMBOLS OF DONETSK REGION IN YEVHEN PETRYCHENKO'S CHORAL SYMPHONY-PERFORMANCE «ILLUMINATED BY THE BLACK SUN»

The relevance of the study. One of the prominent figures among Donetsk artists is composer Yevhen Petrychenko, who frequently incorporates various cultural attributes of the region into his work. The use of symbolic elements in the choral symphony-performance «Illuminated by the Black Sun», which highlight the rich historical heritage of the region, challenges the stereotypical perception of Donetsk as merely an industrial area. The work has sparked significant response within the musical community, as evidenced by critical reviews of performances, numerous interviews with the composer and directors, and other discussions. However, analytical studies exploring the embodiment of the composition's symbolic content are currently lacking.

The main objective of the study is to explore the musical means of embodying the cultural symbolism of the Donetsk region in Yevhen Petrychenko's choral symphony-performance «Illuminated by the Black Sun». **The methodology** is based on a culturological approach and includes historical-cultural and structural-analytical research methods.

The main results and conclusions. The cultural symbols of the Donetsk region in Yevhen Petrychenko's choral symphony-performance «Illuminated by the Black Sun» are more than artistic imagery; they embody the region's rich cultural heritage and unique identity. This article provides a detailed analysis of all eight parts of the work, exploring how cultural symbols are expressed through musical language, structural elements, and performative techniques. Petrychenko harnesses musical expression to bring the work's concept to life, integrating traditional and unconventional instruments, vocal exclamations, shouts, whispers, and theatrical choral staging. The piece stands as a significant contribution to contemporary Ukrainian culture, redefining Donbas as a vibrant cultural region and showcasing Petrychenko's innovative approach to the grand choral cycle. Future research could pursue interdisciplinary approaches, blending musicology, theater studies, semiotics, and cultural analysis to further illuminate the role of cultural symbols in modern musical art.

Keywords: cultural symbols of Donetsk region, works of Yevhen Petrychenko, choral symphony-performance, synthesis of arts, cultural memory, regional identity.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2025
Отримано після доопрацювання 01.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

УДК 784.3:78.071.1Дебюссі:81-1]781.6(44)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342816

РЕДЯ В. Я., РАХМАТУЛЛАЄВА А. А.

Редя Валентина Яківна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4754-2371>

redya.valentina@gmail.com

Рахматуллаєва Ангеліна Альбертівна — студентка магістратури кафедри камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-2564-4800>

a.gelin2001@gmail.com

© Редя В. Я., Рахматуллаєва А. А., 2025

ВОКАЛЬНА МІНІАТЮРА КЛОДА ДЕБЮССІ «CLAIR DE LUNE»: ВІД АВТОРСЬКОГО ЗАДУМУ ДО ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Розглянуто один із ранніх зразків імпресіоністського стилю у французькому камерно-вокальному мистецтві — романс «Clair de lune» («Місячне сяйво») Клода Дебюссі на вірші Поля Верлена, у якому знайшла відображення характерна для творчості композитора образна сфера, інспірована місячною символікою. Відзначено, що на початку творчого шляху саме у вокальних творах, зокрема через поетичні тексти французьких символістів, «зачинатель ХХ століття в музиці» (П. Булез) опановував закономірності формування художніх образів, експериментуючи з прийомами музичного втілення поетичних текстів. У центрі дослідницької уваги — авторський задум трансформації верленівської поезії в музичній формі та виконавські засоби виразності, що сприяють створенню цілісного й переконливого художнього образу. Порівняльний аналіз прочитання вокального варіанту «Clair de lune» французькою співачкою Наталі Дессей та корейською виконавицею Анною Зон засвідчив високий професіоналізм обох інтерпретаторок та їхню здатність передати сенс, атмосферу й емоційну глибину, закладені у вокальну мініатюру автором. Водночас виявлено відмінності у втіленні композиторського задуму. Досліджено, яким чином сприйняття «Clair de lune» залежить від темпового рішення, фразування та інтонаційного акцентування, артикуляції, динамічних нюансів у представлених вокальних версіях; підкреслено роль виконавця партії фортепіано у формуванні цілісного художнього образу твору. Доведено, що національна приналежність співачок — представниць різних вокальних шкіл — суттєво впливає на манеру виконання. Всеосяжне розуміння стилю Дебюссі демонструє Наталі Дессей — важливу роль у цьому ві-

діграє природне звучання її французької, що бездоганно передає «музику слова» П. Верлена. У виконанні Анни Зон, для якої французька мова є іноземною, помітне свідоме контролювання вимови, увага до деталей орфоєпії. Прагнучи ретельно вокалізувати кожную ноту, співачка досягає більш «грунтового» звучання, місцями позбавленого характерної для стилю Дебюссі легкості й прозорості (притаманних інтерпретації Дессей). Наголошено, що досягнення максимального художнього ефекту при виконанні франкомовної вокальної музики, зважаючи на специфіку фонетичного складу та орфоєпії французької мови, потребує оптимально виваженого балансу між розумінням поетичного тексту, відтворенням авторського задуму та індивідуальною творчою манерою виконавця.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі, поезія французьких символістів, романс «*Clair de lune*» («Місячне сяйво»), фонетична специфіка та вокальна орфоєпія французької мови, виконавські засоби втілення композиторського задуму, інтерпретація.

Вступ. У добу *fin de siècle* процеси взаємодії поезії та музики багато в чому визначали у Франції розвиток вокальних жанрів. Йдеться передусім про «революцію у поетичній мові» — поширення таких різновидів поезії, як «вірші в прозі», верлібр (*vers libre*), ідеї «мовчазної поезії» тощо. Цілком природно, що музика слідувала за поезією, і одним із перших, хто тонко реагував на сміливі поетичні експерименти сучасників, виявився Клод Дебюссі (Claude Debussy) — композитор, який протягом усього життя підтримував творчі та дружні зв'язки з французькими поетами, активно засвоюючи художній «інструментарій» суміжного мистецтва.

Вокальний доробок К. Дебюссі приваблює увагу дослідників як галузь творчості митця, у якій з самого початку відбувався пошук власної музичної стилістики, формувалася індивідуальний композиторський стиль. Через поетичні тексти Дебюссі опановував закономірності створення художніх образів, трансформуючи принципи поетичної структури в музичну форму. Тож вивчення прийомів та засобів музичного втілення поетичних образів є актуальним для розуміння еволюції творчого методу митця, якого П'єр Булез назвав «зачинателем ХХ століття в музиці».

Не менш важливим вбачається виконавський аспект дослідження, пов'язаний, зокрема, з фонетичною специфікою французької мови та її впливом на особливості вокальної орфоєпії при виконанні франкомовних творів. Зосередженість на звуковій природі мови у процесі співу, усвідомлення важливості точного прочитання музично-поетичного тексту для досягнення глибокої інтерпретації дозволяють актуалізувати вокальну спадщину Дебюссі в сучасному виконавському просторі.

Аналіз публікацій. Основна увага в процесі роботи над темою була зосереджена на джерелах, що стосуються ключових векторів проблематики статті. Зокрема, це праці Тамари Гнатів [Гнатів, 1993] та Валерії Жаркової [Жаркова, 2021], присвячені французькій музичній культурі періоду *fin de siècle*; різножанрові дослідження, пов'язані безпосередньо з творчістю Клода Дебюссі (зокрема його камерно-вокальним доробком), Анни Асатурян [Асатурян, 2014], Сергія Деоби [Деоба, 2024], Світлани Луковської [Луковская, 2005], Джеймса Бріско [Briscoe, 1990], Стефана Яроцинського [Jarosiński, 1976], Марчіна Тшезьока [Trzęsiok, 2018]. Окрему групу складають наукові розвідки з проблем вокальної орфоєпії та культури співу мовою оригіналу Валентини Антонюк [Антонюк, 1999], Олени Гернеги [Гернега, 2025], Таїсії Мадішевої [Мадішева, 1994], Оксани Тарасової [Тарасова,

2011]), а також публікації з питань музичної інтерпретації та методики компаративного аналізу Віктора Москаленка [Москаленко, 2013] і Юрія Чекана [Чекан, 2012].

Мета статті — розкрити авторський задум вокальної мініатюри «Clair de lune» Клода Дебюссі та засоби його реалізації у виконавських інтерпретаціях.

Наукова новизна публікації полягає у дослідженні впливу вокальної орфоєпії французької мови на індивідуальні особливості виконавського прочитання романсу Клода Дебюссі.

Методологічною основою дослідження слугував системно-комплексний підхід, що забезпечує цілісне охоплення предмету. В процесі роботи було використано наступні дослідницькі методи: культурологічний (для окреслення історико-мистецького контексту творчості К. Дебюссі), жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний (для цілісного аналізу твору), фонетичний (для дослідження звукової організації поетичного тексту), компаративний (для зіставлення виконавських версій), а також метод теоретичного узагальнення (для формування висновків).

Результати дослідження. Свій композиторський шлях Клод Дебюссі розпочав з вокальних творів, постійно звертаючись у 1880–1890-ті роки до камерної вокальної музики. Його доробок у цій сфері налічує близько 90 опусів майже виключно на тексти французьких поетів: спершу парнасців — Теодора де Банвіля (Théodore de Banville), Поля Бурже (Paul Bourget), Шарля Леконт-де-Ліля (Charles Marie René Leconte de Lisle), Теофіля Готьє (Pierre Jules Théophile Gautier), згодом — поетів-символістів: Шарля Бодлера (Charles Pierre Baudelaire), Стефана Малларме (Stéphane Mallarmé), П'єра Луїса (Pierre Louÿs), Поля Верлена (Paul Marie Verlaine) та інших.

Символістська поезія, з її орієнтацією на *невизначне*, на *музикальність* слова, сама підказувала внутрішню мелодику, що надихала композиторів на пошук нової вокальної форми. Так сформувався французький різновид вокальної мініатюри — жанр *mélodie*, своєрідний «вірш у звуках» з новим типом вокального мелосу, побудованого на силабічній речитації (що органічно відповідає фонетичним особливостям майже безакцентної французької мови). Дебюссі послідовно прагнув у своїх *mélodie* максимально точно передати атмосферу, образність і метроритмічну організацію поетичного першоджерела.

Дослідники творчості композитора, характеризуючи художньо-образний лад його доробку, неодноразово підкреслювали, що метою митця найчастіше було створення музики, яка б дозволила «почути» невимовну красу природи. Назви його творів нерідко народжені враженнями від оточуючого світу: «Хмарини» з однойменного симфонічного триптиха, прелюдії «Аромати й звуки у вечірньому повітрі лунають», «Дівчина з волоссям кольору льону», «Тумани», «Вітер на рівнині», «Мертве листя» та інші. Найчастіше Дебюссі прагнув передати звуками власні переживання, враження від довкілля, використовуючи при цьому інноваційні музичні засоби виразності — насамперед гармонію, тембри, фактуру. Саме музика, на його переконання, здатна вловити приховані зв'язки між природою та уявою, піднятися над реальністю, схопити її плинність і передати емоційні враження від побаченого або почутого.

Знаковими для композитора можна вважати образи місяця та місячного сяйва. Їхня присутність настільки відчутна у його творчості, що саме цей мотив ліг в основу назви біографічного роману П'єра Ла Мюра (Pierre La Mure) «Clair de lune: A Novel

about Claude Debussy»¹. Імпульсом до зацікавленості цією сферою образності став для Дебюссі вірш *Clair de lune* («Місячне сяйво») із збірки *Fêtes galantes* («Галантні святкування», 1869) Поля Верлена. Ліричний герой спостерігає природне явище: ніч «передає естафету» ранку, що зароджується крізь туман спогадів, залишаючи враження миттєвого сновидіння. Атмосфера сну і мрії, таємничості і внутрішньої меланхолії втілена у звуковій палітрі та ритмі вірша. Відчувається глибока єдність між поетичним зображенням пейзажу та душевним станом автора, який майстерно використовує образи нічного неба, місяця, зірок, щоб передати романтичну тугу й легкий смуток — характерні риси естетики Верлена. Робота з поезією Верлена мала виняткове значення для формування стильової інтонації Дебюссі — витонченого «ліризму приглушених емоцій» (Л. Кокорева). Багато в чому саме під впливом поезії Верлена відбулося формування творчого методу композитора.

Під враженням верленівського «*Clair de lune*» Клод Дебюссі написав чотири твори, об'єднані спільною образною сферою: романс «Місячне сяйво», однойменну п'єсу із «Бергамаської сюїти» для фортепіано, а також фортепіанні композиції «І місяць висвітлює руїни храму...» із циклу «Образи» та «Тераса, освітлена місячним сяйвом» із циклу «Прелюдії»². Створені в різний час, усі ці опуси стилістично споріднені. Зокрема, їх об'єднує наявність спільної лейтінтонації — збільшеної секунди, свого роду символу місячного сяйва у звуковій мові Дебюссі³. Водночас, подібно до художників-імпресіоністів, композитор кожного разу знаходить відмінності, властиві цьому образу, що робить його таким само неповторним, яким він є в природі: «Клод Дебюссі створює в кожному романсі унікальний “мотивний сюжет”, користуючись натяками та асоціаціями, які невловимі за назвами, але завжди відчутні за змістом» [Асатурян, 2014, с. 192].

У вокальній мініатюрі «*Clair de lune*», створеній у першій редакції на початку 1880-х років⁴, образ місяця постає центральним і набуває значення головного персонажа прекрасного нічного пейзажу, в якому «вільно поєднуються суб'єктивний і реальний плани, між якими відсутні явні грані ... Заявлений у назві образ (місячне сяйво) розгортається не як зорова картина... а як витончений, багатозначний “пейзаж душі”» [Луковская, 2005, с. 89]:

¹ П'єр Ла Мюр (1899–1976) — французький письменник, перу якого належить декілька біографічних романів: «Муле Руж: трагічне життя Тулуз-Лотрека» (1950); «Окрім бажання» — про долю Сесіль Жанрено та Фелікса Мендельсона (1955); «Місячне сяйво: роман про Клода Дебюссі» (1962).

² Крім того, «місячні» образи присутні в романсах «Видіння», «Явлення» на вірші Стефана Малларме (Stéphane Mallarmé), «Мандоліна» і «Фантоші» на вірші Поля Верлена, а також в опері «Пеллеас і Мелізанда» на сюжет однойменної п'єси Моріса Метерлінка (Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck).

³ У романсі «Місячне сяйво» інтонація збільшеної секунди виникає переважно на ключових словах (*fantasques* або *clair de lune*), вплітаючись в канву «рельєфу» (вокальна мелодія) і «фону» (партія фортепіано).

⁴ Світлана Луковська, досліджуючи вокальні мініатюри К. Дебюссі на вірші П. Верлена, вказує, що робота над романсами на тексти із «Галантних святкувань», які увійшли у «Збірник Ваньє», охопила десятиліття 1881–1891 років, відзначене формуванням естетичного кредо композитора і становленням його індивідуального стилю. <...> Не схильний до переробки вже завершеного твору, <Дебюссі> повернеться до них пізніше і в новій редакції включить ... у цикл «Галантні святкування» (перший зошит)» [Луковская, 2005, с. 68].

*Votre âme est un paysage choisi
 Que vont charmant masques et bergamasques
 Jouant du luth et dansant et quasi tristes
 sous leurs déguisements fantasques.
 Tout en chantant sur le mode mineur
 L'amour vainqueur et la vie opportune,
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
 Et leur chanson se mêle au clair de lune,
 Au calme clair de lune triste et beau
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres¹.*

Витончені фонемі французької мови, поєднані у віршах Верлена з образною насиченістю й унікальними ритмами, самі по собі звучать як музика, що значно ускладнює адекватний, філігранно вивірений за образністю та ритмом переклад його творів іншими мовами. Єдиний поетичний переклад українською, який вдалося знайти, належить Миколі Лукашу (1919–1988). Наводимо його як приклад трансформації смислу і звучання французької поезії в іншій мовній системі:

*Твоя душа — витворний краєвид,
 Яким проходять з піснею і грою
 Чарівні маски, радісні на вид,
 Та сповнені таємною жуною.
 Вони співають на мінорний лад,
 Як від любові їм життя розквітло,
 Та радості не чути з тих рулад,
 Що в місячне перецвітають світло.
 В тім сяєві, урочім і сумнім,
 Пташки не переснять своїх фантазій,
 А водограї видивом струнким
 Між мармурів ридають у екстазі².*

Відповідно до трьох чотиривіршів поезії Верлена, вокальна мініатюра «Clair de lune» Дебюссі має просту тричастинну форму, але завдяки постійному розвитку в заключному чотиривірші музичне втілення не передбачає точного повтору — створюється враження мінливості нічного пейзажу. На відміну від однойменної інструментальної п'єси із «Бергамаської сюїти», що втілює суто імпресіоністську споглядальність, у вокальному творі присутні елементи танцювальності — ймовірно, як рефлексія на другий рядок вірша: «танцюють маски та бергамаски» (буквальний переклад). Вже у цьому ранньому творі, написаному в «повітряній» тональності *Fis-dur*, Дебюссі демонструє новий тип взаємодії між голосом і фортепіано. Вокальна партія підпорядкована вальсовому ритму (розмір 6/8) і граційно здіймається над фортепіанним супроводом із м'яко дисонуючими гармоніями, який начебто існує автономно від вокальної мелодії.

Важливу роль у формуванні витонченого пасторального колориту, що панує у вокальній мініатюрі, відіграє фонетична система французької мови, зумовлена спе-

¹ Режим доступу: <https://www.poetica.fr/poeme-60/paul-verlaine-clair-de-lune/>

² Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Verlen_Pol/Virshi_by_Lukash.htm#3-01

цифікою її звукової структури (майже однакова кількість голосних і приголосних, наявність носових голосних і сонантів, відсутність твердих/м'яких опозицій тощо). На нашу думку, інтонаційна організація поезії П. Верлена значною мірою є ключем до виконавського прочитання твору К. Дебюссі. У французькому мовленні, а особливо у співі, вирішальну роль у передачі смислу та емоційного забарвлення відіграє саме інтонація. Щоб досягнути плавного, легкого, «повітряного» звучання, характерного для стилістики Дебюссі, співак має досконально осягнути фонематичні характеристики поетичної складової вокального твору, оскільки саме фонізм виступає тут важливим засобом художньої виразності¹.

Вокальна орфоепія французької мови, порівняно з розмовною, має декілька ключових відмінностей². Підвищена увага повинна приділятися точності вимови кожної фонемі, збереженню артикуляційної чіткості — навіть у високому теситурному регістрі чи в швидких мелізмах. Співак має систематично працювати над гнучкістю артикуляційного апарату: опанувати спеціальні техніки контролю фронтальних і задньоязикових звуків, правильного відтворення м'якості та твердості приголосних звуків, щоб забезпечити не лише фонетичну точність, а й виразність тексту під час виконання. Безперечно, це вимагає кропіткої, послідовної і свідомої праці.

Спираючись на запропонований Оленою Гернегою [Гернега, 2025] алгоритм вивчення вокальної композиції з текстом іноземною мовою, визначимо етапи лінгвістичної роботи з франкомовним вокальним твором.

Перший етап — дослівний переклад тексту з метою детального розуміння смислу кожного рядка, образних метафор і відтінків емоцій, що містяться в поезії.

Другий етап — фонетичний аналіз на основі ретельного вивчення фонетики французької мови, правил вимови окремих звуків, особливостей наголосу й інтонації.

Третій етап — тренування артикуляції й акцентуації, особлива увага до вимови кожного слова, кожної фрази, що допоможе відтворити правильний ритм і мелодію мови зі збереженням смислових акцентів. Корисним є «повільне промовляння тексту з чіткою артикуляцією усіх голосних та приголосних (знайти місце для кожного звуку, відчути вірне положення губ, рота, язика). Проговорювати текст потрібно вже у правильній вокальній позиції» [Гернега, 2025, с. 58].

Четвертий етап — підготовка до музичного виконання: вибір темпу, динаміки, нюансів артикуляції тощо відповідно до емоційного змісту тексту. Доцільно вивчити музичний матеріал, «не змінюючи відпрацьованих позицій органів артикуляційного апарату, та з'єднати усі складові разом» [там само].

П'ятий етап — інтерпретація: включення особистого виконавського бачення, що дозволяє перетворити текст і музику на цілісну художню картину.

За визначенням Віктора Москаленка, «Музична інтерпретація — це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, спрямована на розкриття виразно-смислових можливостей музичного твору» [Москаленко, 2013, с. 8]. Виконавська інтерпретація «виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» [там само, с. 9]. Підкреслимо, що важливо при цьому враховувати «підтекст» твору — емоційно-смисловий шар, не

¹ Фонетичний аналіз вірша «Clair de lune» здійснено у бакалаврській роботі А. Рахматуллаєвої [Рахматуллаєва, 2024, с. 20–23].

² Докладно про це пише Оксана Тарасова у статті, присвяченій одному із вокальних циклів Ф. Пуленка [Тарасова, 2011].

зафіксований у нотному записі, але надзвичайно вагомий для відтворення художнього образу. Саме в балансі між авторською волею та творчою ініціативою виконавця (виконавською індивідуальністю) і полягає сутність інтерпретації.

Інтерпретація вокальних творів Дебюссі вимагає від співака особливої чутливості до поетичного тексту, його фразування та інтонаційної структури. У кожному конкретному випадку виконавець, в ідеалі, має передати смислове навантаження слова через відповідне використання *інтонації* та *динамічних нюансів*. Саме емоційна виразність, відтворення настрою літературного першоджерела (у випадку з «Clair de lune» це загадкова атмосфера, де відбуваються чудернацькі метаморфози) допомагають створити тонкий, багатовимірний художній простір, у якому музика і слово взаємно збагачують одне одного.

Для компаративного аналізу нами обрано два варіанти інтерпретації вокальної мініатюри «Clair de lune»: виконання французькою співачкою *Наталі Дессей* (Natalie Dessay, нар. 1965), яка визнана неперевершеною виконавицею творів Дебюссі (партія фортепіано — Pflippe Cassard)¹, та корейкою *Анною Зон* (안나 지혜 손; Anna Jihye Sohn), партія фортепіано Hui-Won Lee². Обидві співачки — колоратурні сопрано, що цілком відповідає художній природі твору: саме для цього типу голосу, з урахуванням теситурних особливостей та здатності його володарок до тонкого звукового моделювання, створювалась оригінальна версія «Clair de lune». Обидві виконавиці — кожна по-своєму — вражають вишуканим тембром та витонченим втіленням авторського задуму: передати незабутні враження від миттєвостей, сповнених глибокого сенсу і незбагнених асоціацій.

Про Анну Зон відомо не так багато. На Інтернет сайтах є інформація про те, що вона походить з родини музикантів і вважається однією із найбільш багатограних співачок свого покоління. Навчалася у Сеульському університеті, закінчила Міланську консерваторію (2005), де навчалась у Мірели Френі (Mirella Freni) та Ренати Скотто (Renata Scotto). Також брала уроки у професора Олафа Бера (Olaf Bär) у Дрездені. Виступала на оперних сценах Європи, а також в Аргентині, Сингапурі, США; активно продовжує гастролювати, виконуючи провідні сопранові партії в операх Моцарта, Верді, Пуччіні та ін., але найбільше відома як концертна виконавиця з багатим різноманітним репертуаром.

Французька діва Наталі Дессей народилася в Ліоні, вчилася в консерваторії міста Бордо (п'ятирічний курс пройшла за один рік, отримавши 1985 року диплом з відзнакою). Міжнародна кар'єра співачки — однієї з провідних сопрано сучасності — розпочалася після виступу 1993 року у Віденській опері разом із Пласідо Домінго (José Plácido Domingo). Наталі Дессей завжди могла похвалитися надзвичайно широким репертуарним діапазоном — від барокової музики до оперет Ж. Оффенбаха. В середині 2010-х років вона пішла з оперної сцени, зосередившись на камерно-вокальному жанрі, а потім — взагалі залишила світ академічного вокалу.

Запис, обраний як приклад виконання «Clair de lune» Наталі Дессей, було зроблено під час її сольного концерту, присвяченого 150-річчю від дня народження К. Дебюссі. Разом зі співачкою участь у концерті брав її постійний сценічний партнер, піаніст Філіп Кассар (Philippe Cassard), володар найвищих нагород за повний запис фортепіанної музики Дебюссі. Наталі Дессей він почув в опері «Пеллеас і Мелізанда», після чого відчув, що вона єдина співачка, яка не лише вміє співати такий репертуар, але

¹ Режим доступу: https://youtu.be/hKPxn-x_9oM?si=20DoQ75Tn_zt30Lh

² Режим доступу: <https://youtu.be/0yo8H8r5lhQ?si=WExKNtZ3-KMABA1t>

насправді втілює задум композитора: «Її харизма як виконавиці, її енергія, темперамент, віртуозність та почуття гумору створюють справді виняткову інтерпретацію»¹.

Спробуємо простежити відмінності у розумінні й трактуванні романсу «*Clair de lune*» К. Дебюссі двома співачками та виокремимо деякі суттєві нюанси в інтерпретації твору. Порівнюючи варіанти виконання, важливо пам'ятати про національність виконавиць та їхню приналежність до різних вокальних шкіл, адже, як справедливо стверджує Валентина Антонюк: «Зв'язок манери співу з фонетикою мови й вимовою в єдиній шкалі акцентів музичного мовлення становить головну прикметну рису національної вокальної культури. Деякі дослідники вокалу ... на підставі теорії етнічних типів зовнішності доводять навіть факт наявності національних особливостей голосового апарату в анатомо-фізіологічному, а відтак і вокально-виконавському розумінні» [Антонюк, 1999, с. 3].

Обидві співачки створюють образ місячної ночі, розкриваючи сенс і відчуття, закладені у вокальну мініатюру автором. Кожне слово й кожна нота мають значення і вагу. Під час слухання здається, що «музика слова» і мелодія — нерозривне ціле у передачі почуттів та емоцій. Безумовно, це результат великої праці над виразністю, фразуванням, вибором динамічних нюансів та дотриманням стилістичних тонкощів поетичного і нотного тексту. Важливим елементом виразності звучання є агогіка, яка у вокальних мініатюрах Дебюссі часто відіграє ключову роль у передачі найтонших відтінків почуттів. Композитор використовує різноманітні ритмічні та темпові зміни, гнучку динаміку, щоб якомога точніше передати емоційний зміст. Обидві виконавиці вміло використовують паузи, ритмічні затримки та акценти, що поглиблює виразність звучання та урізноманітнює емоційну палітру твору. Анна Зон більш вільно відноситься до метроритмічної структури романсу — зокрема, робить помітну фермату у другій строфі на звуку *ais* (у слові *opportune*) — на відміну від Наталі Дессей, яка співає, чітко, дотримуючись виписаного ритму (в нотах фермата не позначена). Так само на невеликій ферматі Анна Зон співає цю ноту у третій строфі на слові *clair*. У тій самій третій строфі на словах *les arbres et...* (конкретно в цьому такті) співачки «співпадають»: обидві роблять відтяжку, хоча в нотах позначка *ritenuto* стоїть у попередньому такті.

Звертають на себе увагу і тонкощі вокальної орфоепії французької мови, орфоепічна точність як елемент інтерпретації. Наталі Дессей зберігає вимову приголосної *r*, як це притаманно французам (задньогортанний «картавий» звук), незважаючи на те, що в академічному співі не прийнято грасування *r*. У Анни Зон природне грасування відсутнє, тож «французька автентичність» у її виконанні відчувається значно менше.

Відмінною рисою є також помітно більша експресія у виконанні романсу Наталі Дессей. Розбіжність у темпі під час слухання фактично залишається непоміченою, але майже пів хвилини різниці у тривалості записів (Н. Дессей — 2.26, А. Зон — 2.52 хв., що для вокальної мініатюри є доволі відчутним) — достатньо показовий факт. Можна припустити, що причиною є цезури і «зависання» на верхніх нотах та в місцях, де це доцільно зробити в смисловому контексті. Але за великим рахунком, такі фермати витримують обидві виконавиці. Частково можна зв'язати подібний результат з такою характерною ознакою французької мови, як прискорення темпу мовлення в емоційні моменти. У таких епізодах «в процесі звукового сприйняття межа між словами майже відсутня. Яскравий артикуляційний контур слів французь-

¹ Див.: <https://legatomusic.ru/catalog/id/3627339/>

кого мовлення зливається в єдиний “перлинний” потік» [Тарасова, 2011, с. 258], у якому фонетичні кордони між словами стерті і вони ніби зливаються в єдину ритмічну групу. Вслуховування у звучання переконує в тому, що пояснення криється у факті виконання Наталі Дессей рідною мовою. Її ««Clair de lune» звучить таємничо, ніжно, витончено; процес озвучування словесного тексту відбувається абсолютно природно, і це відкидає необхідність спеціально докладати зусилля щодо «правильного» виконання у фонетично-орфоепічному аспекті.

Виконанню французької притаманні польотність (романс звучить ніби на одному диханні), природність (навіть кульмінації настільки влиті в контекст твору, що стають майже непомітними), відверта насолода від самого процесу співу. Плавний, легкий, повітряний звук повністю відповідає стилю композитора. Інтерпретація Наталі Дессей — не просто спів, а справжня магія, що зачаровує, залишаючи незабутнє враження.

Окремої уваги заслуговує тандем Наталі Дессей і піаніста Філіпа Кассара, гра якого без перебільшення відтворює атмосферу верленівського вірша. Звуки фортепіано (партія якого насичена арпеджіо та гармонічними переходами, що в поєднанні з тонкою педалізацією створює відчуття прозорості й мерехтіння) настільки зливаються з вокалом, що у певні моменти створюється враження природного продовження вокальної фрази у фортепіано (і навпаки). Перед нами не просто дует, а ідеальна, «синкретична» єдність двох виконавців, які зливаються в потоці «проживання» імпресіоністичних образів та емоцій, закладених автором.

Інакше сприймається роль фортепіано в дуеті корейських музикантів. Спостерігається дещо інша логіка побудови звукової тканини: супровід чіткіший, структурованіший, але менш витончений в плані емоційно-сміслових нюансів. Скоріше тут відчувається «акомпанемент», що доповнює вокальну партію.

Загалом інтерпретація Анни Зон позначена ретельністю, навіть педантичністю у пропрацюванні кожного звуку. Співачка має блискучу вокальну техніку, досконало володіє динамічним діапазоном, особливо в сфері нюансів *piano* і *pianissimo*. Її фразування чітке, проте дещо «конструктивне»: відчувається прагнення ретельно «вимовити» кожну ноту, не втрачаючи при цьому виразності. Співаючи іноземною мовою, Анна Зон підсвідомо прагне контролювати процес вимовлення тексту, бути максимально уважною до деталей вокальної орфоепії, все «виспівати». Вона старанно вокалізує кожну ноту, тож звучання виходить більш «грунтовним», навіть подекуди ваговитим як для Дебюссі, з його схильністю до «недомовленості», нюансування майже на межі чутності. Корейка старанно дотримується правил агогіки та динаміки, що цілком зрозуміло з огляду на «один із факторів ризику та зниження ефективності творчого процесу вокаліста, який виконує вокальний твір чужою (нерідною) мовою...» [Юй, 2023, с. 250]. Варто врахувати й можливі нюанси психологічної налаштованості співачки, яка стикається з додатковими вокальними труднощами, зумовленими специфікою озвучування вербального тексту твору.

Загалом інтерпретації Наталі Дессей і Анни Зон демонструють різні підходи до розв’язання творчого завдання. Дессей — носій мови й представниця французької вокальної школи — втілює стиль Дебюссі органічно, невимушено, «зсередини». Зон демонструє раціонально-аналітичний підхід, високу професійну відповідальність, але її інтерпретація, хоча й технічно бездоганна, не досягає емоційної глибини, властивої Дессей. Це ще раз підкреслює думку про те, що інтерпретація вокальних творів французькою мовою потребує не лише технічної досконалості, а й глибокого відчуття мовної музикальності.

Висновки та перспективи дослідження. Камерно-вокальний стиль Клода Дебюссі — типово французький, що сповна виявляється в усіх компонентах його вокальної творчості. Це стосується як вибору поетичного джерела (звернення виключно до франкомовних творів), так трактування музики і слова, що відрізняється гнучкістю співвідношень та композиційно-драматургічних рішень.

Новаторство Дебюссі полягає у чутливості до внутрішнього усвідомлення слова, бездоганному відчутті вокальної декламації. Стримана емоційність природно поєднується з лаконічністю форми, балансом вокального і фортепіанного звучання. У динаміці та темпі використовуються м'які й гнучкі нюанси, рафіноване вокальне виконання має розкрити психологічну точність емоцій, закладених композитором у свої творіння.

Вокальна мініатюра «Clair de lune» на вірші Поля Верлена — один із творів Дебюссі, інспірованих образами місяця та місячного сяйва, які завжди пов'язувалися з символічним змістом і слугували для композитора невичерпним джерелом натхнення. Дебюссі надавав цій образній сфері унікального звучання, віддзеркалюючи в музиці її загадкову багатозначність. Витончена мелодійність, вибагливий ритм, вишукані гармонії створюють атмосферу замріяності й непохитного спокою, властивих місячним ночам і романтичним світанкам.

Здійснений компаративний аналіз виконавських інтерпретацій романсу виявив різні підходи до втілення авторського задуму. Обидві співачки — Наталі Дессей і Анна Зон — вражають високим професіоналізмом і тонким відчуттям емоційного змісту твору. Водночас на їхній манері виконання природно залишила відбиток національна приналежність та різні вокальні школи. Характерні для Дебюссі легкість і прозорість звучання ідеально передає Наталі Дессей, демонструючи органічність мовлення, інтуїтивне відчуття ритміки та інтонаційної природи французької мови та бездоганне відчуття «музики слова» Поля Верлена, що виступає як каталізатор інтерпретації. Її виконання вирізняється витонченістю й неповторним французьким шармом. Анна Зон підсвідомо контролює процес вимовляння тексту, деталі вокальної орфоєпії. Прагнучи все «виспівати», вона старанно вокалізує кожен ноту, що подекуди надає звучанню ваговитості — цілком логічний наслідок виконання іноземною мовою.

Таким чином, інтерпретація вокальної композиції із словесним текстом французькою — свого роду виклик, складний і водночас захоплюючий процес, що потребує глибокого розуміння семантичних і фонетичних тонкощів, стилістики поезії та музики, а також пошуку оптимально виваженого балансу між прагненням до максимального відтворення авторського задуму та виконавською індивідуальністю. Надзвичайно важливо знайти відповідні музичні засоби, щоб передати красу й емоційну наповненість твору: темп, динаміку, фразування, артикуляцію, смислові акценти, які дозволять якнайповніше передати сутність композиторського задуму у виконавському прочитанні.

У ситуації «посередництва» між композитором і слухачем роль співака-інтерпретатора можна порівняти з роботою перекладача художньої літератури: обидва реалізують складне завдання не просто відтворення, а «перекладення» тексту художнього твору з однієї мови на іншу. Більше того, як співак, так і перекладач «переносять» художній образ із однієї культурної системи в іншу, зберігаючи в ідеалі особливості епохального, національного стилю, а також риси індивідуального стилю автора. Таким чином, шлях від авторського задуму до виконавської інтерпретації перетворюється на діалог епох, культур і творчих особистостей.

Подальше вивчення теми як у теоретичному, так і в практичному вимірах передбачає звернення до «вічного» питання щодо можливого ступеню виконавської

суб'єктивності у трактуванні музичних творів (межі інтерпретаторської свободи та відповідальності перед авторським задумом). Стосовно вокальної музики нагальною залишається проблема культури співу іноземними мовами. Лінгвістичні аспекти виконання охоплюють, зокрема, питання впливу рідної мови на дикцію, фразування, вокальну артикуляцію, а також зворотній вплив мови оригіналу на вокальну техніку. Вартим подальшого дослідження є порівняльний аналіз інтерпретації вокальних творів носіями мови й представниками інших вокальних шкіл, а також аргументовані думки професійних співаків щодо шляхів подолання труднощів при співі іноземною мовою та узагальнення досвіду вокальних педагогів у цьому процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонюк В. Г. Орфоепія в художньому співі : дослідницька праця. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
2. Асатурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі: етапи становлення, веяння времени. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класика в сучасній культурі* : зб. наук. праць. Харків, 2014. Вип. 41. С. 184–194.
3. Гернега О. В. Специфіка роботи з німецькомовним вокальним твором: теоретичний та практичний аспекти : магістерська наукова робота. Наук. керівник Редя В. Я. Київ, 2025. 69 с.
4. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть. Київ : Музична Україна, 1993. 207 с.
5. Деоба С. А. Концепт тиші як провідний образно-композиційний маркер дебюссізму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : зб. наук. статей. Дніпро : Грані, 2024. Вип. 27. С. 303–316. DOI: <https://doi.org/10.33287/222462>
6. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 24–51.
7. Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 — Музыкальное искусство. Киев, 2005. 188 с.
8. Мадішева Т. П. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія та практика). Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
9. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2013. 134 с.
10. Рахматуллаєва А. А. Специфіка співу французькою мовою (на прикладі камерно-вокального доробку Клода Дебюссі) : кваліфікаційна робота ... бакалавра. Наук. керівник Редя В. Я. Київ, 2024. 36 с. URL: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/687>
11. Тарасова О. О. Фонетична специфіка французької мови в музично-поетичній структурі вокального циклу Ф. Пуленка «La fraîcheur et le feu». *Культура України* : зб. наук. праць. Харків, 2011. Вип. 33. С. 254–260.
12. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського нац. ун-ту імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Луцьк, 2012. Вип. 10. С. 6–18.
13. Юй Сінъя. Мовленнєві фактори як інструмент опанування китайцями європейської академічної вокальної манери. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник*. Олеса, 2023. Вип. 36 (2). С. 247–257.

14. Briscoe J. Claude Debussy: a guide to research. New York: Garland, 1990. 504 p. (Garland reference library of the humanities; vol. 771. Composer resource manuals; vol. 27). URL: <https://archive.org/details/claudeDebussygui0000bris/mode/2up?q=debussysme> (accessed:06.03.2025).
15. Jarociński S. Debussy: impressionism and symbolism. London : Eulenberg Books, 1976. 175 p.
16. Trzęsiok M. Claude Debussy. A Grammar of Imagination. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 7. Poznań, 2018. S. 171–184. URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/ism/article/view/14866> (accessed: 13.03.2025).

REFERENCES

1. Antonyuk, V. H. (1999). Orfoepiia v khudozhnomu spivi [Orthoepy in artistic singing: research work] : *doslidnytska pratsia*. Kyiv, 24 p. [in Ukrainian].
2. Asaturian, A. (2014). Kamerno-vokalnyi stil K. Debyussi: etapyi stanovleniya, veyaniya vremeni [Chamber-vocal style of C. Debussy: stages of formation, trends of time]. In: *Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Classics in modern culture]. Kharkiv, Issue 41, pp. 184–194 [in Russian].
3. Herneha O. V. (2025). Spetsyfika roboty z nimetskomovnym vokalnym tvorom: teoretychnyi ta praktychnyi aspekty [Specifics of working with German-language vocal works: theoretical and practical aspects] : mahisterska naukova robota. Nauk. kerivnyk Redia V. Ya. Kyiv, 69 p. [in Ukrainian].
4. Hnativ, T. F. (1993). Muzychna kultura Frantsii rubezhu XIX–XX stolit [Musical culture of France at the turn of the 19th–20th centuries]. Kyiv, 207 p. [in Ukrainian].
5. Deoba, S. A. (2024). Kontsept tyshi yak providnyi obrazno-kompozytsiinyi marker debiussizmu [The concept of silence as a leading figurative and compositional marker of Debussyism]. In: *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny* [Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region]: zb. nauk. statei. Dnipro, Issue 27, pp. 303–316. DOI: <https://doi.org/10.33287/222462> [in Ukrainian].
6. Zharkova, V. B. (2021). Muzyka Kloda Debiussi i Morisa Ravelia: suchasnyi pohliad na problemu stylovoi identyfikatsii [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of stylistic identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 130 : *Istoriia muzyky: problemy, protsesy, persony* [History of music: problems, processes, persons]. Kyiv, pp. 24–51 [in Ukrainian].
7. Lukovskaya, S. V. (2005). Vokalnye miniatiury K. Debiussy na slova P. Verlana v kontekste kamerno-vokalnogo tvorchestva kompozitora [Vocal miniatures by C. Debussy to words by P. Verlaine in the context of the composer's chamber and vocal work] : Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the PhD of Arts by specialty 17.00.03 (Music Art) / Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyev, 188 p. [in Russian].
8. Madysheva, T. P. (2002). Spivak i mova (kultura spivu movoiu oryinalu: teoriia ta praktyka) [The singer and the language (the culture of singing in the original language: theory and practice)]. Kharkiv, 160 p. [in Ukrainian].
9. Moskalenko, V. H. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]: navch. posibnyk. Kyiv, 134 p. [in Ukrainian].
10. Rakhmatullaieva, A. A. Spetsyfika spivu frantsuzkoiu movoiu (na prykladi kamerno-vokalnoho dorobku Kloda Debiussi) [Specifics of singing in French (using the example of Claude Debussy's chamber and vocal works)] : kvalifikatsiina robota ... bakalavra. Nauk. kerivnyk

Redia V. Ya. Kyiv, 2024. 36 p. URL: <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/687> [in Ukrainian].

11. Tarasova, O. O. (2011). Fonetychna spetsyfika frantsuzkoi movy v muzychno-poetychnii strukturi vokalnogo tsyклу F. Pulenka «La fraîcheur et le feu» [Phonetic specificity of the French language in the musical and poetic structure of F. Poulenc's vocal cycle "La fraîcheur et le feu"]. In: *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]* : zb. nauk. prats. Kharkiv, Issue 33, pp. 254–260 [in Ukrainian].

12. Chekan Yu. (2012). Muzykoznavcha komparatyvistyka: vid metodu – do nauky [Comparative Musicology: From Method to Science]. In: *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho nats. un-tu imeni Lesi Ukrainky ta NMAU imeni P. I. Chaikovskyho* [Musicology studios of the Institute of Arts of the Lesya Ukrainka Volyn National University and the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Luts'k, Issue 10, pp. 6–18 [in Ukrainian].

13. Yui, Sinia. (2023). Movlennievi faktory yak instrument opanuvannya kytaitsiamy yevropeiskoi akademichnoi vokalnoi manery [Speech factors as a tool for the Chinese to master the European academic vocal manner]. In: *Muzychne mystetstvo i kultura : Naukovyi visnyk* [Musical art and culture: Scientific bulletin]. Odesa, Issue 36 (2), pp. 247–257 [in Ukrainian].

14. Briscoe, J. (1990). Claude Debussy: a guide to research. New York: Garland. 504 p. (Garland reference library of the humanities; vol. 771. Composer resource manuals; vol. 27). URL: <https://archive.org/details/claudeDebussyGUI0000Bris/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 06.03.2025) [in English].

15. Jaroziński S. (1976). Debussy: impressionism and symbolism. London : Eulenberg Books, 175 p. [in English].

16. Trzesiok M. (2018). Claude Debussy. A Grammar of Imagination. *Interdisciplinary Studies in Musicology*, 7. Poznań, pp. 171–184. URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/ism/article/view/14866> (accessed: 13.03.2025) [in English].

VALENTYNA REDYA

Redya, Valentyna — Doctor of Art Criticism hab., Professor, Professor at the Department of the World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4754-2371>

redya.valentina@gmail.com

ANGELINA RAKHMATULLAIEVA

Rakhmatullaieva, Angelina — master student at the Department of Chamber Singing at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-2564-4800>

a.gelin2001@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342816

CLAUDE DEBUSSY'S VOCAL MINIATURE «CLAIR DE LUNE»:

FROM AUTHORIAL CONCEPT TO PERFORMATIVE INTERPRETATIONS

Relevance of the study. Claude Debussy's vocal music holds particular interest as a space where the composer developed his individual style. In these works, the “pioneer of 20th-century music” explored ways of conveying poetic imagery through sound, making the study of expressive

means in his vocal miniatures vital for understanding his early creative evolution. Equally important is the performance aspect — particularly, the influence of French phonetics on vocal diction. Attention to the phonetic and prosodic features of the French language in singing allows for a deeper and more authentic interpretation of Debussy's works, thus renewing interest in his vocal legacy today.

Objective of the study. To reveal Debussy's artistic intent in *Clair de lune* and examine how it is embodied in various performance interpretations.

Methodology. The research employs a comprehensive approach, combining cultural-historical, genre-stylistic, and intonational analysis with phonetic, comparative, and theoretical methods. These enable contextualization of the work, detailed musical and textual examination, and comparative evaluation of different interpretive approaches.

The main results and conclusions. *Clair de lune*, based on a poem by Paul Verlaine, reflects Debussy's enduring fascination with lunar imagery. Its refined melodicism, fluid rhythm, and rich harmonies create an atmosphere of serene dreaminess. A comparative analysis of interpretations by French soprano Natalie Dessay and Korean singer Anna Sohn reveals differences in phrasing, tempo, articulation, and dynamic shaping. While both demonstrate high artistic quality, Dessay's native fluency in French ensures effortless, idiomatic expression of Verlaine's "music of the word." Sohn's performance, more deliberate and carefully articulated, reflects the effort required to sing in a foreign language. The study shows that national vocal traditions and language proficiency play a significant role in shaping interpretive choices. Achieving a compelling performance of Debussy's French vocal music requires balancing poetic understanding, fidelity to the composer's vision, and personal artistic individuality.

Future exploration should further address the balance between interpretive freedom and stylistic accuracy, as well as the pedagogical strategies that help singers overcome linguistic and expressive challenges in non-native repertoire. The prospects for further research on this issue include the detailed study of the creative heritage of the founders of ensembles, the detection and analysis of all periods of the ensembles' activity with a focus on the present, and the identification of changes in the consciousness of national identity that occurred in the context of the history of the formation of these ensembles.

Keywords: Claude Debussy's chamber vocal music, French Symbolist poetry, *Clair de lune* romance, phonetic features and vocal orthoepy of the French language, interpretive performance techniques, interpretation.

Стаття надійшла до редакції 13.09.2025
Отримано після доопрацювання 29.09.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 780.8:780.616.31:78.071.1Руає''17''(44)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342817

ШЕВЧЕНКО Д. В.

Шевченко Дмитро Валерійович — аспірант творчої аспірантури кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/00009-0003-1394-4174>

dmshevchenko34@gmail.com

© Шевченко Д. В., 2025

ТВОРЧИСТЬ ЖОЗЕФА-НІКОЛЯ-ПАНКРАСА РУАЄ В УМОВАХ РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

У статті здійснена спроба систематизувати наявні відомості про французького композитора першої половини XVIII століття Жозефа-Ніколя-Панкраса Руає та осмислити його роль в історії музичного мистецтва Франції того часу. Показано, що життєтворчість Руає формувалася під впливом соціокультурних та естетичних змін, які відбувалися в музичному мистецтві тієї епохи. На початку XVIII століття у французькій столиці почала домінувати мода на італійську музику, що значно вплинуло на подальший розвиток національного музичного стилю. За часів Людовика XV музичне життя почало виходити за межі придворного середовища — концерти почали проводити у публічному просторі. Одним із головних осередків таких заходів стали Духовні концерти (*Concert Spirituel*), які дозволяли доносити до широкого загалу музику, яка раніше звучала виключно при дворі. Кар'єра Руає свідчить про високий соціальний статус композитора та визнання його заслуг з боку королівського двору. Будучи викладачем гри на клавесині при королівському дворі, успішним композитором, керівником Духовних концертів, генеральним директором Королівської академії музики, Руає неабияк вплинув на розвиток мистецтва Франції XVIII століття.

Початок XVIII століття — період кульмінаційного розвитку клавесинізму Франції: саме в цей час побачили світ знакові твори Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо та інших провідних митців. На цій хвилі у 1746 році з'явилась і Перша книга п'єс для клавесина (*Premier livre de pièces de clavecin*) Руає — збірка, що складається з чотирнадцяти яскравих п'єс із характерними програмними назвами. Проаналізовано внесок композитора у клавесинний репертуар, з'ясовано особливості відображення у його творах певних мистецьких тенденцій та вплив останніх на музичне письмо.

Ключові слова: життєтворчість Жозефа-Ніколя-Панкраса Руає, клавесин, французька клавесинна музика XVIII століття, збірка Панкраса Руає *Premier livre de pièces de clavecin*.

Вступ. Епоха правління Людовика XV (Louis XV) (1715–1774) знаменувала період глибоких змін у європейському музичному мистецтві: саме тоді барокова традиція поступово еволюціонувала через галантний стиль у бік класицизму, відкриваючи нові художні орієнтири та формуючи засади музичної культури доби Просвітництва.

Французький клавесинний стиль, створений у XVII столітті Жаком Шамбоньєром (Jacques Champion de Chambonnières) та його учнями Луї Купереном (Louis Couperin) і Ж.-А. д'Англебером (Jean-Henri d'Anglebert), а також іншими композиторами, вирізнявся низкою характерних рис — зокрема, пишною орнаментикою, тісним зв'язком із танцювальним мистецтвом, граційністю та увагою до звуку. Вплив лютневого виконавства з притаманною йому імпровізаційністю відобразився на традиції виконання клавесинної музики: були започатковані такі основні манери гри, як «*notes inégales*» — нерівне ритмічне виконання нот, записаних рівними тривалостями, та «*brisé*» — неодноразове взяття звуків вертикалі. Саме цей стиль став фундаментом діяльності таких метрів як Франсуа Куперен (François Couperin) та Жан-Філіпп Рамо (Jean-Philippe Rameau). У творчості ж композиторів-наступників — Ж. Дюфлі (Jacques Duphy), К. Бальбаstra (Claude Balbastre), М. Корретта (Michel Corrette), Ж.-Н.-П. Руає та ін. — відбувається вже процес дозрівання французького стилю та змішання його з новими, переважно італійськими впливами. Девід Чунг (David Chung) зауважує у статті, присвяченій французьким зібранням клавесинів: «В усіх творах — від Шамбоньєра до Руає — присутнє щось беззаперечно французьке. Саме ця спільна риса дозволяє як музикантам минулого (наприклад, Чарльзу Бабеллу чи Марку Роже Норману), так і сучасним виконавцям (Йоанн Кутюр, Давітт Мороні, Скіп Семпе) поєднувати твори різних авторів. Утім, майже кожен твір зобов'язує виконавця до особистісного підходу й активної участі в процесі музичного “відтворення”. Прелюдії з тактовими рисками та без них, орнаментика, *notes inégales* (нерівномірний ритм), доречна імпровізація — усе це дає виконавцю значну творчу свободу. Справжнє художнє переконання вимагає поєднання інтуїції, високої музичальності й тонкого розуміння особливого французького відчуття — *le bon goût*»¹ [Chung, 2010, p. 163].

Жозеф-Ніколя-Панкрас Руає (Joseph-Nicolas-Pancrace Royer; 1705–1755) — важлива постать для французького музичного мистецтва XVIII століття. Будучи знаним композитором, клавесиністом, органістом, викладачем, диригентом і навіть адміністратором, Руає зробив вагомий внесок у розвиток європейського інструментального мистецтва. Наявність творів Руає у репертуарі найвидатніших клавесиністів різних поколінь підтверджує актуальність творчих досягнень митця.

Одночасно наслідуючи здобутки композиторів-попередників та надаючи перевагу новим тенденціям клавесинного письма, Панкрас Руає створив першу і єдину, що збереглася, книгу п'єс для клавесина (Premier livre de pièces de clavecin). Дослідник історії французької музики Патрік Давид-Юнг Бончик (Patrick David-Jung Bonczyk) зазначив: «Мало хто з клавесиністів XVIII століття був так підготовлений до написання “нервової” музики — патологічної чи цілющої — як Панкрас Руає. Відомий своєю зухвалою манерою письма для клавесина, Руає обирає зовсім інший підхід, ніж його сучасник Рамо» [Bonczyk. 2021, p. 191].

¹ *Bon goût* (фр. «добрий смак») — термін, який мав центральне значення у французькій естетичній думці XVII–XVIII століть і означав ідеал витонченого художнього судження та поміркованості. У музиці це передбачало ясність, баланс, елегантність і дотримання усталених стильових норм, особливо на противагу сприйнятій надмірності італійського стилю. *Bon goût* часто пов'язувався з поняттям національного стилю і був провідним принципом для таких композиторів, як Франсуа Куперен та Жан-Філіпп Рамо. Див.: Bon goût. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. S. Sadie, J. Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com>

Актуальність обраної теми дослідження полягає у необхідності глибшого осмислення творчості Жозефа-Ніколя-Панкраса Руає у контексті розвитку французького музичного мистецтва першої половини XVIII століття, а також у збагаченні сучасного уявлення про стилістичне розмаїття та естетичні пошуки епохи Бароко на тлі культурних та соціальних змін доби Людовика XV. Адже за словами Ніколауса Харнонкурта (Johann Nicolaus Harnoncourt), краса французької музики може «відкритися тільки тим, хто присвятив себе її вивченню з пристрасною та любов'ю. <...> Наскільки італійська музика нам зрозуміла навіть у вкрай слабкому виконанні, настільки слухач або виконавець французької музики мусить вкласти немало копіткої праці, щоб дістатися до її ядра, до суті» [Харнонкурт, 1992, с. 169].

Аналіз публікацій. Попри високе визнання сучасниками, творча постать Жозефа-Ніколя-Панкраса Руає мало висвітлена в сучасному музикознавчому дискурсі. Зокрема, в українському музикознавстві та на пострадянському просторі загалом не існує жодного спеціального дослідження, присвяченого Руає. Кілька доступних, невеликих за масштабом досліджень зарубіжних музикознавців усе ж дають змогу ознайомитися з творчою постаттю митця. Зокрема, це праця почесної професорки Оберлінської музичної консерваторії (США), клавесиністки Лізи Гуд Кроуфорд (Lisa Goode Crawford), опублікована 2006 року в Парижі, що містить не лише унікальні дані про оперу-балет Руає «Сила кохання», але й детальну інформацію щодо життя та творчості її автора [Crawford, 2006].

У статтях клавесиніста, професора музики Гонконзького баптистського університету Девіда Чунга (David Chung) [Chung, 2010; Chung, 2014] проаналізовано виконавські інтерпретації творів французьких композиторів, у тому числі й Панкраса Руає. Наукові розвідки музикознавця Лайонела Сокінса (Lionel Sawkins) [Sawkins, 1993; Sawkins, 2001] містять детальний огляд біографічних даних Панкраса Руає та вивчення творчості композитора на основі архівних матеріалів. У дослідженні доктора філософії Каліфорнійського Університету Патріка Бончика [Bonczyk, 2021] вміщено аналіз двох п'єс Руає — «La Sensible» та «Le Vertigo». Важливим історичним джерелом інформації про композитора стали мемуари французького письменника XVIII століття П'єра-Луї де Шато-Ліон (Pierre-Louis D'Aquin De Château-Lyon) [De Château-Lyon, 1745].

Окрім того, були задіяні дослідження американського музикознавця Манфреда Букофцера (Manfred F. Bukofzer) [Bukofzer, 1947], у якому представлено загальний огляд та аналіз основних художніх тенденцій епохи Бароко, публікації з історії французької музики [Anthony, 1997; Daval, 1961] та клавесина [Gétreau, Herlin, 1997], а також ґрунтовні праці українських дослідників, присвячені вивченню стилістики та особливостей інтерпретації старовинної французької музики [Жаркова, 2022; Шабалтіна, 2013; Шадріна-Личак, 2011, 2024].

Мета статті — визначити роль Панкраса Руає в історії французької музичної культури, дослідити специфіку відображення у його творчості художніх процесів, які відбувалися у професійному музичному мистецтві Франції першої половини XVIII століття.

Наукова новизна публікації забезпечується введенням до вітчизняного наукового обігу відомостей про життя та творчість Жозефа-Ніколя-Панкраса Руає у контексті розвитку французького музичного мистецтва першої половини XVIII століття. Уперше в українському музикознавстві здійснено спробу систематизувати жанрово-стильові особливості клавесинної та оперної спадщини композитора, з'ясовано його місце в еволюції французької барокової традиції. Акцентовано увагу на поєднанні

італійських та французьких стильових рис у творчості Руає, що відображає загальні тенденції доби галантного стилю.

Методологічне підґрунтя дослідження складають наступні методи: біографічний (для вивчення обставин життя та творчості П. Руає), жанрово- стильовий (для характеристики обраних зразків творчості композитора), метод узагальнення — при підбитті підсумків дослідження.

Результати дослідження. Початок XVIII століття ознаменувався у Франції певними соціокультурними та естетичними змінами, що безпосередньо відбилася і в музичному мистецтві. Дві колись принципово різні і навіть конкурентні стильові тенденції — французька та італійська — стали зазнавати все більшого взаємного впливу. Зокрема, у французькій столиці почала домінувати мода на італійську музику, що значно вплинуло на подальший розвиток національного стилю. Такі палкі італійці-віртуози, як Арканджело Кореллі (Arcangelo Corelli), Доменіко Скарлатті (Giuseppe Domenico Scarlatti), Джованні Баттіста Соміс (Giovanni Battista Somis), Франческо Джемініані (Francesco Saverio Geminiani) та інші мали суттєвий вплив і надихали французьких композиторів, а експресія італійської музики спонукала останніх до ширшого використання сольних інструментів, запозичення жанрів концерту, сольної сонати, тріо-сонати тощо.

За М. Букофцером, «суворий бароковий стиль розпався, перетворившись на витончений, вигадливо оздоблений рококо, який досягнув свого розквіту за правління регента Філіппа Орлеанського та наступного правління Людовика XV» [Bukofzer, 1947, p. 248]. За часів Людовика XV (з 1723 року) музичне життя почало виходити за межі придворного середовища — концерти почали проводити у публічному просторі. Одним із головних осередків таких заходів були Духовні концерти (*Concert Spirituel*), які дозволили донести до широкого загалу музику, яка раніше звучала винятково при королівському дворі.

Перебуваючи в атмосфері зміни слухацьких смаків, тогочасна французька публіка вимагала більш «привабливої» та емоційної музики, а не суворой барокової риторики. Композитори Жак Дюфлі, Франсуа Куперен, Мішель Корретт та інші намагались поєднати французьку вишуканість з італійськими пристрасстю та віртуозністю, водночас залишаючись вірним традиціям французької клавесинної школи. Не стояв осторонь новітніх тенденцій і клавесиніст та композитор Жозеф-Ніколя-Панкрас Руає.

Ж.-Н.-П. Руає народився 1705 року на землях герцога Савойського і здобув освіту в Турині, проте його музична кар'єра повністю пов'язана з Францією, куди він переїхав у 1725 році. З 1734-го він був викладачем гри на клавесині при дворі короля Людовика XV. Серед його учнів — чимало обдарованих виконавців і навіть сам дофін Луї, майбутній король Людовик XVI. З 1748 року разом зі скрипалем Жаном-Жозефом де Мондонвіль (Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville) Панкрас Руає керував Духовними концертами. Кілька років служив у Королівській академії музики (Паризькій опері), спочатку (1730–1733) як керівник камерної музики (*maitre de la Musique de la Chambre*), а протягом останніх двох років життя — як генеральний директор (1753–1755).

Саме Руає, будучи четвертим директором Духовних концертів, значною мірою вплинув на зміну характеру цих заходів. За його керівництва відбулось подвійне зміщення акцентів — до програм із суто вокальної музики почали включати все більше інструментальної; репертуар сакрального характеру тепер розріджувався творами профанними. Додаючи до концертів все більше світської, переважно італійсь-

кої та німецької музики, та запрошуючи відомих італійських виконавців, Руає шукав баланс між усталеними національними традиціями та сміливими інноваціями.

Співвітчизник і сучасник Руає, письменник П'єр-Луї де Шато-Ліон (Pierre-Louis D'Aquin De Château-Lyon) у «Літературному столітті Людовика XV» характеризує Руає як директора концертів наступним чином: «Завдяки вдумливому формуванню репертуару й тонкому відчуттю драматургії програм, які він презентує публіці, його можна вважати відроджувачем особливого виду концертів, які, не маючи візуальної театральної складової, справляють виняткове враження завдяки художній довершеності творів» [Château-Lyon, p. 177].

У творчому доробку композитора налічується чимало балетів, написаних для королівського двору у Версалі, а також шість опер, найпопулярнішими з яких є дві балетні героїчні опери «Zaïde, reine de Grenade» («Заїда, королева Гранади», 1739) та «Le Pouvoir de l'Amour» («Сила кохання», 1743). У цих операх-балетах композитор демонструє яскраве гармонічне мислення та майстерне володіння фактурними засобами, проявляє себе як майстер оркестровки, виразно втілюючи найрізноманітніші художні образи.

Вокальні партії насичені складною орнаментикою, стрибками, що вимагає від співаків віртуозного володіння голосом та знання стилістики. Безумовно, на музичну мову П. Руає в цих творах вплинув інноваційний композиторський стиль Ж.-Ф. Рамо, який у 1733 році увірвався до музичного-театрального світу ліричною трагедією «Hippolyte & Aricie» («Іпполіт і Арісія»), а через два роки, у 1735-му, підтвердив статус новатора оперою «Les Indes galantes» («Галантні Індії»). Хоча вплив Рамо є очевидним, «Руає вдалося сформувати власний композиторський почерк і зберегти його у своїх творах» [Crawford, 2006, p. 6].

Опера «Zaïde» («Заїда») була створена у 1739 році на честь весілля старшої доньки короля Людовика XV Луїзи-Елізабет з принцом Іспанії Філіппом, і мала такий успіх, що ставилася неодноразово аж до 1770-х років, в тому числі на весіллі дофіна з Марією Терезою Рафаелою Іспанською у 1745 році. Натомість написана 1743 року опера «Le Pouvoir de l'Amour» («Сила кохання»), попри дванадцять постановок лише за один місяць (!), не отримала широкого визнання публіки. Науковці пов'язують це зі зміною смаків у Франції за часів правління Людовика XV. Зокрема, франко-німецький дослідник Ліонель Савкінкс (Lionel Sawkins) звертає увагу на те, що висока драма (лірична трагедія), улюблена аудиторією за часів Люллі, поступово втрачала популярність [Sawkins, 1993, p. 2998]. Легша та коротша, з актуальним на той час іспанським колоритом «Заїда» більше відгукувалася тогочасній публіці, ніж «Сила кохання», що нагадувала масштаб опер минулого.

Початок XVIII століття залишив слід в історії музичного мистецтва і як період кульмінації розвитку клавесинізму Франції. Збірки творів для клавесина створювали різні автори: Франсуа Куперен (1713, 1717, 1722, 1730), Жан-Філіпп Рамо (1724, 1728), Луї-Антуан Дорнель (Louis-Antoine Dornel) (1731), Франсуа д'Аженкур (François d'Agincour) (1733), Мішель Корпетт (1734), Жозеф Боден де Буаморт'є (Joseph Bodin de Boismortier) (1736), Бернар де Бюрі (Bernard de Bury, 1737), Жак Дюфлі (1744, 1748, 1758), Клод Бальбастр (1759) та інші. Спільність клавесинних п'єс різних авторів початку XVIII століття полягала у їхній програмності та театральності, а також у лаконічності форми (однією з улюблених була форма рондо).

На хвилі такого активного розвитку клавесинного мистецтва у 1746 році з'явилась і *Перша книга п'єс для клавесина (Premier livre de pièces de clavecin)* Пан-

краса Руає. На жаль, попри те, що зошит називається першим, він залишився єдиною клавесинною збіркою композитора. Збірка складається з чотирнадцяти яскравих п'єс з характерними програмними назвами: «*La Majestueuse*» («Велична»), «*La Zaïde*» («Заїда»), «*Les Matelots*» («Моряки»), «*Tambourins*» («Тамбурин»), «*L'Incertaine*» («Невизначена»), «*L'Aimable*» («Люб'язна»), «*La Bagatelle*» («Багатель»), «*Suite de la Bagatelle*», «*La Rémoûleuse*» («Точильниця»), «*Les tendres Sentiments*» («Ніжні почуття»), «*Le Vertigo*» («Запаморочення»), *Allemande*, «*La Sensible*», («Чуттєва»), «*La Marche des Scythes*» («Марш Скіфів»). Іноді до збірки відносять і «*Chasse de Zaïde*» («Полювання Заїди»). П'єси вирізняються неабиякою віртуозністю, глибоким емоційним змістом та наявністю елементів витонченої звукової живописності, характерної стилю рококо.

У французькій музиці XVIII століття існувала давня традиція клавірних аранжувань: численні транскрипції робили Жан-Анрі д'Англебер, Жан-Філіпп Рамо та інші. Серед клавесинних п'єс Панкраса Руає налічується також п'ять транскрипцій на музику з його опер «*Zaïde*» та «*Le Pouvoir de l'Amour*»: п'єса «*La Zaïde*» вже звучала у п'ятій сцені третього акту однойменної опери; «*Les Matelots*» та «*Premier et deuxième tambourins, suite des Matelots*» було взято з сьомої сцени опери «*Le Pouvoir de l'Amour*»; «*La Marche des Scythes*» створено на основі «*Air pour les Turcs*» («Арія турків») із п'ятої сцени третього акту «*Zaïde*»; там само вже зустрічалась і остання п'єса збірки — «*Chasse de Zaïde*».

Руає створює більше ніж просто транскрипції: він переписує, екстраполює нотний текст, розширює його новими розділами форми, насичує новими засобами виразності та різними віртуозними елементами задля яскравішого ефекту. Так, яскрава й енергійна, проте загалом типова для свого часу «Арія турків» створює радше життєрадісний настрій, тоді як написаний на її матеріалі «Марш Скіфів» вирізняється глибшим драматизмом і навмисно загостреним, зловісним характером. Навіть жанрова установка «марш» вказує на більшу ритмічність та войовничість, ніж «пісня». Французький музикознавець Лоїк Шайн (Loïc Chahine) влучно зазначає, що «у греко-латинській літературі <...> скіфи постають архетипом далекого — а отже, тривожного — і варварського народу, який живе серед холоду, снігу, вітру. Широке арпеджіо другого епізоду п'єси Руає, а також стрімкі пасажі третього й останнього куплетів, можливо, й викликають уявлення про ці вітри. Безсумнівно, Руає прагнув зобразити грізний образ народу, водночас демонструючи свою віртуозне володіння клавесином та майстерність композитора»¹

Іншим зразком яскравої віртуозної музики в творчості Руає є «*Le Vertigo*». Невпинні стрімкі пасажі, акордові удари шістнадцяток та несподівані гармонічні звороти надають п'єсі експресивного характеру та імітують втрату рівноваги, запаморочення. Утім, у творі з'являються і невеликі епізоди із послабленням напруги, що зазвичай представлені короткими мелодичними мотивами у єдиному регістрі і часто побудовані у діапазоні терції. Ці мотиви ніби намагаються спинити нестримний потік експресії і створюють відчуття розгубленості.

Яскраво контрастно до цих двох творів виступає сповнена лірики та ностальгії «*L'Aimable*». П'єса має граційний, галантний характер, позначена прозорою фактурою, ритмічною «гомогенністю» та м'якими гармоніями. П. Руає демонструє тут

¹ Див. коментар до компакт-диска: Cochard, Violaine. *La Marche des Scythes Œuvres pour clavecin de Royer* [CD]. Paris: La Música, 2017. URL: <https://www.lamusica.fr/dn/produit/livret/livret11.pdf>

² Див. Royer J-N-P. *Pièces de clavecin*. Paris: Mme Boivin, Chés L'Auteur, Le Sr Le Clerc, 1746.

тяжіння до галантного стилю, що набував популярності в середині XVIII століття й знаменував перехід до раннього класицизму.

Інша п'єса інтимного, задумливого характеру — «*La Sensible*» — написана у традиційному французькому стилі з характерними для нього багатоманерною орнаментикою та виконавською манерою *brisé*. П'єса демонструє такі риси композиторського стилю Руає, як витонченість, чуттєвість, увагу до внутрішньої динаміки мелодії. Орнаментована мелодика і делікатна гармонічна палітра створюють відчуття глибокої емоційної виразності. Твір вимагає від виконавця глибокого знання стилю, володіння агогікою та мистецтвом витонченого оздоблення згідно з естетикою *bon goût*.

Варто зауважити, що всі вище згадані п'єси створені в улюбленій не тільки Руає, але й більшістю тогочасних французьких композиторів, формі — рондо (*rondeau*). Ця форма була надзвичайно поширеною у французькій клавесинній музиці XVII–XVIII століть, і Руає, продовжуючи традицію Люллі та Куперена, активно використовує її для втілення цілого калейдоскопу музичних тем та театральних образів. Недавна у передмові до п'єс він стверджує, що «ці твори вирізняються великою різноманітністю — від ніжного до жвавого, від простого до вкрай енергійного — і все це послідовно в межах однієї п'єси».

Висновки та перспективи дослідження. Попри великий творчий доробок Жозефа-Ніколя-Панкраса Руає, його активну педагогічну діяльність та залученість до роботи провідних музичних інституцій, постать митця досі залишається на периферії дослідницьких зацікавлень. Проте його музика, зокрема клавесинна, шанована виконавцями і слухачами завдяки жанровій різноманітності та яскравому тематизму. Твори Панкраса Руає відображають усе розмаїття стильових тенденцій французької клавесинної музики першої половини XVIII століття та містять широкий арсенал прийомів віртуозної техніки гри на клавесині — все це представляє значний потенціал і для наукового вивчення. Поєднуючи французьку вишуканість та італійську експресію, клавірна творчість Панкраса Руає знаменувала завершальну хвилю французького клавесинізму і стала своєрідним дзеркалом стилістичних змін цілої епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.
2. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики / Пер. з нім. Г. Курков. Суми : Собор, 2002. 183 с.
3. Шабалтіна С. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя : сб. статей. Київ: Український пріоритет, 2013. 160 с.
4. Шадріна-Личак О. В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво. Київ, 2011. 214 с.
5. Шадріна-Личак О. В. Роль Ж. Ш. де Шамбоньєра та його учнів у становленні французької клавесинної школи. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. статей. 2024. Вип. 77. Т. 3. С. 143–150. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/77_2024/part3/21.pdf (дата звернення 15.05.2025).
6. Anthony J. R. French baroque music from Beaujoyeux to Rameau. Amadeus Press, Portland, Oregon. 1997. 586 p.
7. Bonczyk P., David-Jung. Wondrous Machines: How Eighteenth-Century Harpsichords

Managed the Human-Animal, Human-Machine Boundaries. University of California, Los Angeles, 2021. 208 p.

8. Bukofzer M. F. Music in the baroque era from Monteverdi to Bach. NY: W.W. Norton INC. 1947. 489 p.

9. Château-Lyon P. L. De Château-Lyon: Siècle littéraire de Louis XV ou lettres sur les hommes célèbres. Amsterdam, Duchesne, 1745. 288 p.

10. Chung David. French harpsichord collections. *Early music*. 2010. Issue 38(1). P. 160–164.

11. Chung David. Keyboard music from France and the Low Countries. *Early Music*. 2014. Issue 42(1). P. 147–150.

12. Crawford L. Patrimoine Musical Français. Pancrace Royer. Le pouvoir de l'amour. Édition de (avec la collaboration de Gérard Geay), 2006. 33 p. URL: <https://omeka.cmbv.fr/files/original/9d9af37474e32c9f31675c54446c1090d70cfe0d.pdf> (дата звернення 19.06.2025).

13. Daval P. La musique en France au 18^e siècle. Payot, Paris, 1961. 292 p.

14. Gétreau F., Herlin D. Portraits de clavecins et de clavecinistes français (II). *Musique-Images-Instruments*. 1997. Nr. 3. Abb. 2. S. 64–88.

15. Ledbetter D. Style brisé. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. by Stanley Sadie and John Tyrell. London: Macmillan, 2001.

16. Royer J-N-P. Pièces de clavecin. Paris : Mme Boivin, Chés L'Auteur, Le Sr Le Clerc, 1746.

17. Sawkins L. A French bonbon for the Spanish Bourbons: Royer's Zaïde, reine de Grenade. *Revista de musicología*. 1993. No 16 (International Musicological Society Congress Report 15). S. 2988–3003.

18. Sawkins L. Royer, Joseph-Nicolas-Pancrace. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie and John Tyrell. London: Macmillan, 2001, XXI. P. 823–824.

REFERENCES

1. Zharkova, V. (2022). Istoriiia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko [*History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to the Baroque*]: navch. posibnyk. Kyiv, ArtHuss, 548 s. [in Ukrainian].

2. Harnoncourt, N. (2002). Muzyka yak mova zvukiv: shlyax do novogo rozuminnya muzyky [*Music as a language of sounds: the path to a new understanding of music*] / per. z nim. G. Kurkov. Sumy, 183 p. [in Ukrainian].

3. Shabaltina, S. (2013). Klavesin skvoz veka. Zametki ispolnitelya [*Harpsichord through the centuries. Artist's notes*] : sb. statey. Kyiv, 160 p. [in Russian]

4. Shadrina-Lychak, O. V. (2011). *Beztaktova preliudiia yak reprezentant frantsuz'koho klavesynnoho styliu XVII – pochatku XVIII stolittia: aspekty vykonavs'koho prochyttannia* [*The tactless prelude as a representative of the French harpsichord style of the 17th and early 18th centuries: aspects of performance reading*]: Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kyiv, 214 p. [in Ukrainian].

5. Shadrina-Lychak, O. V. (2024). Rol Zh.Sh. de Chamboniera ta yoho uchniv v stanovlenni frantsuz'koi klavesynnoi shkoly [*The role of Chambonnières and his students in the formation of the French harpsichord school*]. In: *Aktual'ni pyttannia humanitarnykh nauk* [*Current issues in the humanities*]. Voll. 77. Issue 3. S. 143–150. Available at: <http://www.aphn-journal.in.ua/archive/77-2024/part3/21.pdf> (accessed 15.05.2025) [in Ukrainian].

6. Anthony, J. R. (1997). *French baroque music from Beaujoyeux to Rameau*. Amadeus Press, Portland, Oregon. 586 p. [in English].

7. Bonczyk, P. David-Jung. (2021). *Wond'rous Machines: How Eighteenth-Century Harpsichords Managed the Human-Animal, Human-Machine Boundaries*. University of California, Los Angeles, 208 p. [in English].
8. Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the baroque era from Monteverdi to Bach*. NY: W. W. Norton INC. 489 p. [in English].
9. Château-Lyon P. L. (1745). *De Château-Lyon: Siècle littéraire de Louis XV ou lettres sur les hommes célèbres*. Amsterdam, Duchesne, 288 p. [in French].
10. Chung, David. (2010). *French harpsichord collections*. In: *Early music*. Issue 38(1). P. 160–164. [in English].
11. Chung, David. (2014). *Keyboard music from France and the Low Countries*. In: *Early Music*. Issue 42(1). P. 147–150. [in English].
12. Crawford, L. (2006). *Patrimoine Musical Français. Pancrace Royer. Le pouvoir de l'amour*. Édition de (avec la collaboration de Gérard Geay). 33 p. Available at: <https://omeka.cmbv.fr/files/original/9d9af37474e32c9f31675c54446c1090d70cfe0d.pdf> (accessed: 9.06.2025) [in French].
13. Daval, P. (1961). *La musique en France au 18e siècle*. Payot, Paris, 292 p. [in French].
14. Gétreau, F., Herlin, D. (1997). Portraits de clavecins et de clavecinistes français (II). In: *Musique-Images-Instruments*. Nr. 3. Abb. 2. S. 64–88. [in French].
15. Ledbetter D. *Style brisé*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie and John Tyrell. London: Macmillan, 2001. [in English].
16. Royer J-N-P. (1746). *Pièces de clavecin*. Paris : Mme Boivin, Chés L'Auteur, Le Sr Le Clerc. [in French].
17. Sawkins, L. (1993). A French bonbon for the Spanish Bourbons: Royer's *Zaïde, reine de Grenade*. In: *Revista de musicología*. No.16 (International Musicological Society Congress Report 15), pp. 2988–3003 [in English].
18. Sawkins L. (2001). Royer, Joseph-Nicolas-Pancrace. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie and John Tyrell. London: Macmillan. XXI. P. 823–824. [in English].

DMYTRO SHEVCHENKO

Shevchenko, Dmytro — Postgraduate Student at the Department of Early Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/00009-0003-1394-4174>

dmshevchenko34@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342817

JOSEPH-NICOLAS-PANCRACE ROYER'S CREATIVE WORK IN THE CONTEXT OF FRENCH MUSICAL ART DEVELOPMENT IN THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY

The relevance of the study. The article attempts to systematize available information about the French composer of the first half of the 18th century P. Royer and to comprehend his role in the history of French musical art. Despite the artist's active creative, pedagogical, and public activities, his work still remains on the periphery of research interests. However, his harpsichord music is cherished by performers and listeners due to its genre diversity and vivid thematicism.

The main objective of the article is to determine Royer's role in the history of French mu-

sical culture and to investigate how the artistic processes of professional French musical art in the first half of the 18th century are reflected in his creative work.

The methodology includes the biographical method (studying P. Royer's life and work), genre-stylistic analysis (characterizing the composer's works), and the method of generalization.

Results and conclusions. The study shows that Royer's life and work were shaped by the sociocultural and aesthetic changes of the era. At the beginning of the 18th century in Paris, Italian music was very present, which significantly influenced the development of the French national musical style. Royer's career testifies to the composer's high status and recognition of his merits. As a harpsichord teacher at court, composer, director of the Concert Spirituel, and general director of the Royal Academy of Music, Royer significantly influenced the development of French art in the 18th century. The beginning of the 18th century marked the culmination period of French harpsichord music development, the time of iconic works by F. Couperin, J.-P. Rameau, and other masters. In this context, Royer publishes his *Premier livre de pièces pour clavecin* in 1746, a collection consisting of fourteen brilliant pieces with characteristic programmatic titles. The composer's contribution to the harpsichord repertoire and traditional performance practice has been analyzed, revealing the peculiarities of how artistic tendencies are reflected in his works and their influence on musical writing. Combining French refinement and Italian expression, Royer's keyboard creativity marked the final wave of French harpsichord music and became a distinctive mirror of the stylistic changes of the era.

Keywords: life and work of Joseph-Nicolas-Pancrace Royer, harpsichord, French harpsichord music of the 18th century, Pancrace Royer's collection *Premier livre de pièces de clavecin*.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2025
Отримано після доопрацювання 30.09.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 780.614.131:785.75:78.071.1(450)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342818

ГАЛЛА І. Ф.

Галла Ілля Федорович — аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9851-6488>

riderval@ukr.net

© Галла І. Ф., 2025

КВІНТЕТ ОР. 143 МАРІО КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО КРІЗЬ ПРИЗМУ ТРАДИЦІЇ ЖАНРУ

Досліджено динаміку розвитку жанру гітарного квінтету в контексті європейської музичної культури XVIII–XX століть, відзначено еволюцію рецепції жанру, що демонструє його перехід від периферійності до домінантності у жанровій системі гітарної музики. Розглянуто композиторську творчість італо-американського митця Маріо Кастельнуово-Тедеско, зокрема, зосереджено увагу на ансамблевому доробку як головному предметі дослідження. Здійснено детальний структурно-гармонічний аналіз одного із найяскравіших гітарних зразків інструментальної творчості М. Кастельнуово-Тедеско — Квінтету ор. 143. Як результат виявлено прагнення композитора зберегти традиційну структуру жанру квінтету та водночас інтерпретувати його музичну форму у персональному вимірі. Задля більш глибокого і вичерпного розуміння специфіки та особливостей гітарного квінтету та простеження трансформації камерної музики XVIII–XIX століть проаналізовано гітарні камерні ансамблі у жанрі квінтету Л. Боккеріні, М. Джуліані, Е. Шанда та Й. Шнабеля, у кожному з яких виявлено стилістичні особливості та специфіку композиторського почерку авторів. Співставлення чотирьох обраних творів з Квінтетом М. Кастельнуово-Тедеско обумовило виявлення спільних та відмінних рис у трактуванні музичної форми, гармонічній мові, артикуляційних особливостях тощо і дало змогу виявити еволюцію гітарної партії у жанрі квінтету упродовж XVIII–XIX століть. Висвітлено переосмислення функції гітари як ансамблевого інструмента та аргументовано її провідну роль у квінтеті завдяки збагаченню виконавської техніки різноманітними прийомами гри, насиченій гармонічній фактурі та яскравій тембральній фарбі, порівняно зі струнно-смічковими інструментами.

Ключові слова: жанр, гітарний квінтет, композиторська творчість Маріо Кастельнуово-Тедеско, камерно-інструментальний ансамбль.

Вступ. Жанр гітарного квінтету, який з'явився в Європі наприкінці XVIII століття, має сталу традицію, про що свідчить понад 300 творів, написаних до XXI століття. Наприкінці XX століття Річард Провост (Richard R. Provost), характеризуючи творчість митців, які зверталися до цього жанру, та окреслюючи його місце у музичному просторі, відзначив, що «твори для гітари та струнного квартету — належить до найкращих, але найменш виконуваних музичних композицій, доступних у друкованому вигляді» [Provost, 1987, р. 58]. Якщо перша частина цього твердження і сьогодні є актуальною, то друга видається дещо суперечливою, адже гітарні квінтети часто звучали у програмах найвідоміших виконавців, починаючи від Андреса Сеговії

(Andrés Segovia) та Джуліана Бріма (Julian Bream) до Мануеля Барруеко (Manuel Barrueco), Берти Рокас (Berta Rojas), Пепе Ромеро (Pepe Romero) та Сержіо Асада (Sergio Assad). Не оминув увагою цей жанр і видатний італо-американський композитор Маріо Кастельнуово-Тедеско (Mario Castelnuovo-Tedesco, 1895–1968), ансамблеві твори якого визначили потужний вектор розвитку класичної гітарної музики. Митець писав у жанрах однорідного та змішаного дуету, тріо та квінтету, які на тлі композиторських вподобань того часу вирізнялися масштабністю та відображали нестандартне композиторське мислення автора.

Одним із найбільш відомих ансамблевих творів М. Кастельнуово-Тедеско є Квінтет оп. 143 (для гітари і струнного квартету), який засвідчує майстерність роботи митця з різноманітними ансамблями за участю гітари, де композиційні рамки класичних форм поєднуються зі специфічним тематизмом середземноморської музики. Продовжуючи традицію гітарних ансамблів, написаних у період з XVIII по XX століття, Кастельнуово-Тедеско у своєму гітарному квінтеті демонструє переосмислення класичного канону жанру в умовах модерністської естетики, трактуючи його як «музичний полілог» гітари та струнного квартету, в якому гітара виходить на перший план. *Актуальність* пропонованого дослідження полягає у необхідності осмислення жанрів гітарної музики (зокрема, гітарного квінтету) в історичній ретроспективі.

Аналіз публікацій. Життєтворчість М. Кастельнуово-Тедеско неодноразово ставала предметом вивчення зарубіжних та вітчизняних музикознавців. Серед праць, присвячених біографії та гітарній спадщині композитора, виокремлюється монографія Корасон Отеро [Otero, 1999], у якій подано цінні біографічні відомості, систематизовано перелік творів для гітари М. Кастельнуово-Тедеско, зазначено видавців та укладено дискографію. Даріо Леендерт Ван Гаммерен [Gammeren, 2008] вивчає у своїй дисертації різні нотні редакції творів М. Кастельнуово-Тедеско, а Грем Уейд [Wade, 2008] акцентує увагу на художньо-образній складовій «24 капричіо Гойї» оп. 195 для гітари. Український дослідник Тимур Іванніков розглядає стилістичні особливості та символічну образність творів композитора [Іванніков, 2017]. Серед праць з історії розвитку гітарного квінтету як жанру варто згадати статтю Річарда Провоста [Provost, 1987], у той час як Стенлі Йейтс [Yates, 1998] досліджував стилістичні особливості та форму колись втраченого «Прем'єрного концерту для гітари» Ернеста Шанда (Ernest Shand), а також процес відновлення партій цього твору. Річард Раш [Rasch, 2022] аналізував гітарні квінтети Луїджі Боккеріні (Luigi Boccherini), історію їх створення та відмінності нотних редакцій. Означені наукові праці становлять теоретичну базу статті, оскільки сприяють формуванню системного бачення композиторської спадщини М. Кастельнуово-Тедеско та розкривають окремі аспекти розвитку гітарного квінтету як жанру.

Мета статті — представити Квінтет оп. 143 Маріо Кастельнуово-Тедеско в історико-стильовому контексті розвитку жанрових традицій європейської гітарної музики.

Наукова новизна дослідження. Квінтет оп. 143 Маріо Кастельнуово-Тедеско вперше в українському музикознавстві досліджений на засадах порівняння зі зразками цього жанру у творчості композиторів XVIII–XIX століть. Це дало змогу виявити їх спільні та відмінні риси, зміну трактування ролі гітари як ансамблевого інструмента, простежити еволюцію гітарного квінтету в європейській музичній культурі XVIII–XX століть.

Методологічне підґрунтя статті складають наступні методи: структурно-функціональний, жанровий, інтонаційно-драматургічний (для цілісного аналізу тво-

рів), компаративний (для виявлення спільних та розбіжних рис між гітарними квінтатами), метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків).

Результати дослідження. Ансамблева музика у бароково-класичну епоху (період поступового виокремлення суто інструментальних жанрів як самостійної сфери) набула значення одного з провідних жанрових напрямів. Саме ансамблева музика XVIII століття стала основою подальшого розвитку камерних та оркестрових жанрів класичної епохи, сформувала традицію діалогу між інструментами, заклала канон камерного музикування й започаткувала жанри, актуальні донині — від струнного квартету до концерту.

Традиції жанру гітарного квінтету наприкінці XVIII століття були започатковані італійським композитором і віолончелістом Луїджі Боккеріні (1743–1805), який є автором дев'яти квінтетів. Усі ці твори, на відміну від опусів інших композиторів (про них йтиметься далі) представляли собою транскрипції фортепіанних або струнних квінтетів, написаних митцем раніше. Як відомо, традиція перекладення творів для інших інструментів мала широке розповсюдження у XVIII столітті — очевидно, композитор здійснював такі переробки з метою популяризації своїх творів та отримання більшого прибутку з їхнього продажу. Одним із найбільш відомих ансамблевих творів Боккеріні є Квінтет G. 447, що складається з чотирьох частин¹. Перша, третя та четверта частини написані в основній тональності *Сі бемоль мажор*, третя частина — у *Мі бемоль мажорі*. Перша частина квінтету — *Allegro moderato* — сонатне алегро, головна партія якого має характер витонченого танцю й насичена великою кількістю трелей та форшлагів (партія першої скрипки). Побічна партія є контрастною до головної і починається *subito forte* з низхідного пасажу першої скрипки, а синкопований ритм акомпанементу гітари та решти струнних створює атмосферу народного гуляння. Три інших частини демонструють різні варіанти складної тричастинної форми.

Порівнюючи цей твір з квінтетом Кастельнуово-Тедеско, відзначимо розширений тональний план композиції італо-американського композитора (перша частина — *Фа мажор*, друга та третя частини — *соль мінор*, четверта частина — *Сі бемоль мажор*, що, зокрема, обумовлює й втілення більш контрастної образності). Підкреслимо використання різноманітних форм частин у Квінтеті ор. 143 (форми сонатного алегро, подвійних варіацій, а також рондо-сонати), що, зокрема, було обумовлено іншим історичним періодом розвитку музики. Зауважимо, що Квінтет Л. Боккеріні має виконавські особливості, адже у транскрипції Фортепіанного квінтету ор. 57/2 збережена тональність *Сі бемоль мажор*, яка є технічно незручною для гітари і обумовлює використання виконавцем каподастру на першому ладі. Щодо ролі гітари в обох зразках, то у Боккеріні цей інструмент виконує переважно акомпануючу функцію (інтонації тематичного матеріалу в її партії сприймаються як поодинокі вкраплення, а функція провідного голосу передана першій скрипці, що було традиційним для XVIII століття). Натомість у творі Кастельнуово-Тедеско зазначимо трактування гітари як сольного інструмента, який іноді виконує роль акомпанементу. Таким чином, слід підкреслити поступову зміну філософії використання гітари в жанрі гітарного квінтету упродовж його історичного розвитку.

Серед наступників Л. Боккеріні, які звертались до жанру гітарного квінтету, виокремимо німецького композитора Йозефа Шнабеля (Joseph Schnabel, 1767–1831).

¹ Посилання на запис: *Luigi Boccherini: Quintet for guitar and strings, No. 3, in B flat, G. 447, Pepe Romero*. YouTube-канал [sibarit101]. URL: <https://goo.su/NXc7>

У його чотиричастинному Квінтеті *До мажор* гітара переважно виконує роль акомпанементу¹. Зауважимо, що цей аспект найбільше відрізняє твір від Квінтету Маріо Кастельнуово-Тедеско. Оскільки квінтет Й. Шнабеля є репертуарним у гітарному виконавстві, зупинимось на його аналізі більш детально.

Перша частина *Larghetto — Allegro* написана у формі сонатного алегро і починається зі вступу *Larghetto* у тональності *До мажор* (розмір 3/4). Головна партія, написана у формі 16-тактового періоду, починається з акорду подвійної домінанти, що, незважаючи на такт з паузою в кінці вступу об'єднує ці два розділи форми. Побічна партія не контрастує головній, а, навпаки, має спільний мотивний елемент. Друга частина *Larghetto cantabile con sordino* складена у простій тричастинній формі (тональність *Мі мажор*, розмір 4/4). Розділ А написаний у формі періоду неквадратної структури (десять тактів). Друга тема звучить у *мі мінорі*, починається так само *piano*, але у віолончелі з акомпанементом альт та гітари. Середній розділ закінчується тріольними перекличками у першій скрипки та гітари. Реприза першої частини розширена і містить зміни в акомпанементі гітари. Третя частина — Менует, *Allegro moderato senza sordino* (розмір 3/4) — складна тричастинна форма з тріо в середньому розділі. Тональність частини — *До мажор*. У першому розділі роль солюючого інструмента належить першій скрипці, а решта інструментів, як і було традиційним для того часу, виконують партії акомпанементу. Тема А звучить енергійно *forte*, проте тема В, написана в *Соль мажорі*, має більш спокійний і витончений характер. Стакатність першої теми змінюється легатністю, динаміка так само змінюється з *forte* на *piano*. Далі тема А проводиться без змін. Середній розділ *Trio* починається з висхідного гамоподібного руху мелодії в *Соль мажорі* (віолончель соло). Реприза першого розділу проводиться без змін. Четверта частина — *Rondo, Allegro* — написана в тональності *До мажор* у розмірі 2/4. Починається з рефрену у формі періоду, перше речення якого звучить спочатку у гітари, а вже з дев'ятого такту — в партії першої та другої скрипок. Характер теми — рухливо танцювальний. Фактично, в цій частині композитор вперше довіряє мелодичну лінію гітарі, а не скрипці. Початковий епізод (такти 17–90) починається з низхідних пасажів у скрипок, які потім повторюють альт і віолончель під акомпанемент коротких акордів гітари. Закінчується частина *fortissimo* тріольними пасажами у альт та віолончелі, які приводять до тонічного акорду тутті.

Отже, Квінтет *До мажор* Й. Шнабеля за концепцією є дуже близьким до квінтетів Л. Боккеріні (що було результатом тенденцій сприйняття гітари в ті часи). Твір постає як характерний зразок камерно-інструментальної практики початку XIX століття: гітара виконує переважно акомпануючу функцію, продовжуючи традиції, закладені Боккеріні. Незважаючи на окремі епізоди, гітарна партія здебільшого залишається підпорядкованою провідним інструментам ансамблю. Це відрізняє квінтет Йозефа Шнабеля від творів Маріо Кастельнуово-Тедеско, де гітара відіграє рівноправну роль у формуванні музичної драматургії. Стилiстична спорiдненiсть iз моделями Боккеріні свiдчить про збереження усталених жанрових канонiв та специфічного трактування гітари як акомпануючого інструмента у перехідний період розвитку камерного ансамблю.

Особливе значення у процесі розвитку жанру гітарного квінтету має творчість італійського композитора-гітариста Мауро Джуліані (Mauro Giuliani, 1781–1829),

¹ Посилання на запис: *Josef Schnabel – Quintett for 2 Violins, Viola, Cello and Guitar*. YouTube-канал [Bogdan Mihailescu]. URL: <https://surl.li/fvlsfj>

який на початку XIX століття у своєму «Великому квінтеті» оп. 65 запропонував нове бачення жанру та вирішення проблеми балансу інструментів ансамблю¹. М. Джуліані обрав нетипову форму для свого твору, який складається з двох частин (перша — інтродукція та тема з варіаціями, друга — полонез у формі подвійного рондо). У першій частині варто відмітити звучання квартетного *tutti* між варіаціями, тематичний матеріал якого створює образ народного свята і виконує функцію рефрену, що згодом трансформується, набуваючи більш ліричного характеру. Такий прийом індивідуалізує варіаційну форму та демонструє креативний підхід композитора до її інтерпретації (нестандартне трактування форми спостерігається також у другій частині Квінкету М. Кастельнуово-Тедеско — подвійних варіаціях, де теми викладаються не завжди по чергові або окремими мікроциклами). Друга частина квінкету має танцювальний характер, що підтверджується використанням синкопованого ритму в мелодіях обох рефренів, витонченою прозорою фактурою та хвилеподібними пасажами у партії гітари. Підхід, використаний М. Джуліані для вирішення проблеми звукового балансу гітари та струнного квартету, подібний до підходу, який час від часу застосовував М. Кастельнуово-Тедеско. Принцип чергування *solo – tutti*, взятий з барокового *concerto grosso*, допоміг акцентувати роль гітари як сольного інструмента. Звертає на себе увагу збагачення партії гітари «Великого квінкету» М. Джуліані віртуозними пасажами, групетто та арпеджіо, яких не було у квінкетах Л. Боккеріні. Зауважимо, що у цій компоненті М. Джуліані випередив навіть М. Кастельнуово-Тедеско, адже увага італо-американського композитора зосереджена на демонстрації витонченого мелодизму та багатій гармонічній палітрі.

У XIX столітті перерва у розвитку гітарного квінкету (майже вісім десятиліть!) була обумовлена декількома причинами. По-перше, митці, які створювали гітарну музику на початку XIX століття, не встигли підготувати нову плеяду композиторів, котрі б писали для гітари. По-друге, композиторів середини XIX століття переважно приваблювали більш масштабні жанри (симфонії, опери) або інструменти, які могли акустично проявити себе на великій сцені (наприклад, фортепіано, скрипка).

Найближчим за датою написання та стилем до Квінкету М. Кастельнуово-Тедеско є «Прем'єрний концерт для гітари» оп. 48 (1895) Ернеста Шанда (Ernest Shand, 1868–1924)². Цей твір є першою композицією британського митця в цьому жанрі. Представлений у форматі традиційного тричастинного концерту (однак із виконавським складом традиційного гітарного квінкету), твір орієнтований на підкреслення провідної ролі гітари, подібно до творів Мауро Джуліані та Маріо Кастельнуово-Тедеско. І це логічно, адже зосередження на віртуозній складовій мелодичної лінії було притаманне пізньому романтизму. Квінкет Е. Шанда включає відносно нескладні партії для струнних, які виконують роль акомпанементу для солюючої гітари. Дослідник творчості Е. Шанда Стенлі Єйтс (Stanley Yates) відзначав, що композитора «менше цікавило суворе дотримання формальних ознак, ніж виразна мелодія та драматичний характер — пафос, ностальгія, сентиментальність і, перш за все, мелодрама» [Yates, 1998, p. 10].

¹ Посилання на запис: *Mauro Giuliani: Introduction, Theme with Variations, and Polonaise, Op.65, Pepe Romero (guitar)*. YouTube-канал [sibarit101]. URL: <https://surl.li/jexcti>

² Посилання на запис: *Ernest Shand | First Concerto Op. 48 for Guitar • Ivan Duran Aguayo*. YouTube-канал [Ivan Duran Aguayo]. URL: <https://surl.lu/embush> Прем'єра твору в Англії відбулась у 1896 році.

Квінтет складається з трьох частин. Перша частина — *Largo* — написана в сонатній формі у тональності *Ля мажор* і починається зі вступу в дусі хоралу. Перше проведення теми А звучить у *Ре мажорі*, що може свідчити про нестандартне мислення композитора, адже першу тему він подає у субдомінантовій тональності. Тема має танцювальний характер, який є контрастним до вступної частини. Тема В звучить в тональності *Ля мажор* і не вносить контрасту. Друга частина твору має назву *Serenade*, що окреслює її жанрове спрямування. Традиційною для пісенних жанрів є й проста тричастинна форма цієї частини. Серенада починається зі вступу (*мі мінор*, *Adagio*), тема якого наповнена плачеподібними низхідними інтонаціями. Її проведення починається у альті, згодом його підхоплює перша скрипка. Фактура партії гітари нагадує акордові репетиції, що є акомпанементом до проведеної у скрипок теми. Середній розділ (*Meno mosso*) написаний у паралельному мінорі й побудований на спільному з розділом А тематичному матеріалі, але провідна сольна партія належить тут гітарі. У репризі тема розділу А проводиться зі зміненним акомпанементом гітари. Тепер ті самі акорди викладаються у вигляді арпеджіо.

Третя частина — *Allegro ma non troppo* — рондо-соната. Починається фінал, як і дві попередні частини, зі вступу. Активний за характером вступ приводить до першої теми в *Ля мажорі*, з якою має спільні мотивні інтонації. Друга тема (*Piu lento*), не конфліктна головній, викладена у субдомінантовій тональності *Ре мажор*. З акордового акомпанементу струнних другої теми походить третя хоральна тема, що проводиться в різних тональностях (*Ля мажор*, *Ре мажор*, *Мі мажор*). Експозиція закінчується поверненням головної теми, після якої звучить каденція гітари. Розробку в цій частині замінює чотириголосне фугато, що звучить у паралельній тональності до головної теми, тобто у *ля мінорі*. Після розробки слідує реприза, у якій всі теми проводяться у тих самих тональностях, що й в експозиції.

Закінчується частина послідовністю акордів, де в темпі *Presto* в унісон звучать струнно-смічкові та гітара. Серед спільних рис із Квінтетом М. Кастельнуово-Тедеско відзначимо подібні музичні форми у перших частинах та фіналах (перші частини — сонатне алегро, фінали — рондо-соната) та використання гітари як сольного інструмента. Водночас помітне фокусування уваги композитора не так на різноманітних прийомах гри, як на виразній мелодії та багатій гармонічній мові, зокрема, використання ладів із пониженими ступенями.

Квінтет ор. 143 Маріо Кастельнуово-Тедеско був написаний у 1950 році і належить до пізнього періоду творчості композитора¹. Твір є прикладом розвитку різноманітних ансамблів за участю гітари, у якому оригінально поєднуються особливості класичних форм і колоритний середземноморський тематизм, та демонструє переосмислення класичних традицій в умовах модерністської естетики.

Перша частина — *Allegro, vivo e schietto* (класична сонатна форма) починається з експонування головної теми (тт. 1–48) у інтервальному викладі початкових мотивів: секундово-терцевий рух у межах кварта з подальшою групою шістнадцятих (див. приклад 1).

Основний тематичний матеріал звучить у квартету струнних, в той час як партія гітариста насичена акордами із затактами, що створює відчуття пружного енергійного руху. Пізніше цей мотив проводиться у всіх струнних з використанням імітаційної техніки та у різних фактурних та гармонічних співвідношеннях. Вочевидь Маріо Касте-

¹ Посилання на запис: *Quintetto op. 143 by Mario Castelnuovo-Tedesco – Sören Alexander Golz (guitar + strings)*. YouTube-канал [fullguitarsound]. URL: <https://surl.li/ekiyxv>

льнуово-Тедеско прагнув від самого початку втілити динаміку звучання та розвитку, насиченого музичними подіями. Від першої цифри тема проводиться у гітарі (викладена у формі восьмитактового періоду, хоча й з нетиповими, як для класичного стилю, кадансами) і надалі проводиться тричі у різних гармонічних варіантах.

Приклад 1.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет ор. 143,
перша частина, фрагмент головної теми (тт. 1-7)
Allegro, vivo e schietto

Guitare

Violon I

Від цифри 2 і ремарки *a tempo (piu dolce e gentile)* починається побічна партія, яка складається з двох елементів: акордові награвання у гітарі та виразний секундовий рух шістнадцятими у партії скрипки при першому проведенні (приклад 2).

Приклад 2.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет ор. 143,
перша частина, фрагмент початку побічної теми (тт. 49-50)

2 *a tempo (piu dolce e gentile)*

Guitare

Violon I

Також відзначимо лінію партії альту із синкопованим висхідним хроматичним рухом, що є прикладом поліфонізованої фактури, характерної для Квінтету. Тема інтенсивно розвивається, поступово доходячи до кульмінації на початку третьої цифри. Перед нами приклад тихої кульмінації, де на динамічному відтінку *pianissimo* у гітарі проводиться основна тема, а в контрапункті до неї звучать барвисті хроматично-секундові ходи в унісон у скрипок і альту.

Від цифри 4 розпочинається розробка. Спочатку розвиток відбувається на основі головної теми (її початкового мотиву), який проводиться в унісон у струнних (фактура, насправді, як і у перших чотирьох тактах), проте в іншій тональності (*соль мінор*, на відміну від основного *Фа мажору*) і *forte deciso*. Активний імітаційний розвиток до кінця цифри 4 приводить до нової хвилі розробки (з цифри 5) також на основі тематичного матеріалу теми головної партії. У цифрі 6 розробляється вже побічна партія, створюючи своєрідне ліричне інтермецо після динамічного розвитку. За цим епізодом слідує розділ-предикт з фальшивою репризою (цифра 8), у якій основна тема проводиться у *фа мінорі* в імітаційну стрету. Водночас вона готує вже справжню репризу (з цифри 9).

Для репризи характерними є поява як головної, так і побічної тем у новому образно-смысловому наповненні (головна ще більш енергійна, а побічна — лірична). До того ж, тематичний матеріал побічної партії отримує додатковий розвиток, стаю-

чи кульмінацією частини (цифри 11–12). Завершується *Allegro* проведенням у стрету головної теми як у струнних, так і у гітарі.

Друга частина – *Andante mesto*, розмір 3/4. Форма частини – подвійні варіації. Для частини характерний вільний розвиток, у якому час від часу порушується почерговість викладу обох тем; у кульмінації вони звучать у контрапункті. Утілення похмуро-ліричної образності досягається завдяки квазіостинатності першої теми, а також темпу, хроматичному викладу мелодії та фактурі, що тяжіє до поліфонічної.

Перша тема проводиться у партії альту в низькому регістрі малої октави. Композитор пропонує грати її *con sordino* і *piano*, що обумовлює втаємничений характер музики (приклад 3).

Приклад 3.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет ор. 143,
друга частина, фрагмент основної теми (тт. 1-7)

У п'ятому такті тема переходить до другої скрипки, тоді як альт і віолончель створюють контрапункт. Варто відзначити низхідний хроматичний півтоновий хід у віолончелі, який є алюзією на барокову риторичну фігуру *passus duriusculus*, а довгі тривалості у партії альту посилюють гомофонність звучання. У тактах 9–12 тема проводиться у партії першої скрипки, тоді як інші струнні формують щільну фактуру, у якій поєднуються тонально-функціональна гармонічна вертикаль і поліфонічна логіка розвитку. Проведенням мелодії у партії першої скрипки завершується виклад теми.

З цифри 1 розпочинається перша варіація на тему А. Вона проводиться у гітарі, а одразу за експонуванням відбувається розвиток тематичного матеріалу. Соліст виконує досить складну партію, де музичний матеріал викладений переважно у гомофонно-гармонічній фактурі і насичений хроматичними секвенціями (кульмінація – такти 22–24). Від цифри 2 експонується друга тема варіацій (далі тема В). В цілому вона не контрастує першій і складається з двох елементів, з яких перший – остинатний тридольний метричний хід у гітарі й віолончелі, а другий – арпеджіо у скрипки (приклад 4).

Приклад 4.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет» ор. 143,
друга частина, фрагмент теми В (тт. 21-26)

Цікаво, що ходи восьмими тривалостями інтонаційно дещо подібні до головної теми першої частини, що обумовлює мотивну спорідненість тем і наскрізність тематизму, притаманну великим формам доби Романтизму. Додамо, що нова тема виконується різними інструментами, а від цифри 3 вступає гітара, яка знову розвиває початковий мотив, досягаючи кульмінації у розвитку матеріалу.

У четвертій цифрі відзначимо приклад контрапунктного проведення різних мотивів з обох тем (приклад 5).

Приклад 5.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет» ор. 143,
друга частина, кульмінація (тт. 45-47)

Гітарист проводить варіант теми В, розташований у зоні кульмінації, перша скрипка — тему А, друга — мотив із розвитку теми В, заснований на тріолях. Становлення цього тематичного матеріалу досить тривале і завершується «тихою» кульмінацією з гітарним соло на основі варіанту теми В. Це соло (позначимо його як тему С) відіграватиме важливу роль у подальшому тематичному розвитку матеріалу другої частини.

З цифри 5 розпочинається наступна варіація на основі теми В, що проводиться у першій скрипці, в той час як у партії гітарист продовжується розвиток попереднього тематичного матеріалу. Характер музики доволі світлий; композитор зазначає в нотах «*Un poco mosso (ma dolce e lontano: "Souvenir d'Espagne..."*», роблячи у такий спосіб відсилку до сюїти Ісаака Альбеніса «Іспанія. Сувеніри», що складається з двох частин — «Прелюдії» та «Астурії» (ритмікою та гармонією варіація особливо нагадує другу частину сюїти «Астурія»).

З цифри 6 повертається тема А. Вона проводиться у першій скрипці, починаючи від п'ятого такту цифри, але цього разу звучить у поєднанні з іншими темами, створюючи своєрідну кульмінацію розділу. Отже, ідея форми полягає у поступовому переході від почергового викладу тем до їх контрапунктичного поєднання, що забезпечує динаміку її розвитку. На нашу думку, М. Кастельнуово-Тедеско вдало поєднав настрій «народних» гітарних імпровізацій з класичними прийомами тематичного розвитку і переосмислив характерну для повільних частин форму подвійних варіацій.

Третя частина — *Scherzo* — написана у сонатній формі. Основна роль відведена темі головної партії, яка на початку втілена з жанровими ознаками маршу, а надалі ліризується, набуваючи рис урочистої ходи й об'єднуючи ліричне і танцювальне начало.

Розпочинається Скерцо з невеликого вступу, в якому основна тема проводиться у струнних на фоні остигнатої пульсації шістнадцятими на ноті «ре» у віолончелі. Від першої цифри вона звучить у гітарі у супроводі квартету, створюючи легке й невимушене звучання скерцо-маршу, і викладена в акордовій фактурі (тональність *Соль мажор*). Далі тема проводиться ще декілька разів, закріплюючи маршовий характер (приклад 6).

Приклад 6.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет оп. 143,
третя частина, фрагмент головної партії (тт. 4-6)

З цифри 2 експонується тема побічної партії. Тональність змінюється на *Мі-бемоль мажор*, а тема проводиться в стреті у альту і другої скрипки. зберігаючи танцювальний характер. Надалі тема звучить у партіях інших інструментів, в тому числі у гітарі в зоні кульмінаційного розвитку побічної партії (такти 39–47).

Ремарка *Un poco meno* (цифра 3) позначає початок нового етапу розвитку тематичного матеріалу. Головна тема у партії гітариста передбачає більш ліричне звучання, що підтверджується авторською ремаркою *dolce*. Гітару «підтримує» віолончель, яка проводить тему у високому регістрі, а її тембр додає характеру ліричній пристрасності та підкреслює образну метаморфозу основної теми: від маршового до ліричного начала. Водночас у партіях скрипок звучать «перегукування» на основі інтонацій побічної теми, що обумовлює відчуття прозорості та «невагомості» фактури. Від цифри 4 повертається основна тональність, головна тема звучить одразу у гітарі, альту й віолончелі, причому альт, завдяки своєму щільному і матовому тембру, виходить на перший план.

Нова тема в партії гітари (починаючи від десятого такту цифри 4) викладена в акордовій фактурі, з використанням синкопованої ритмічної пульсації та виконується *dolce* на динамічному відтінку *piano* в основній тональності. У контрапункті з нею у скрипки звучить головна тема, яка завдяки високому регістру і штрихам (*tenuto*, артикуляційні та фразові ліги) набуває кантиленного звучання (див. приклад 7).

Приклад 7.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет оп. 143,
третя частина, фрагмент нової теми (тт. 59-62)



Розробка триває до кінця цифри 8, а від цифри 9 повертається основна тональність і *Тетро I* — починається реприза. Головна тема проводиться у альту і віолончелі, у контрапункті із розробковою синкопованою темою у гітарі. Повторення тематичного матеріалу досить динамічно підводить до тихої кульмінації, де основна тема набуває жанрових ознак урочистого хоралу (такти 59–62). Заклучний епізод частини (цифри 10–12) можна трактувати як коду, побудовану на повторенні основних тем.

Фінал — *Allegro con fuoco* — має форму рондо-сонати. Нетиповість форми проявляється, по-перше, у кількості проведення рефрену та епізодів (що виходить за межі стандартної семичастинності), по-друге — у появі нової теми всередині розробки (другий епізод), яка ближче до завершення відіграє важливу роль поряд із головною партією. Розпочинається фінал із викладу енергійної шестидольної теми, що базується на двох елементах: мірний рух чвертями у гітариста та гострий тріольний рух зі стрибками на квінти у струнних. Тема проводиться тричі, досягаючи кульмінації на початку другої цифри, де на її основі у партії гітариста викладено соло (приклад 8).

Приклад 8.

М. Кастельнуово-Тедеско. Квінтет оп. 143,
четверта частина, початок головної теми (тт. 1-6)

1 *Allegro con fuoco*

Починаючи з цифри 4, звучить побічна тема. Заснована на тріольній пульсації, за характером вона є більш кантиленною і проводиться у альту, далі по черзі у скрипок, а від початку цифри 5 звучить в партії гітари.

У межах шостої цифри відбувається друге проведення рефрену, яке можна вважати початком розробки. Основний мотив викладений у поліфонічній імітації струнних, що поступово набуває фактурного ущільнення і доходить до кульмінації наприкінці цифри. На позначці сьомої цифри до ансамблю приєднується гітара, у якій тема звучить енергійно та експресивно, у той час як квартет виконує акомпануючу функцію. Надалі, у восьмій цифрі, з'являється нова тема, що має акордову фактуру і синкопований ритм, хоча й базується на шестидольній пульсації восьмими тривалостями. У контрапункті до неї проводиться виразна лірична мелодія з характерним інтервальним ходом на малу септиму на початку. Уперше ця тема проводиться в партії альту, далі її підхоплюють скрипки, а від цифри 9 і гітара (композитор пропонує її грати *a piacere quasi recitativo*, чим підкреслює важливе драматургічне значення теми). Увесь цей розділ можна вважати другим епізодом форми рондо-сонати.

Від цифри 10 повертається рефрен (третій за рахунком), тема якого продовжує інтенсивно розроблятися за рахунок активної фактурної роботи та засобів варіаційного розвитку, з проведенням у різних альтераціях. Із цифри 11 знову проводиться тема другого епізоду (точніше її акордово-синкопований мотив), але звучить вона тепер у контрапункті з головною темою в партії гітари (п'ятий такт від початку цифри). Розділ, що починається у цифрі 12 (третій епізод), також засновано на синкопованому мотиві, що з'являється у різних партіях квартету: як в унісон, так і в імітацію. Характер музики просвітлений, ніжний і спокійний, що контрастує образності попереднього епізоду. Розвиток тематизму триває до кінця цифри 13 і приводить до ліричної кульмінації всієї частини, за якою слідує рефрен у контрапункті з темою другого епізоду (від цифри 14 до кінця цифри 16). Таким чином, третій епізод виконує функцію ліричної кульмінації частини, поєднуючи контрастність образів із узагальненням тематичного матеріалу.

Заключний розділ (цифри 17–18) виконує функцію своєрідної репризи-коди, про що свідчить відтворення рефрену в початковому вигляді, збереження тональності та характерні фактурні риси. Водночас спостерігається подальший контрапунктичний розвиток, що підкреслює особливу роль синкопованої теми другого епізоду, яка фактично заміщує побічну партію. Таке завершення частини підтверджує думку про нетипове, досить вільне трактування форми рондо-сонати, що, вочевидь, відповідає синтезуючій ідеї фіналу у сонатно-симфонічному циклі.

Висновки та перспективи дослідження. Розглядаючи Квінтет ор. 143 М. Кастельнуово-Тедеско крізь призму традицій розвитку жанру та порівнюючи його із найбільш яскравими зразками попередніх століть (такими як квінтети Л. Боккеріні, Й. Шнабеля, М. Джуліані та Е. Шанда), відзначимо дотримання традицій у трактуванні форми (наприклад, класичний сонатний чотиричастинний цикл, наявний у творах Л. Боккеріні та Й. Шнабеля). Водночас підкреслимо, що в епоху пізнього класицизму та романтизму такі композитори як М. Джуліані та Е. Шанд змінювали кількість частин сонатного циклу або зверталися до інших циклічних форм. Роль гітари як переважно провідного інструмента (який інколи виконує роль акомпанементу в ансамблі) у Квінтеті ор. 143 М. Кастельнуово-Тедеско є також традиційною та логічно виправданою.

Хронологічне зіставлення розглянутих творів дозволяє простежити історичну динаміку зміни функцій гітари — від акомпанементу до провідної партії. Квінтети

Е. Шанда та М. Кастельнуово-Тедеско демонструють креативне використання нетипового інтонаційного матеріалу, що відображає новаторські тенденції у жанрі. Зауважимо композиторську майстерність Маріо Кастельнуово-Тедеско у трактуванні гітарної партії. Попри те, що композитор не був професійним гітаристом, йому вдалося надати гітарі сольного статусу в ансамблі, порівняно з творами композиторів-гітаристів. Водночас варто зазначити, що в доробку митця наявні й більш віртуозні композиції для гітари («Диявольське капрічіо» ор. 85а, «24 капрічіо Гойї» ор. 195, Концерт №1 для гітари з оркестром ор. 99, Концерт №2 для гітари з оркестром ор. 160 тощо), поглиблене вивчення яких є перспективним напрямом подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Іванніков Т. П. Гітарні цикли М. Кастельнуово-Тедеско: символічні аспекти художніх образів. *Культура України* : зб. наук. праць. Харків, 2017. Вип. 56. С. 275–289
2. Gammeren D. L. The guitar works of Mario Castelnuovo-Tedesco: editorial principles, comparative source studies and critical editions of selected works: a thesis submitted to The University of Manchester for the degree of PhD. Manchester : The University of Manchester, 2008. 272 p.
3. Otero C. Mario Castelnuovo-Tedesco: his life and works for the guitar: Newcastle upon Tyne: Ashely Mark, 1999. 167 p.
4. Provost R. Music for guitar and string quartet. *American string teacher*. 1987. Vol. 37, Issue 1. pp. 58–60. DOI: <https://doi.org/10.1177/000313138703700118>
5. Rasch R. François de Fossa, Louis Picquot and the transmission of Luigi Boccherini's guitar quintets. *Early Music*. 2022. Vol. 50, Issue 1. P. 77–96. DOI: 10.1093/em/caac008
6. Wade G. Foreword to 24 Caprichos de Goya for guitar, op. 195 Mario Castelnuovo-Tedesco. 2008. URL : <https://url-shortener.me/57VJ> (дата звернення 25.08.2025).
7. Yates S. Ernest Shand's Premier Concerto Pour Guitare, Op. 48. *Soundboard: Journal of the Guitar Foundation of America*. 1998. Vol. XXIV, № 3. P. 9–17.

REFERENCES

1. Ivannikov, T. (2017). Hitarni tsykly M. Kastelnuovo-Tedesko: symbolichni aspekty khudozhnikh obraziv. [Guitar cycles by M. Castelnuovo-Tedesco: symbolic aspects of artistic images]. In: *Kultura Ukrainy* : zbirnyk naukovykh prats [Culture of Ukraine]. Issue 56. Kharkiv, pp. 275–289 [in Ukrainian].
2. Gammeren, D. L. (2008). The guitar works of Mario Castelnuovo-Tedesco: editorial principles, comparative source studies and critical editions of selected works : a thesis submitted for the degree of PhD. Manchester: The University of Manchester. 272 p. [in English].
3. Otero, C. (1999). Mario Castelnuovo-Tedesco: his life and works for the guitar: Newcastle upon Tyne: Ashely Mark. 167 p. [in English].
4. Provost, R. (1987) Music for guitar and string quartet. *American string teacher*. Vol. 37, Issue 1. P. 58–60. DOI: <https://doi.org/10.1177/000313138703700118> [in English].
5. Rasch, R. (2022) François de Fossa, Louis Picquot and the transmission of Luigi Boccherini's guitar quintets. *Early Music*. Vol. 50, Issue 1. pp. 77–96. DOI: 10.1093/em/caac008 [in English].
6. Wade, G. Foreword to 24 Caprichos de Goya for guitar, op. 195 Mario Castelnuovo-Tedesco. Available at: <https://url-shortener.me/57VJ> (accessed: 25.08.2025) [in English].
7. Yates, S. (1998). Ernest Shand's Premier Concerto Pour Guitare, Op. 48. *Soundboard: Journal of the Guitar Foundation of America*.. Vol. XXIV, № 3. pp. 9–17 [in English].

ILLIA HALLA

Halla, Illia — postgraduate student at the Theory and History of Music Performance Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: : <https://orcid.org/0009-0002-9851-6488>

riderval@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342818

**GUITAR QUINTET OP. 143 BY MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO
THROUGH THE PRISM OF THE GENRE'S TRADITIONS**

The relevance of the study lies in the need for a more holistic understanding of the history of the development of genres that are common in the repertoire of modern guitarists.

The main objective of the study is to study Mario Castelnuovo-Tedesco's "Quintet", Op. 143, through the prism of the traditions of the genre. **The methodology** is based on the application of the following methods: comparative (to identify common and divergent features between guitar quintets), structural-functional, genre, intonation-dramaturgical (for a holistic analysis of works), as well as the method of theoretical generalization (to summarize).

The main results and conclusions. Thus, through the examination of Quintet op. 143 by Castelnuovo-Tedesco within the framework of genre analysis and by comparing it with the most prominent exemplars of the genre from previous centuries—such as the quintets of L. Bockernini, J. Schnabel, M. Giuliani, and E. Shand — it is possible to observe a consistent adherence to traditional formal conventions. For instance, the classical four-movement sonata cycle can be discerned in the works of L. Bockernini and J. Schnabel. However, it is noteworthy that with the advent of late Classicism and Romanticism, composers such as M. Giuliani and E. Shand either modified the number of movements within the sonata cycle or resorted to alternative cyclical forms. The role of the guitar in M. Castelnuovo-Tedesco's Quintet op. 143 as the leading instrument—occasionally serving as the accompanying voice within the ensemble—remains consistent with traditional practices and is logically justified. The transformation of the guitar from an accompanying instrument to a principal solo instrument can be distinctly traced across all the works discussed in the article, especially when arranged in chronological order. Additionally, one may draw attention to the innovative and creative approaches in utilizing unconventional intonational material, as exemplified in the quintets by E. Shand and M. Castelnuovo-Tedesco. It is also pertinent to highlight Castelnuovo-Tedesco's compositional mastery in the realm of guitar writing. Despite not being a professional guitarist himself, the composer succeeded in elevating the guitar to a soloistic role within the ensemble, comparable to that of professional guitarists and composers. Nevertheless, it should be acknowledged that the Italian-American artist also authored more virtuosic compositions for the instrument, reflecting a broad and sophisticated understanding of its technical and expressive capabilities.

Keywords: genre, guitar quintet, composer's work of Mario Castelnuovo-Tedesco, chamber instrumental ensemble.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2025
Отримано після доопрацювання 30.09.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

УДК 784:81'355:004.4'277.4(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342820

КИРИЧЕК Д. О.

Киричек Дмитро Олександрович — аспірант творчої аспірантури кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9149-5560>

kyrychok.1997@gmail.com

© Киричек Д. О., 2025

ЦИФРОВІ ІНСТРУМЕНТИ У ДОСЛІДЖЕННІ ОРФОЕПІЧНИХ АСПЕКТІВ СПІВУ

Розглянуто можливості цифрових технологій у дослідженні орфоепічних характеристик вокального виконання, зосередженому на міжкультурному аспекті інтерпретації оперного репертуару. Особливу увагу приділено аналізу співу італійською та німецькою мовами. Досліджено візуальну фіксацію вокального матеріалу з використанням програми *Sonic Visualiser*, яка дозволяє будувати спектрограми та визначати частотні характеристики голосу у прогресії, за допомогою якої співак не лише чує, але й бачить відмінності між тембровими варіантами, що сприяє ефективнішому засвоєнню складних аспектів виконавської техніки. Виокремлено роль голосних звуків як основи співочої фрази, що найповніше передає орфоепічну та темброву виразність. Звертається увага на співвідношенні тембрових технік *chiaro–scuro*, *Deckung* і *Offene Stimme*, їхньому відображенні в частотному діапазоні спектрограм та значенні у формуванні інтерпретаційного задуму виконавця. Наголошується на необхідності візуалізації звукових процесів як додаткового засобу наукового дослідження та вокального навчання, що сприяє глибшому розумінню зв'язку між акустичними характеристиками та виконавською технікою. Акцентовано увагу на доцільності застосування цифрового аналізу не лише для дослідницьких цілей, але й як інструмента корекції вимови, формування тембру та розвитку орфоепічної компетентності молодого співака. Представлене дослідження демонструє новий підхід до оцінювання якості вокального виконання з урахуванням чиннику наближення до «об'єктивних» звукових параметрів. Зроблено акцент на крос-культурності вокальної орфоепії, що проявляється у специфіці формування голосних звуків відповідно до фонетичних норм тієї чи іншої мови. Встановлено, що незалежно від мови виконання, особливості артикуляції голосних, їх широта, відкритість та резонансна позиція визначають стилістичну й інтерпретаційну переконливість вокального виконання. Підкреслюється необхідність урахування орфоепічних відмінностей різних вокальних шкіл, що сприяє формуванню точного виконавського задуму. Здійснена спроба підходу до оцінювання якості вокального виконання, враховуючи об'єктивних звукових параметрів у міжкультурному контексті вокального мистецтва.

Ключові слова: орфоепія, крос-культурність, цифрові технології, вокальне виконавство.

Вступ. У сучасному вокальному мистецтві одним із ключових елементів, що визначають художню якість та емоційне сприйняття виконання, є орфоепія. Вокаліст не лише інтерпретує музичний і драматичний задум композитора, але й забезпечує чітке та виразне донесення тексту, від якого багато в чому залежить сприйняття і ро-

зуміння твору слухачем у межах певної культурної традиції. У добу швидкого розвитку цифрових технологій відкриваються нові можливості для об'єктивного аналізу вокального виконання, що дозволяє суттєво підвищити точність та ефективність педагогічних підходів та виконавської практики.

Одним із ключових завдань вокального педагога є формування у молодого співака усвідомленого володіння тембровою палітрою голосу, що являє собою *індивідуально-виразовий спектр тембрових відтінків*, доступних у межах його виконавської техніки. Цей *феномен* охоплює здатність керувати голосом відповідно до художніх завдань твору, інтонаційних вимог, мовної артикуляції та стилістичних особливостей репертуару.

Параметрами тембрової палітри виступають:

1. Частотна структура (спектр) — розподіл енергії по гармоніках¹.
2. Формантна конфігурація — активність F1, F2, іноді F3².
3. Інтенсивність звуку (амплітуда) — на різних ділянках спектру.
4. Акустичні центри резонансу голосу, на які орієнтується виконавець, коли опановує певні техніки вокалізації — грудний, гортанний, фарингеальний, ротовий, носовий.
5. Тембральна модуляція — здатність змінювати звук із збереженням вокальної тесситури та амплуа виконання.
6. Мовно-орфоепічні компоненти — артикуляційні відмінності голосних/приголосних, що впливають на темброве забарвлення звуку.
7. Психоакустичні чинники — суб'єктивне сприйняття «кольору» голосу слухачем.

Питання формування тембрової палітри голосу, зокрема темного й світлого звучання (*scuro* — *chiaro*), тісно пов'язане з репертуарною специфікою, образною природою музичного матеріалу, а також із крос-культурними вокальними традиціями певних національних музичних шкіл.

Розглянемо цей феномен на дещо подібних феноменах італійської та німецької вокальних шкіл, які пов'язані з характеристичним протиставленням «світлого» та «темного» звучання. Світле звучання (*chiaro*) зазвичай асоціюється з образами юності, невинності, надії, божественного осяяння та ліричного світла. Такий тембр активно використовується в італійській вокальній школі доби *bel canto* (В. Белліні, Г. Доніцетті), у партіях легких ліричних сопрано та тенорів (Норіна з «Дон Паскуале» або Неморіно з «Любовного напою»). Темне звучання (*scuro*), навпаки, асоціюється з глибиною, трагізмом, демонічністю, внутрішньою напругою, використовується для створення образів смерті, влади, скорботи або містичної сили (Скарпія у Дж. Верді, Голландець у Р. Вагнера, Мефістофель у Ш. Гуно).

¹ Гармоніки (англ. *harmonics*) — складові частоти складного звуку, які є кратними до основної (найнижчої) частоти, що визначає висоту звучання. Іншими словами, коли співак продукує певний тон (основну частоту, *fundamental frequency*), водночас з нею завжди звучить набір додаткових, вищих частот, що утворюють гармонічний спектр. Наприклад, якщо основна частота дорівнює 220 Гц, її гармоніками будуть частоти 440 Гц, 660 Гц, 880 Гц тощо.

² Форманти (від лат. *formans* — «той, що формує») — найбільш виражені, підсилені резонансні області звукового спектру, які визначають акустичні характеристики голосних звуків. Кожна форманта характеризується певним частотним діапазоном і відповідає за формування тембрової специфіки голосу.

У стилістичному аспекті темброві контрасти відіграють важливу роль в історично інформованому виконавстві: в музиці бароко переважає ясність і дзвінкість тембру, тоді як романтична епоха тяжіє до розширення тембрової палітри. У ХХ столітті композитори, як-от Ріхард Штраус чи Дмитро Шостакович, навмисно закладали у вокальні партії різкі контрасти між світлим і темним тембром, що вимагає від виконавця надзвичайної пластичності голосу.

Темброва палітра голосу є не лише фізіологічною чи акустичною категорією, а й глибоко семантичним і стильовим інструментом, що вимагає усвідомленого застосування у зв'язку з репертуаром, культурною традицією та історичним контекстом.

Зокрема, питання *темного та світлого* звучання голосу, а також створення різнопланової виконавської інтерпретації постають як базові у процесі навчання. Досягнення темного тембру пов'язане з активізацією нижньої резонансної зони, зниженням позиції гортані, розширенням глоткового простору та використанням покритого (темного) звуку, тоді як світле звучання формується за рахунок зменшення об'єму у фарингеальному просторі.

Викладач вокалу має не лише вербально окреслити ці феномени, але й надати студенту інструментарій для їх усвідомленого відтворення. В цьому контексті надзвичайно цінним стає використання цифрових засобів візуалізації звуку. Науковий підхід базується у даному разі на застосуванні спектрограмного аналізу, що дозволяє візуально фіксувати (віддзеркалюючи певні фізико-акустичні параметри — наприклад, частоту в герцах, обертонове наповнення) зміну частотної структури голосу, зокрема співвідношення між низькими, середніми та високими формантами.

Аналіз публікацій. Окреслена у назві статті проблематика дотепер не знайшла висвітлення у вітчизняному науковому дискурсі. Знайдено низку наукових публікацій, автори яких торкаються суміжних тем та методик — ці розвідки можуть слугувати теоретичним та методологічним підґрунтям для подальших досліджень. Зокрема, Ірина Тукова [Тукова, 2015] у статті «Візуалізація форми музичного твору (до проблеми аналізу музики другої половини ХХ — початку ХХІ століття)» досліджує застосування візуального представлення звукової хвилі як інструменту для аналізу форми музичного твору. Основна увага зосереджена на оркестровій музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Авторка пропонує розглядати *графік звукової хвилі* як форму «акустичної партитури», що відображає динамічні зміни, щільність матеріалу, контрасти та хвилеподібні структури в часі. Такий графічний аналіз дозволяє виявити принципи формотворення без звернення до традиційної нотної фіксації. Дослідження підтверджує актуальність *візуального аналізу звуку* як інструменту не лише для композиторської аналітики, а й для *вокального аналізу в педагогіці та дослідницькій практиці*. Наше використання *Sonic Visualiser* з метою фіксації орфоепічних та тембрових характеристик цілком відповідає тій самій ідеї — наблизити суб'єктивне сприйняття до об'єктивної візуалізації звуку.

У колективному дослідженні «Система синхронізації тексту пісень у реальному часі на основі хроматичних та фонетичних ознак для класичного вокального виконання» [Park, Yong] розроблено інноваційну систему синхронізації вокального тексту з аудіо в реальному часі, спеціально призначену для класичного вокального репертуару. Автори запропонували ефективний метод, що поєднує аналіз хроматичних та фонетичних характеристик співу. Хроматичні ознаки (*chromagram*) дозволяють відстежувати мелодичні зміни, тоді як фонетичні (*phonetic posteriorgram*, PPG) — акустичні особливості вимови голосних та приголосних звуків, що важливо для точного

відтворення тексту. Основними інструментами аналізу, використаними в цьому дослідженні, були:

- *Chroma* — аналіз мелодичних компонентів звуку.
- *Phonetic posteriorgram* (PPG) — акустична модель для фонетичної характеристики співу на основі CRNN (конволюційних рекурентних нейронних мереж).
- *Dynamic Time Warping* (DTW) та *Online Dynamic Time Warping* (OLTW) — алгоритми для синхронізації аудіо з текстом у реальному часі.

У межах нашого дослідження цей матеріал є цінним, оскільки підтверджує перспективність поєднання фонетичного аналізу та спектральних характеристик голосу для вокального виконання. Зокрема, використання фонетичних ознак, які є аналогічними спектрограмам, що використовуються нами в програмі *Sonic Visualizer*, дозволяє уточнювати інтерпретацію вокального твору не лише за мелодичними, але й за орфоепічними характеристиками.

У дослідженні «Конверсія співочого голосу з розділеними репрезентаціями вокаліста та вокальної техніки за допомогою варіаційних автоенкодерів» [Luo, Hsu] представлено інноваційний підхід до моделювання співочого голосу за допомогою варіаційних автоенкодерів (VAE), які дозволяють розділяти та незалежно аналізувати особистісні характеристики вокаліста (тембр, голосові особливості) та його вокальну техніку (вібрато, дихальна техніка тощо). Автори використовують *Gaussian Mixture Variational Autoencoders* (GMVAE), що дозволяє створювати незалежні латентні репрезентації цих характеристик, таким чином забезпечуючи глибокий аналіз та контроль над вокальною інформацією.

Основними інструменти аналізу слугували:

- *Варіаційні автоенкодери* (VAE) — алгоритми машинного навчання, які дозволяють кодувати та декодувати спектральні характеристики голосу.
- *Gaussian Mixture Variational Autoencoders* (GMVAE) — удосконалена модель VAE з можливістю кластеризації голосових ознак.
- *Mel-спектрограми* — основний матеріал для аналізу голосових характеристик.

У контексті нашого дослідження цей матеріал може бути корисним завдяки *методологічному аспекту* (підтверджує перспективність та ефективність цифрових інструментів аналізу вокальних характеристик, зокрема спектрограмних методів, що перегукується з використанням програми *Sonic Visualizer*), а також *розширенню аналітичного інструментарію*. Запропонована авторами технологія дозволяє точніше виокремлювати індивідуальні особливості вокаліста та окремі технічні прийоми, що може посилити аргументи щодо важливості об'єктивізації виконавських параметрів через цифрові технології.

У статті «Цінність оригінального тексту в оперній вокальній партитурі: зміст та вимова» Траяна Ічіма (Traian Ichim) [Ichim] розглянуто актуальні питання роботи вокалістів над текстами оперних лібрето іноземними мовами. Автор наголошує на важливості точного розуміння тексту та його правильної вимови як необхідних умов створення художньо переконливого образу на сцені. Основними аспектами є поетапний підхід до роботи з текстом: починаючи від перекладу та осмислення тексту без музики — до подальшого поєднання слів із музичним матеріалом. Важливість правильної вимови і чіткої дикції розглядається як ключовий компонент професіоналізму вокаліста. Автор аналізує типові помилки співаків в італійській та французькій вимові, пропонує практичні поради щодо їх усунення і наголошує на ролі правильної артикуляції та роботи мовленнєвого апарату. Основними запропонованими інстру-

ментами аналізу є інтерлінійні переклади для точного розуміння лібрето, використання записів із носіями мови для імітації правильної артикуляції, робота з носіями мови (мовними консультантами або коучами), використання фонетичних вправ («скоромовок») для покращення дикції.

На наш погляд, це дослідження корисне тим, що підкреслює значення орфоепії та дикції у вокальному виконавстві, важливість розуміння тексту в контексті художньої інтерпретації. Підхід, запропонований Т. Ічемом, можна поєднати із спектральним аналізом (за допомогою *Sonic Visualizer*), що дасть можливість візуалізувати особливості вимови та дикції на об'єктивному рівні. Особливо цінною є ідея про поетапне вивчення тексту, яка може бути адаптована для структуризації методики вокального навчання, де візуалізація спектрограми виступатиме ефективним допоміжним засобом на останньому етапі роботи з текстом.

Спільним для усіх згаданих робіт є прагнення об'єктивізувати складні феномени вокальної інтерпретації — орфоепію, дикцію, тембр, інтонацію — шляхом їх аналітичного осмислення і цифрової фіксації. Це створює міждисциплінарний простір, де співіснують філологічна точність, виконавська майстерність та цифрова інженерія, що особливо актуально в умовах сучасної глобалізованої концертної практики.

Мета статті — позначити напрям використання цифрових інструментів у дослідженні орфоепічних аспектів вокального виконання.

Методологічне підґрунтя дослідження засноване на комплексному підході, що включає методи акустичної фонетики, спектрального аналізу через використання цифрових інструментів (*Praat*, *Wavesurfer*, *Sonic Visualiser*, *Audacity*). В основі дослідження лежить аналіз спектрограм, що дозволяє об'єктивно оцінювати акустичні параметри звукового сигналу. Методика включає попередню підготовку аудіозаписів (відокремлення голосу від музичного супроводу, якісна цифрова обробка звукового матеріалу), їх сегментацію на окремі фрагменти для детального аналізу, вивчення формантної структури голосних звуків та їх акустичних характеристик. Також використовуються порівняльно-типологічний та міжкультурний методи для визначення особливостей вокальних шкіл, зокрема німецької та італійської.

Результати дослідження. Проблематика дослідження виходить з того, що для оперного співака орфоепія є важливою не тільки як дотримання мовних норм, але і як суттєвий фактор художньої виразності. Особливості дикції, артикуляції та особливо техніки виконання голосних звуків створюють основу для глибокого та емоційно насиченого виконання. У процесі становлення вокальної майстерності молодий співак стикається з низкою ключових питань: як сформувати темне або світле звучання голосу, як досягти різноплановості виконавської інтерпретації та як керувати власним тембральним спектром. Розв'язання цих питань безпосередньо залежить від фахового педагогічного супроводу, а також від наявності дієвих методичних інструментів, які дозволяють візуалізувати й об'єктивувати результати вокальної роботи.

Саме в цьому контексті актуальним постає застосування цифрових технологій, зокрема спектрографічного аналізу, що відкриває нові можливості у викладанні вокалу. Зокрема, за допомогою візуалізації акустичних параметрів голосу (формант, інтенсивності, частотної структури) можна наочно показати співакові різницю між «світлим» (відкритим, *chiaro*) та «темним» (затемненим, *scuro*) звучанням. Така методика не лише сприяє кращому розумінню фонетичної природи звуку, але й формує у виконавця здатність свідомо керувати тембровими відтінками свого голосу залежно від художнього завдання.

Кожна мова має свої унікальні орфоепічні характеристики, але вокальна орфоепія вимагає специфічних навичок поєднання норм розмовної мови та вокального мистецтва.

Цифрові технології надають сучасним дослідникам і виконавцям потужні інструменти аналізу звуку. Серед найбільш ефективних програм, які використовуються для акустичного аналізу співу, варто відзначити наступні:

- *Praat* — широко застосовується для фоновимірювання, аналізу спектру, частоти, інтенсивності та формант, забезпечує візуалізацію звукових хвиль і спектрограм;
- *Wavesurfer* — зручний у використанні аналізатор, що дозволяє оцінювати інтонацію, частотні характеристики та інші параметри голосу;
- *Sonic Visualiser* — програма для поглибленого аналізу музичного матеріалу, що дає можливість досліджувати гармоніки, накладати анотації, вивчати тембр та ритмічні особливості;
- *Audacity* — більше редактор звукових файлів, але завдяки функціям візуалізації амплітуди та частотного аналізу є дуже корисним для базового аналізу вокальних записів.

Особливу увагу приділено програмі *Sonic Visualiser*, розробленій у Centre for Digital Music (C4DM) при Queen Mary University of London. Цей інструмент дозволяє детально аналізувати спектри, ритмічні структури, частоти, форманти та тембри. Його функціонал є надзвичайно важливим для досліджень у сфері вокальної акустики, інтонаційних характеристик і в загальному музично-освітньому процесі.

Методологія використання *Sonic Visualiser* передбачає попередню підготовку аудіоматеріалу: відокремлення голосу від супроводу, збереження у високоякісному форматі (наприклад, WAV), розділення запису на окремі фрази або слова. Це дозволяє детально досліджувати кожен елемент вокального виконання. Далі матеріал завантажується у програму та створюється спектрограма, яка надає чітке візуальне уявлення про орфоепічні характеристики виконання, включаючи баланс тембральних особливостей звучання. Як результат дослідження було виявлено: чим ширше, темніше звучання, тим більше задіюються низькі частоти. І навпаки, чим плоскіше і «біліше» звучання, тим більше задіюються високі частоти. Ідеальним вважається баланс між світлим (*chiaro*) та темним (*scuro*) звучанням, коли низькі й високі частоти мають приблизно однакову амплітуду та інтенсивність. Аналіз спектрограм дозволяє визначити, як співаки професійно маніпулюють своїм голосовим апаратом для досягнення різних інтерпретаційних ефектів, що є важливим внеском у практику вокального виконання.

Теоретичною основою такого дослідження є акустична фонетика, яка описує параметри звукових хвиль та особливості їх сприйняття слухачем. Під час аналізу голосних звуків важливими є такі параметри, як форманти, амплітуда, тембр, частота та гармонічна структура. Сучасні цифрові програми дають можливість вимірювати ці параметри з високою точністю та робити висновки щодо вокальної техніки виконавця.

Крім традиційних аспектів орфоепії, дослідники звертають увагу на міжкультурні особливості виконання. Наприклад, техніка *chiaro-scuro* в італійській традиції вокалу та її німецькі відповідники *Deckung* (затемнений голос) і *Offene Stimme* (відкритий голос) показують, як специфічні вокальні техніки залежать від культурного контексту. Аналізуючи ці параметри за допомогою *Sonic Visualiser*, можна визначити ступінь наближення до ідеального вокального звучання та адаптувати педагогічні рекомендації для вокалістів. Для демонстрації методики цифрового аналізу орфоепічних аспектів вокального виконання у цьому дослідженні було обрано драматичну баладу «Лісовий цар» («*Erlkönig*») Ф. Шуберта на вірші Й. В. Гете (1815) (прикла-

ди 1–4). Аудіоматеріалом для спектрального аналізу в програмі *Sonic Visualiser* слугував запис вокального виконання німецького баритона, одного із найвідоміших співаків другої половини XX століття Германа Прея (Hermann Prey), диригент Джеймс Лівайн (James Levine) (Відень, 1986)¹.

Особливо високо оцінюється інтерпретація співаком вокальних циклів Франца Шуберта — зокрема «*Die schöne Müllerin*», «*Winterreise*», «*Schwanengesang*». Також він виконував романси Р. Шумана, Й. Брамса, Г. Вольфа, Г. Малера, вважався одним із найтонших інтерпретаторів німецької *Lied* у післявоєнний період. У виконанні Г. Прея балада «*Erlkönig*» постає як зразок виняткової орфоепічної точності, глибокої вокальної інтонації та стилістичної зрілості, що дозволяє говорити про створення повноцінної **колористичної партитури тексту**. Співак не лише технічно розрізняє чотири образи — наратора, дитину, батька і лісового царя, — але й надає кожному з них власного **тембрового забарвлення**, інтонаційну лінію, темп і артикулювання.

Методика підготовки матеріалу до аналізу.

1. Вибір фрагментів: було відібрано ключові репліки персонажів (батька, сина, лісового царя) для аналізу специфіки вокального тембру та дикції.
2. Обробка запису: голос було відокремлено від фортепіанного супроводу для чистоти акустичного аналізу.
3. Експорт у формат WAV: із максимальним бітрейтом.
4. Фрагментація: матеріал поділено на мікроепізоди (по окремих реченнях).
5. Створення спектрограм: здійснено у *Sonic Visualiser* за допомогою інструментів «Spectrogram Layer» та «Waveform View».

Орфоепія та спектр: взаємозв'язок.

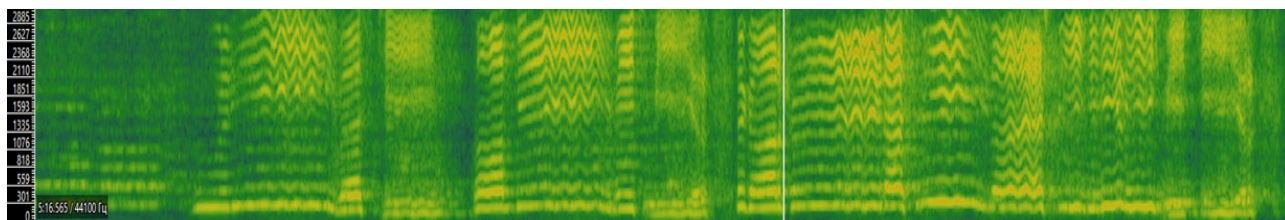
Ключова увага була зосереджена на звуковій палітрі голосних звуків, їхньому тембральному балансі та впливі на орфоепічну виразність.

1. **Темний звук (*Scuero*):** характеризується підсиленням нижніх формант (F1, F2); на спектрограмах це проявляється більшою інтенсивністю і яскравістю в діапазоні 250-775 Гц; на спектрограмі видно чітку, інтенсивну горизонтальну лінію в районі 516 Гц, що характерно для «темного» тембру, який зазвичай асоціюється з округленими, глибокими голосними звуками ([o], [u], [ɔ]).
2. **Світлий звук (*Chiaro*):** має більш виражені високі форманти, інтенсивніше звучання в діапазоні вище 1000 Гц; на спектрограмі проявляється як хвилясті, яскраві структури (форманти), які помітні в діапазоні 1033-2842 Гц; особливо виразно проявляється у формі «зигзагів», що вказує на вібрато і резонансні якості голосу. Це характерно для більш відкритих голосних звуків ([a], [ɛ], [e]).

Приклад 1.

Репліка Лісового царя:

«Du liebes Kind, komm geh' mit mir» («Люба дитино, ходімо зі мною»)



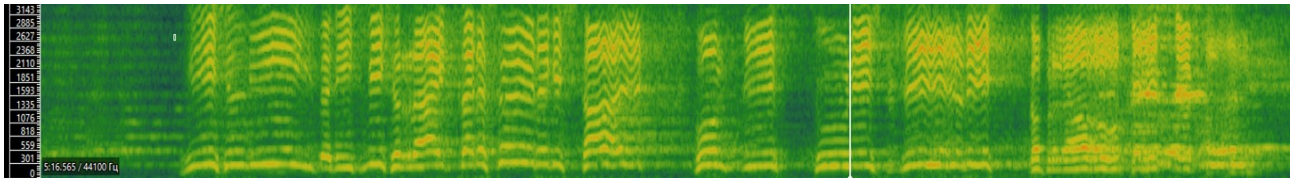
¹ Посилання на запис: <https://www.youtube.com/watch?v=iVb9wJte1fE>

На спектрограмі видно переважання високих частот (1500–3000 Гц), інтенсивність яких має яскраво виражене жовто-червоне забарвлення. Це свідчить про використання «світлого» тембру, що асоціюється з ілюзорною м'якістю інфернального образу.

Приклад 2.

Репліка Лісового царя:

«Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt, Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt!» («Я люблю тебе, мене приваблює твоя гарна фігура, і якщо ти не хочеш, я застосую силу!»)

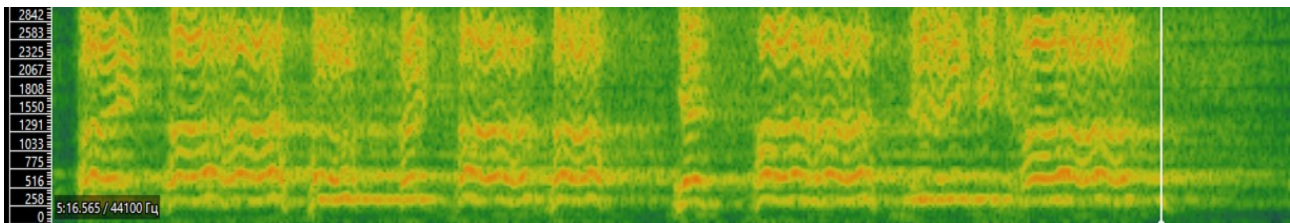


Тут спостерігається зростання енергії низьких частот (до 800 Гц), що вказує на темніше, глибше звучання, але превалює все ж таки вища амплітуда саме високих частот, співак знаходиться в образі Лісового царя. Звуки /а/, /о/ набувають особливої ширини, що є ознакою використання опущеної гортані.

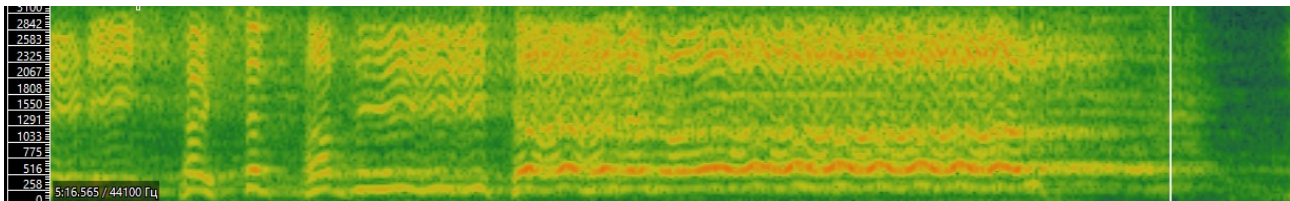
Приклади 3, 4.

Дитячий голос

«Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort?» («Татусю, татусю, невже ж таки ти...»)



«Erlkönigs Töchter am düsteren Ort?» («Ти мавок не бачиш? — Їх очі, роти!...»)



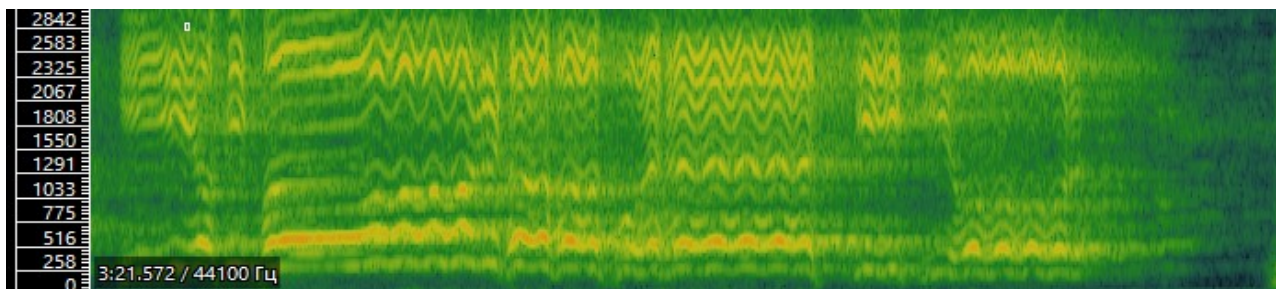
Спостерігається домінування низькочастотного регістру (0–1000 Гц), різкі піки формант, що характерно для напруженого крику. Вимова голосних набуває «темних» характеристик, що видно через зменшення амплітуди верхніх формант. Це єдиний фрагмент, де видно виразну активізацію низьких частот (до 1000 Гц) — з глибоким червоним забарвленням на спектрограмі. Артикуляція чітка, з використанням покритого звучання, характерного для стану страху й кульмінаційної напруги.

Далі наведено приклад спектрального аналізу арії Белькоре з опери Гаetano Доніцетті «Любовний напій» в інтерпретації ліричного баритона Лео Нуччі (Відень, 2005), що дозволяє дослідити акустичні параметри звучання з урахуванням тембрової

специфіки та орфоепічної точності виконавця¹ (приклади 5–7). Його вокальну майстерність характеризує поєднання технічної довершеності, драматичної виразності та виняткової орфоепічної точності. Завдяки ясній дикції, збалансованому тембру та гнучкій вокальній лінії Нуччі став еталоном для поколінь співаків, особливо у виконанні партій Ріголетто, Жермона, Белькоре та ін.

Приклад 5.

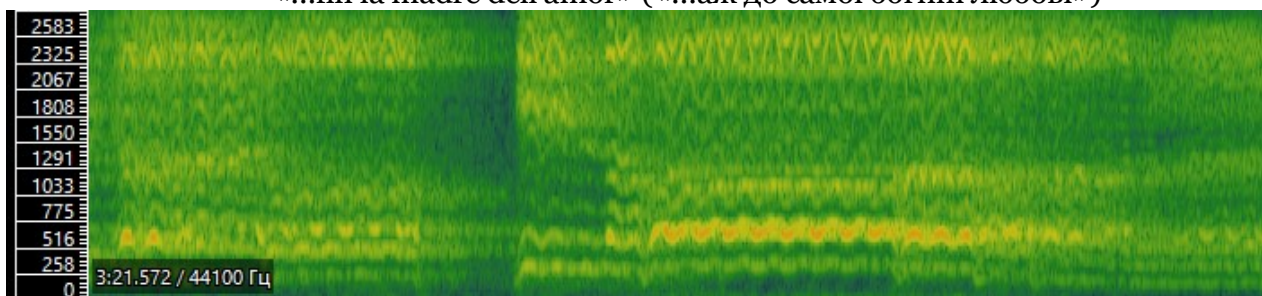
«Io ti porgo questi fior» («Пропоную вам ці квіти»)



На спектрограмі представлено збалансований вокальний тембр із виразними якостями *chiaro-scuro*, де спостерігається як стабільна наявність низьких, так і чітко виражених високих формант. Це вказує на якісну вокальну техніку з контрольованим використанням темного та світлого тембрів.

Приклад 6.

«...fin la madre dell'amor» («...аж до самої богині любові»)²



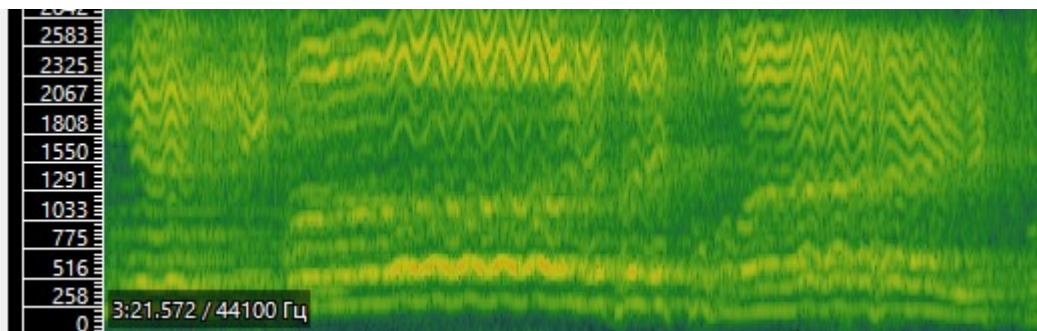
Чітко виражена нижня горизонтальна форманта (близько 516 Гц) має інтенсивне забарвлення (помаранчевий колір). Це свідчить про насиченість низькочастотних обертонів, що характерно для темного, більш округлого і глибокого тембру. Темний звук має тут досить стабільний та інтенсивний характер, підтримуючи вираженість низьких частот протягом усього фрагменту. Верхні форманти (від 1550 Гц до 2583 Гц) наявні, але менше виражені. Вони помітні у вигляді хвилястих смуг, які відповідають за ясність і «прозорість» звучання. Верхні форманти виражені менш яскраво порівняно з попередньою спектрограмою, що вказує на переважання більш темного забарвлення голосу. Фрагмент має яскраво виражений *темний тембр* із менш вираженим світлим забарвленням. Інтенсивність нижніх формант свідчить про цілеспрямоване вокальне забарвлення з акцентом на глибину й об'ємність звучання.

¹ Лео Нуччі (Leo Nucci, нар. 1932) — видатний італійський баритон, відомий насамперед інтерпретацією оперних партій Дж. Верді. Посилання на запис: <https://www.youtube.com/watch?v=a3n3Fa2Awo8>

² Інтенсивність в низьких частотах, розспівується голосна «а» у слові *madre*

Приклад 7.

«...ne riporto il tuo bel cor» – («...за винагороду я отримаю твоє прекрасне серце»)



Представлена спектрограма є ще одним прикладом *добре збалансованого звучання*. Тут одночасно присутні виразні низькі форманти, що формують глибину тембру (*scuro*), та яскраві високі форманти, які забезпечують дзвінкість і прозорість (*chiaro*). Такий баланс вказує на вокальну техніку високого рівня, що забезпечує якісний, виразний, об'ємний тембр.

Висновки та перспективи дослідження. Перспективним напрямом подальших досліджень вбачається застосування штучного інтелекту для автоматизації аналізу вокальних записів. Машинне навчання здатне розпізнавати голосові патерни й автоматично виявляти типові помилки орфоепічного характеру, що значно спрощує і прискорює процес навчання вокалістів. Додатково слід згадати можливості інтеграції цифрових інструментів у викладацьку діяльність. Візуалізація звукових характеристик співу дозволяє студентам краще розуміти взаємозв'язок між фізіологією співу та акустичними параметрами голосу. Викладачі можуть використовувати результати аналізу як інструмент для корекції вокальної техніки своїх учнів.

Використання цифрових технологій також дозволяє аналізувати динамічні та тембральні зміни в процесі вокального виконання. Наприклад, фіксація зміни інтенсивності та частоти формант може продемонструвати, як вокаліст адаптується до складних акустичних умов концертних залів або студій звукозапису. Такі дослідження можуть сприяти розумінню оптимальних технік вокального звучання в різних акустичних середовищах.

Таким чином, впровадження цифрових інструментів та дослідження з їхнім використанням дозволяють досягати більшої об'єктивності та ефективності навчання. Подальші наукові розвідки можуть включати створення нових цифрових інструментів, які будуть поєднувати методики аналізу з педагогічними стратегіями, відкриваючи нові горизонти у виконавській майстерності вокалістів. Педагогічна відповідь на питання тембральної варіативності виконавської подачі потребує поєднання традиційної методики з інноваційними цифровими інструментами. Проведене дослідження демонструє, що спектральний аналіз не лише фіксує зміни у звучанні, але й перетворює абстрактні категорії «світлого» та «темного» тембру на доступні у практичному опануванні вокальні параметри, що дозволяє значно підвищити ефективність навчального процесу та забезпечити високий рівень міжкультурної вокальної інтерпретації.

Звісно, в межах однієї статті неможливо охопити всі аспекти означеної проблеми. Метою проведеного дослідження було окреслення основних тенденцій та демонстрація потенціалу використання цифрових і штучно-інтелектуальних технологій у вивченні

орфоепії та вокальної інтерпретації. Застосування таких методів не лише розширює наукове поле досліджень, а й сприяє формуванню нової педагогічної парадигми, де традиційна вокальна методика поєднується з аналітичними можливостями цифрових інструментів. Перспективним видається подальший розвиток інтегрованих систем, здатних забезпечити більш глибоке розуміння взаємозв'язку між акустичними характеристиками голосу, орфоепічною точністю та художньо-виразною стороною вокального виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Тукова І. Г. Візуалізація форми музичного твору (проблеми аналізу музики другої половини XX – початку XXI ст.). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2015. № 3. С. 115–124.
2. Ichim T. *The Valuation of the Original Text in an Opera Vocal Score: Meaning and Pronunciation*. URL: https://www.researchgate.net/publication/368346306_The_Valuation_of_the_Original_Text_in_an_Opera_Vocal_Score_Meaning_and_Pronunciation (дата звернення 2.05.2025).
3. Luo Y.-J., Hsu C.-C., Agres K., Herremans D. Singing Voice Conversion with Disentangled Representations of Singer and Vocal Technique Using Variational Autoencoders. URL: <https://arxiv.org/abs/1912.02613> (дата звернення 20.04.2025).
4. Park J., Yong S., Kwon T., Nam J. A Real-Time Lyrics Alignment System Using Chroma And Phonetic Features For Classical Vocal Performance. URL: <https://arxiv.org/abs/2401.09200> (дата звернення 12.04.2025).

REFERENCES

1. Tukova, I. G. (2015). Vizualizaciya formy` muzy`chnogo tvoru (problemy` analizu muzy`ky` drugoyi polovy`ny` XX – pochatku XXI st.) [Visualization of the form of a musical work (problems of analyzing music of the second half of the 20th - early 21st centuries)]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of Tchaikovsky National Academy of Music]. Issue 3. Kyiv, pp. 115–124 [in Ukrainian].
2. Ichim, T. *The Valuation of the Original Text in an Opera Vocal Score: Meaning and Pronunciation*. Available at: https://www.researchgate.net/publication/368346306_The_Valuation_of_the_Original_Text_in_Opera_Vocal_Score_Meaning_and_Pronunciation (accessed: 2.05.2025) [in English].
3. Luo, Y.-J., Hsu, C.-C., Agres, K., Herremans, D. Singing Voice Conversion with Disentangled Representations of Singer and Vocal Technique Using Variational Autoencoders. Available at: <https://arxiv.org/abs/1912.02613> (accessed: 20.04.2025) [in English].
4. Park, J., Yong, S., Kwon, T., Nam, J. A Real-Time Lyrics Alignment System Using Chroma And Phonetic Features For Classical Vocal Performance. Available at: <https://arxiv.org/abs/2401.09200> (accessed: 12.04.2025) [in English].

ДМЫТРО КЫРЧЕК

Kyrychek, Dmytro — Postgraduate Student at the Department Opera Singing at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-9149-5560>

kyrychok.1997@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.143.342820

DIGITAL TOOLS IN THE STUDY OF ORTHOEPIC ASPECTS OF SINGING

The relevance of the study. The study explores the potential of digital technologies in researching the orthoepic characteristics of vocal performance, with a focus on the intercultural aspect of opera repertoire interpretation. Particular attention is given to the analysis of singing in Italian and German. The research involves the visual representation of vocal material using the Sonic Visualiser software, which allows the construction of spectrograms and identification of the voice's frequency characteristics in progression. This enables the singer not only to hear but also to see the differences between timbral variants, thus contributing to a more effective acquisition of complex aspects of vocal technique.

The role of vowel sounds is highlighted as the foundation of the singing phrase, conveying orthoepic and timbral expressiveness most fully. Emphasis is placed on the correlation between timbral techniques such as *chiaro-scuro*, *Deckung*, and *Offene Stimme*, their reflection in the frequency range of spectrograms, and their importance in shaping the performer's interpretive concept.

The necessity of visualizing sound processes is underlined as an additional tool for scientific research and vocal training, facilitating a deeper understanding of the connection between acoustic characteristics and performance technique. The relevance of digital analysis is emphasized not only for research purposes but also as a tool for pronunciation correction, timbre formation, and the development of orthoepic competence in young singers.

The presented study demonstrates a new approach to evaluating the quality of vocal performance, taking into account the factor of approximation to "objective" sound parameters. The focus is placed on the cross-cultural nature of vocal orthoepy, manifested in the specificity of vowel formation according to the phonetic norms of each language. It is established that, regardless of the language of performance, the articulation features of vowels — their width, openness, and resonant position — determine the stylistic and interpretive persuasiveness of the vocal performance. The necessity of considering the orthoepic differences of various vocal schools is emphasized, as this contributes to shaping a precise interpretive concept. An attempt is made to approach the evaluation of vocal performance quality with consideration of objective sound parameters in the intercultural context of vocal art.

The main objective of the study. To indicate the direction of using digital tools in the study of orthoepic aspects of vocal performance.

The methodology. The methodological foundation of the study is based on a comprehensive approach that incorporates methods of acoustic phonetics and spectral analysis through the use of digital tools (Praat, Wavesurfer, Sonic Visualiser, Audacity). The core of the research lies in spectrogram analysis, which enables an objective assessment of the acoustic parameters of the sound signal. The methodology includes the preliminary preparation of audio recordings (isolating the voice from the musical accompaniment, high-quality digital processing of the audio material), segmentation of the recordings into individual fragments for detailed analysis, and the study of the formant structure of vowel sounds and their acoustic characteristics. Comparative-typological and intercultural methods are also employed to identify the specific features of vocal schools, particularly German and Italian.

The main results and conclusions. A promising direction for further research is the application of artificial intelligence to automate the analysis of vocal recordings. Machine learning can recognize vocal patterns and automatically detect typical orthoepic errors, significantly simplifying and accelerating the learning process for vocalists. Additionally, the integration of digital tools into teaching practice should be emphasized. The visualization of vocal sound characteristics enables students to better understand the relationship between the physiology of singing and the acoustic pa-

rameters of the voice. Teachers can use the results of such analysis as a tool for correcting their students' vocal technique. The use of digital technologies also makes it possible to analyze dynamic and timbral changes during vocal performance. For example, tracking variations in intensity and formant frequency can reveal how a singer adapts to complex acoustic conditions in concert halls or recording studios. Such studies can contribute to identifying optimal vocal techniques for different acoustic environments. Thus, the implementation of digital tools and research involving their use allows for greater objectivity and efficiency in vocal training. Future academic explorations may involve the development of new digital tools that combine analytical methods with pedagogical strategies, opening new horizons in vocal performance mastery. A pedagogical response to the issue of timbral variability in vocal delivery requires a combination of traditional methodology with innovative digital tools. The conducted study demonstrates that spectral analysis not only records changes in sound but also transforms abstract categories such as "bright" and "dark" timbre into practically accessible vocal parameters. This significantly enhances the effectiveness of the educational process and ensures a high level of intercultural vocal interpretation.

Keywords: orthoepy, cross-culturality, digital technologies, vocal performance

Стаття надійшла до редакції 20.09.2025
Отримано після доопрацювання 07.10.2025
Прийнято до друку 13.10.2025

Наукове видання
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**НАУКОВИЙ ВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**2025. Випуск 143
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Редактори-упорядники — *Валентина Редя, Тимур Іванніков*
Наукове та літературне редагування — *Валентина Редя, Тимур Іванніков*
Верстка і макет — *Тимур Іванніков*
Дизайн обкладинки — *Ігор Савчук*

Формат 60×90/8. Обл. вид. арк. 15
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Georgia», «Times»
Наклад 300 примірників

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 01001
Адреса web-сторінки збірника: <http://naukvisnyknmau.com>
Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30
Пошта cancelyariya@knmau.com.ua
Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:
Серія А01, № 260668 від 11.01.2008 р.
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
Серія КВ, № 15129-3701 Р від 30.04.2009 р.
Присвоєно ідентифікатор медіа: R30-01237 від 31.08.2023

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.
Видавець ПП Лисенко М. М.
вул. Шевченка, 20, м. Ніжин Чернігівської області, 16600
Тел.: (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виговлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.
Naukovij visnik Nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P.І. Čajkovs'kogo.
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



Scientific journal
Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

**2025. Issue 143
INTERPRETATIVE ASPECTS OF MUSIC CREATIVITY**

Compiling editors — *Valentyna Redya, Tymur Ivannikov*
Scientific and literary editing — *Valentyna Redya, Tymur Ivannikov*
Lay out design — *Tymur Ivannikov*
Cover design — *Igor Savchuk*

Format 60×90/8 Reg. Publishing sheet 15
Offset paper. Offset printing
Typeface “Georgia”, “Times”
300 copies

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001
The address of the web pages collection: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>
Telephone (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration of a legal entity series A01, № 260668 from 11.01.2008.
The certificate of state registration print media series KB, № 15129-3701 P from 30.04.2009.
Media identifier: R30-01237 has been assigned from 31.08.2023

E-mail: cancelyariya@knmau.com.ua

Printed from the original layouts of the customer.

The publisher is Private Enterprise “Lysenko M. M”,
Shevchenko street, 20, Nizhyn, Chernihiv region, 16600
Tel.: +38 (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com
Certificate of registration in the State Register of Publishers,
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued,
series DK № 2776 dated February 26, 2007

Naukovij visnik Nacional'noï muzičnoï akademii Ukraïni imeni P.ĭ. Čajkovs'kogo.
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

