

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ 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

2026 Випуск 145

**ІСТОРІЯ МУЗИКИ:
ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ**

Засновано 1999 року

Київ — 2026

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2026.145>

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

2026. Випуск 145. ІСТОРІЯ МУЗИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ

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

Свідоцтво 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»

zareєстровано 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).

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

Антонова О. Г., кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

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

Василенко О. В., кандидат мистецтвознавства, доцент (КМAM ім. Р. М. Глієра), Київ, Україна.

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

Іваницьов 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.

Ковачич М. (Kovacic M.), доктор філософії, керівник (Інститут етномузикології Науково-дослідного центру Словенської академії наук і мистецтв / Institute of Ethnomusicology Research Centre of The Slovenian Academy of Sciences and Arts), Любляна, Словенія.

Кока Г. (Coca G.), доктор філософії, професор (Університет Бабеш-Боляй / Babeş-Bolyai University), Клуж-Напока, Румунія.

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

Рощенко О. Г., доктор мистецтвознавства, професор (ХНУМ ім. П. І. Котляревського), Харків, Україна.

Северинова М. Ю., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Серг Т. (Särg T.), доктор філософії, старший науковий співробітник (Естонські фольклорні архіви Естонського літературного музею / Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum), Таллін, Естонія.

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

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

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

Редактор-упорядник — Валентина Редя

Рекомендувала до друку Вчена рада Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 10 від 12 лютого 2026 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 OF UKRAINE

UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC

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

PUBLISHED 3-5 TIMES A YEAR

2026 ISSUE 145

**MUSIC HISTORY:
PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES**

Founded in 1999

Kyiv — 2026

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2026.145>

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

2026. Issue 145. MUSIC HISTORY: PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES

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: cancelyariya@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 (speciality 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).

Kokhanyk I. M., Candidate 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).

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

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

Coca G. Ph. D, Professor (Babe -Bolyai University of Cluj-Napoca), Cluj-Napoca, Romania.

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).

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

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

Kovacic M. Ph. D, scientific researcher, director (Institute of Ethnomusicology Research Centre of The Slovenian Academy of Sciences and Arts), Ljubljana, Slovenia.

Roshchenko O. G., Doctor of Art Criticism, Professor (Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts), Kharkiv, Ukraine.

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

Särg T., Ph. D, Senior scientific researcher (Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum), Tartu, Estonia.

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

Severynova M. Yu., 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.

Vasylenko O. V., Candidate of Art Criticism, Associate Professor (R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

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

Compiling editor — **Valentyna Redya**

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 10 from the 12 of February 2026).

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, 2026

З М І С Т

Від редактора-упорядника.....	7
Теоретичні концепти та аналітичні моделі сучасного музикознавства	8
С ю т а Б. О. Типологія та функції цитати в музичному тексті	8
Р е д я В. Я. Дедикація як смисловий код музичного твору.....	26
О б о л е н с ь к а М. М. Соматичний інтелект у структурі емоційної виразності піаніста в ансамблі	39
Музичний театр: сенси та сценічні стратегії інтерпретацій	51
А р т е м ' є в а В. Б. «Зороастр» як алегорія духовного вибору: філософські смисли ліричної трагедії Жана-Філіппа Рамо	51
Є ф і м е н к о А. Г. <i>Il trionfo dell'onore</i> Алессандро Скарлатті — <i>sui generis</i> на сцені театру Малібран у Венеції	62
Р о щ е н к о О. Г. Логіка функціонування темброво-семантичних двійників у <i>commedia per musica</i> В. А. Моцарта «Le nozze di Figaro»	72
Р ж е в с ь к а М. Ю. <i>Postopera</i> : сценічний простір творчої взаємодії композитора і режисера.....	85
Б е н т я Ю. В. Стратегії актуалізації культурного канону у виставі «Травіата» театру «Київ Модерн-балет»	97
К у р і н и й А. А. Вокально-сценічний образ графа Альмавіви в опері «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта: дихотомія традиційного та сучасного.....	109
Музично-історичні контексти: від традиції до модерності	121
Ш а д р і н а - Л и ч а к О. В. Фламандська та франко-фламандська традиції клавесинобудування: історія і сучасність	121
А н т о н о в а О. Г. Вектори музичного американізму в Концерті для кларнета і струнного оркестру Аарона Копленда	135
Ф і л а т о в а Т. В. Аргентинські фольклорні традиції та сучасна лексика у гітарній сонаті Альберто Гінастери	153
Персоналії у просторі культурної пам'яті	172
З і н ь к е в и ч О. С. «Туонельський лебідь» в Києві (до 160-річчя від дня народження Яна Сібеліуса)	172
С т е п а н с ь к а О. С. За лаштунками офіційної біографії: до 125-річчя від дня народження музикознавця Григорія Кисельова	183

C O N T E N T S

From the compiling editor.....	7
Theoretical concepts and analytical models of modern musicology	8
Siuta B. O. Typology and functions of quotations in music	8
Redya V. Ya. Dedication as a semantic code of musical work	26
Obolenska M. M. Somatic intelligence in the structure of the pianist's emotional expressivity in ensemble performance	39
Musical theater: meanings and stage strategies of interpretations.....	51
Artemieva V. B. Semantics «Zoroastre» as an allegory of spiritual choice: philosophical meanings of the Jeanne-Philippe Rameau's tragédie lyrique	51
Yefimenko A. G. <i>Il Trionfo Dell'onore</i> by Alessandro Scarlatti — <i>Sui Generis</i> on the stage of the Teatro Malibran in Venice	62
Roschenko O. G. Logic of the functioning of timbre-semantic dubies in W. A. Mozart's Commedia per Musica «Le nozze di Figaro»	72
Rzhevskaya M. Yu. Postopera: The Stage Space of Composer and Director Creative Collaboration	85
Bentia Iu. V. Strategies for actualizing the cultural canon in Kyiv Modern Ballet's <i>La Traviata</i>	97
Kurinyi A. A. Vocal and stage image of Count di Almaviva in the opera «The marriage of Figaro» by W. A. Mozart: the dichotomy of traditional and modern	109
Music-historical contexts: from tradition to modernity	121
Shadrina-Lychak O. V. Flemish and Franco-Flemish traditions of harpsichord making: history and modernity	121
Antonova O. G. Vectors of musical Americanism in the Concerto for clarinet and string orchestra by Aaron Copland	135
Filatova T. V. Argentine folklore traditions and modern lexican in Alberto Ginastera's Guitar Sonata	153
Personalities in the space of cultural memory	172
Zinkevych O. S. «The swan of Tuonela» in Kyiv (to the 160th anniversary of the birth of Jean Sibelius).....	172
Stepanska O. S. Behind the scenes of the official biography: to the 125 TH anniversary of the birth of musicologist Grygory Kyselyov	183

ВІД РЕДАКТОРА-УПОРЯДНИКА

Новий тематичний випуск Наукового вісника «Історія музики: процеси, проблеми, персони» спрямований на осмислення актуальних векторів сучасного музикознавчого дискурсу, в якому історичний матеріал постає насамперед як простір інтерпретаційної рефлексії крізь призму нових теоретичних підходів та міждисциплінарних контекстів. Запропонована структура збірника відображає прагнення поєднати усталені проблемні поля історії музики з сучасними дослідницькими моделями, зберігаючи баланс між теоретичним осмисленням, аналітичною практикою, культурно-історичними процесами та персоналістичним виміром.

Перша рубрика — **«Теоретичні концепти та аналітичні моделі сучасного музикознавства»** — презентує статті, у яких увага концентрується на осмисленні музичного тексту як багатовимірної смислової структури. Розглядаються питання типології та функцій цитати в музиці (Б. Сютя), дедикації як семантичного коду музичного твору (В. Редя), ролі соматичного інтелекту як тілесно усвідомленої компетенції у формуванні емоційної виразності ансамблевого музикування (М. Оболенська). Цей розділ задає методологічну рамку всього випуску, окреслюючи ключові аналітичні інструменти, які надалі знаходять конкретне втілення у дослідженні музично-сценічних явищ та стильових процесів.

Другу рубрику — **«Музичний театр: сенси та сценічні стратегії інтерпретацій»** — присвячено широкому спектру проблем музично-театрального мистецтва. Тематичний діапазон — від історичних зразків оперного жанру XVIII століття (В. Артем'єва, О. Рощенко) до сучасних режисерських практик (А. Єфіменко, М. Ржевська) — демонструє еволюцію сценічного мислення, актуалізацію культурного канону (Ю. Бентя), трансформацію образної системи та зміну підходів до інтерпретації класичного репертуару (А. Куріній). Особливу увагу приділено взаємодії музичного тексту й сценічної реалізації.

У третій рубриці — **«Музично-історичні контексти: від традиції до модерності»** — зосереджено статті, автори яких висвітлюють динаміку національних і стильових моделей у різних історичних та географічних контекстах музичної культури. Представлено проблеми інструментобудівних традицій (О. Шадріна-Личак), національного фольклорного підґрунтя та формування нової музичної лексики в умовах XX століття (О. Антонова, Т. Філатова); акцентується увага на процесах спадкоємності й трансформації, що визначають еволюцію музичних практик у довготривалій перспективі.

Завершальна рубрика — **«Персоналії у просторі культурної пам'яті»** — об'єднує дослідження джерелознавчого спрямування, пов'язані з проблемами збереження культурної пам'яті (О. Зінкевич) та архівної реконструкції біографії (О. Степанська), актуалізованими ювілейними датами та історичним контекстом їхнього осмислення.

Таким чином, драматургія випуску вибудовується як послідовний рух від теоретичного осмислення музичного тексту — через сценічну та стильову практику — до історико-персоналістичного виміру, у якому окремі явища та постаті постають у контексті культурної пам'яті, — і покликана окреслити концептуальні координати сучасного музикознавства як відкритого, рефлексивного й динамічного поля наукового пошуку.

Валентина Редя

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ ТА АНАЛІТИЧНІ МОДЕЛІ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01:781.1:801.7(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356081

СЮТА Б. О.

Сюта Богдан Омелянович — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>

boobus101@gmail.com

© Сюта Б. О., 2026

ТИПОЛОГІЯ ТА ФУНКЦІЇ ЦИТАТ У МУЗИЦІ

Розглянуто проблему типології та функціонування цитат у музиці, актуальний стан її осмислення і розробки. Залучено аналіз особливостей цитування, а також природи і специфіки цитації в музиці. Описані основні підходи науковців, які зверталися до вивчення музичної цитації та класифікації музичних цитат. Охарактеризовано найпоширеніші з існуючих моделей типологізації та вказано на їх позитивні риси й недоліки. Уточнено запропоноване у попередніх публікаціях автора наукове визначення явища, сформульовані критерії систематизації і класифікації цитат у музиці з урахуванням історико-стильової, музично-мовленнєвої специфіки та особливостей сприймання музичного твору. Аналізуються особливості цитації в музиці з погляду теорії тексту й інтертекстуальності, відзначено особливості стильових, культурних, вербальних та медіацитат. Провідними критеріями типологізації цитат у музиці визначено: *формат відтворення чи реактуалізацію у метатексті, позицію в тексті, прототекст і прочитувальність, функцію, особливості музичної мови*. Доведено, що для систематизації всіх типів і різновидів музичних цитат та механізмів реалізації їх функцій визначальним чинником виступає *формат відтворення* цитати. Згідно цього параметру цитати поділено на *точні, неточні і семантичні*. Вказано на узалежненість типу та функцій цитати від стилістики музичного твору та можливостей поєднання в художніх музичних текстах різних семіотичних систем. Також звернено увагу на вирішальну роль феномену прецедентності у формуванні семантичних полів та значеннєвих блоків при зчитуванні художньої інформації за участі цитат при сприйманні музики.

Ключові слова: цитація, точні цитати, неточні цитати, семантичні цитати, формат відтворення, реактуалізація, прототекст, прецедентність, прочитувальність.

Вступ. Статус та функції цитати в музиці як музикознавча проблема осмислюється нині недостатньо і постає надзвичайно гостро й актуально. Перші наукові опрацювання проблеми сягають першої третини ХХ століття. Початкові спостереження здійснювалися досить спорадично, переважно в контексті розробки окремих питань музичних творчості і психології. Щойно із середини століття, а особливо з початку 1960-х рр., з'являються друком праці, присвячені різним аспектам власне цієї про-

блеми, зокрема й у контексті системи музичної мови і музичного мовлення. Багато з цих досліджень належать до галузей музичної естетики, культурології та семантики.

Аналіз публікацій. Найчастіші питання, залучувані до розгляду музичними вченими, які пишуть про цитату, стосуються функцій цитати в художньо цілісному тексті, походження цитат у конкретних музичних творах, міри змінюваності цитованого матеріалу. Бачимо також спроби типологізувати і класифікувати цитати в музиці відповідно до тих чи інших (часто дібраних суб'єктивно і не цілком вмотивовано) критеріїв. Осмислення техніки використання цитати, її функцій та механізмів смислоутворення в процесі цитації, як і природа музично-мовленнєвого механізму цитування виявилися відсунутими далеко на маргінес науково-дослідницької думки. Проблеми цитати як мовного і мовленнєвого феномена й цитації в музичному дискурсі продовжують залишатися в середовищі дослідників-музикознавців малозапитуваними і недостатньо дослідженими. Так само не здійснюється системне осмислення цитати як одного з центральних понять сучасної стилістики тексту і теорії інтертекстуальності. Різними аспектами функціонування музичних цитат плідно займалися Е. Будде [Budde, 1972], Г. К. Ворбс [Worbs, 1961], Е. Гайль [Heil, 2008], Г. Грубер [Gruber, 1977], З. Лісса [Lissa, 1965, 1966] та ін. Питання типології цитати в музиці торкалися, зокрема, Б. Зоннтаг [Sonntag, 1977], Г. фон Ної [Noé, 1963], Б. Сюта [Сюта, 2022], ряд інших вчених. Розкриття сутності саме цих питань, на наш погляд, є ключовим для розуміння природи і функцій цитати і цитації як мовних феноменів у музиці, а також типології цитат. Власне їх розгляд займає центральне місце у нашому тексті.

Мета статті — запропонувати типологічну модель цитати в музичних текстах відповідно до її функцій і задіяних механізмів розгортання художніх текстів.

Наукова новизна публікації полягає у введенні до музикознавчого обігу базової моделі типології цитати, що ґрунтується на її функціях і відповідних механізмах цитації. **Методологічне підґрунтя дослідження** складають *культурологічний* (для характеристики загальних обставин та соціокультурного контексту функціонування цитат), *компаративний* (для виявлення спільних та розбіжних рис між цитатами різних типів і груп), *структурно-функціональний*, *жанровий* методи, а також метод *теоретичного узагальнення* (для підведення підсумків).

Результати дослідження. Одним із найменш розроблених питань, що стосуються онтології цитати в музиці, її функцій і механізмів цитації із зчитуванням включно є питання типології цитат. Зрозуміло, що для дослідження феномена цитати в музичному мовленні необхідне передусім системне осмислення критеріїв типологізації цитат та засобів і прийомів їх впровадження у текст, а також систематизація способів їх відтворення. Не менш важливим вважаємо вивчення особливостей цитати як частини тексту (представника тексту, носія його значень, учасника інтертекстуальних відношень та креатора нових значень). Візуалізуємо це у схемі (див. схему 1).

Отже, найважливішими критеріями типологізації цитат у музиці є **формат відтворення, позиція у тексті, рівневий вияв, протоджерело і прочитувальність, особливості мови, функція**. Окремо слід систематизувати **прийоми та засоби впровадження** цитати в текст. Як правило, для систематизації всіх типів і різновидів музичних цитат та механізмів реалізації їх функцій визначальним чинником виступає **формат відтворення** чи **реактуалізація** в метатексті. Згідно цього параметру цитати бувають **точними, неточними** і **семантичними** (див. схему 2).

Схема 1.

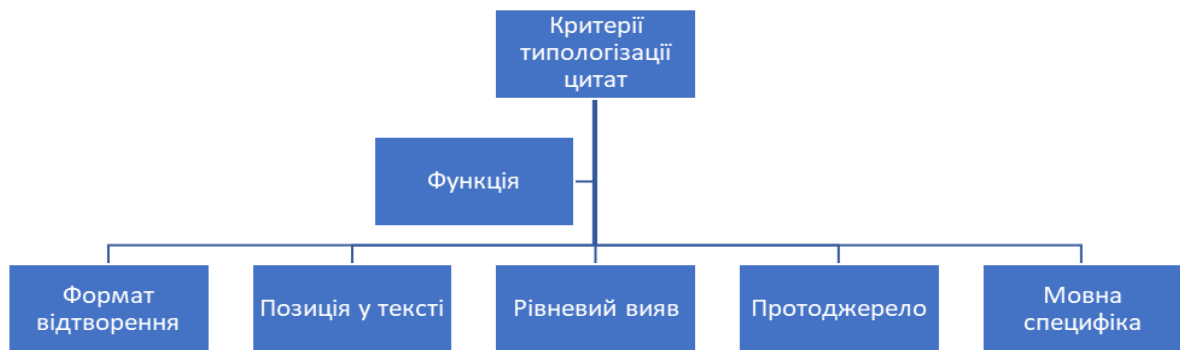
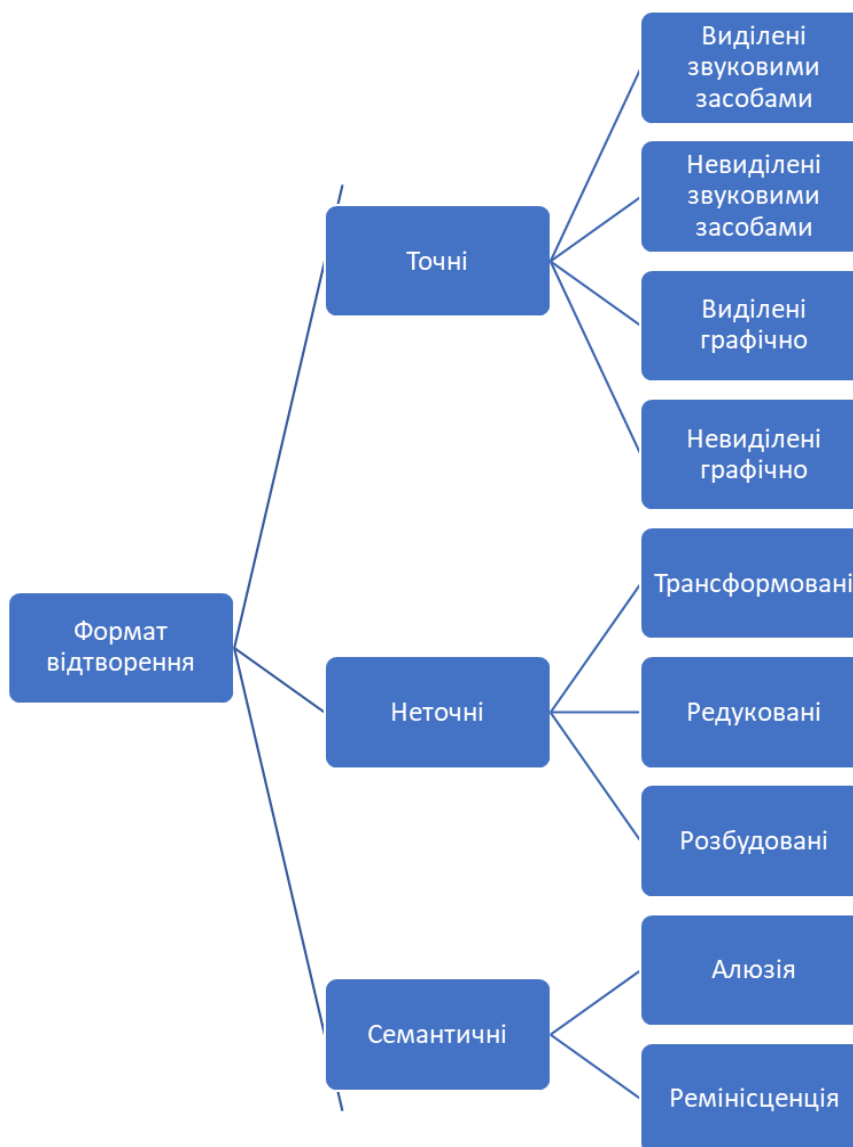


Схема 2.



Точні цитати (абсолютно точні зустрічаємо в музиці не надто часто). Під *точною* найчастіше мають на увазі таку цитату, яка при цитації відтворює найсуттєвіші мовні риси протовисловлення: будову і висотність мелодії, характерні ритмоформули, показові гармонічні звороти. Такі цитати поділяються на:

1) *виділені звуковими, специфічно музичними засобами* (найчастіше ними розпочинається цілісне висловлення, як-от: головна партія увертюри з «Севільського цирюльника» Дж. Россіні у балеті «Гра в карти» І. Стравінського чи цитата арії Лоретти з першої дії опери А. Гретрі «Річард Левине серце» у 4-й картині «Пікової дами» П. Чайковського; також побудови типу *cantus planus*, як-от, молитовний напів XVI ст. Вацлава з Шамотул, використаний як *cantus firmus* у формі шести п'ятитактових речень-віршів, внутрішньо симетричних за ритмом (ціла/ дві половинні/ дві половинні/ дві половинні/ ціла) у Першому струнному квартеті «Вже смеркає (Музика для смичкового квартету)» оп.62 Г. Гурецького. Оформлення цитати як *cantus-a firmus-a* виступає, як правило, своєрідним знаком поліфонічного мислення композитора і неокласичної стилістичної спрямованості твору. Згадаймо *cantus firmus* на тему пісні «Nun laube, Lindlein, laube!» у Концерті №3 для альту і малого оркестру «Der Schwanendreher» чи заключний фрагмент третьої частини Піттсбурзької симфонії з *cantus firmus* на тему пісні «Pittsburgh Is a Great Old Town» П. Гіндеміта.

Досить часто такі цитати є цілісними музичними висловленнями нижчого рівня щодо тексту, в який інкорпорується цитата, і виділяються водночас графічними засобами (див. нижче) з метою полегшити інтерпретацію текстів виконавцями. Окрему групу виділених звуковими засобами цитат становлять музичні цитати, що походять з *немузичного звукового протоджерела* або транслуються в процесі виконання твору засобами магнітозапису (цифрових технологій) чи електроакустики, як-от, звуки плюскотіння хвиль та життєдіяльності морського судна в тексті пісні «Жовтий підводний човен» з альбому «Revolver» групи *Beatles* або ж звуки, пов'язані з функціонуванням машини для карбування монет, у тексті композиції №5 «Money» чи звучання дзвінків будильників, цокання настінних і настільних годинників, дзвоніння годинників з боєм у тексті композиції №3 «Time» з альбому «The Dark Side Of The Moon» групи *Pink Floyd*, також, скажімо, численні цитації звучання дзвонів у оперній музиці Доніцетті, Галеві, Верді, Пуччіні та ін. При цьому кваліфікативні ознаки цитати не залежать від того, чи цитатою є зафіксовані в звукозаписі реальні немусичні звучання (згадані твори *Beatles*, *Pink Floyd*, звучання справжніх церковних дзвонів у симфоніях Г. Канчелі), реальні музичні звучання (музичні аудіозаписи в симфоніях №5 і №6 А. Тертеряна або в «Музиці для маршрутки «Пекін–Київ (конса)» для саксофона та аудіоплівки» В. Рунчака) чи імітація музичними засобами реальних немусичних звучань (звучання дзвонів у згаданих операх або п'єси «пташиного стилю» О. Мессіана);

2) *виділені графічними чи іншими неспецифічно музичними звуковими засобами* (цитування вербального тексту Ф. Бурмайстера із бахівського хоралу у 2-й частині Концерту для скрипки з оркестром «Пам'яті ангела» А. Берга або «Колискової в бурю» П. Чайковського в епілозі балету «Поцілунок феї» І. Стравінського, виділені засобами сценографії); сюди відносимо цитати, виокремлені засобами і музичної мови, і вербальної графіки (цитата з «Verklärte Nacht» А. Шенберга в кодї 4-ї частини Третьої сонати для баяна В. Золотарьова), а також візуальні цитати у «Пробомж-

секстеті» Л. Тур'яба¹; до таких цитат можна віднести і приховану в пуантилістичній фактурі мелодію пісні «Рева та стогне Дніпр широкий», яку уважний слухач ідентифікує тільки завдяки цитаті-підказці, якою є назва описуваної п'єси для баяна І. Тараненка «Причинна». Звернемо увагу: виділення цитати графічними засобами спрямоване в першу чергу на виконавця-інтерпретатора, який або ретранслює виділення у процесі виконання звуковими засобами, пропонуючи слухачеві створити власні інтертекстові відношення, або ж виконує твір з позицій створеного в результаті сприйняття цієї цитати метатексту;

3) *не виділені* ані звуковими, ані графічними засобами; сюди належать усі випадки контрафактури — і сингл «White Dove» (1994) рок-групи *Scorpions*, де за основу однойменної композиції узятя пісня «Gyöngyhajú lány» («Дівчина з перлистим волоссям») 1969 року угорської рок-групи «Omega» (виконана з іншими словами), і початкова тема П'ятої симфонії c-moll op.60 Л. Бетховена в кульмінації 1-ї частини Першої симфонії А. Шнітке, і цитування «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха у камерних симфоніях «Aria Passione I» (арія альта №12 «Blute nur, du liebes Herz») та «Aria Passione II» (речитатив і арія альта №46–47 «Erbarme dich») І. Щербаківа², і заключний трек альбому «Вечір в опері» групи *Queen*, де цитується без слів музика першого куплету гімну «God Save The Queen»³, і тотальна колажність головної теми першої частини Серенади для п'яти музикантів Шнітке, і помітне лише утаємниченим цитування музики Бетховена і Шопена у Третій «Симфонії скорботних пісень» Г. Гурецького.

Зауважимо, що такий поширений в останні 60–70 років специфічний вид контрафактур, як постановки музично-сценічних творів (опер, балетів) із кардинально зміненими сценографією, костюмами, актуалізованою в постановках конситуацією, у яких із авторського тексту збережена тільки музична складова, навряд чи можна вважати прикладом цитації. Тут неможливо визначити, який із згаданих текстів різномедійної природи є таким, що віддає цитату, а який її приймає.

Неточні цитати можуть бути:

1) *трансформованими* (цитування музики Вівальді, Кореллі і Генделя у *Concerto grosso* А. Шнітке, неточне замасковане цитування «Вічного руху» і капрису a-moll Паганіні у №3 «Портрет Паганіні» та награвань гармонії з «Петрушки» й ритмічної серії з «Весни священної» у №4 «Посвята І. Стравінському» Сюїти №1 для баяна «Портрети композиторів» В. Рунчака, перші півтора такти головної теми ретайму С. Джоппіна «The Entertainer» у чарльстоні «Seaside Rendezvous» з альбому «Вечір в опері» групи *Queen*, теми-акроніми власних назв та прізвищ, пов'язаних з ключовими етапами історії німецької музичної культури діячів, місцевостей, установ у Третій симфонії А. Шнітке або ж точно цитування З. Багінським у «Ноктюрні-Колисковій» для 12 музикантів народної колискової пісні «Засни ж мені, засни» та ноктюрнів Шопена, які, поступово трансформуючись, стають неточними цитатами з

¹ Коли вербальні цитати прочитувати вголос у передбаченому композитором місці, вони перетворюються із виділених графічними у виділені немусичними звуковими засобами.

² Сама по собі прихована у назвах творів (епітекст) квазі-підказка без попереднього знання бахівських музично-стильових та культурно-релігійних кодів тут «не спрацьовує»; крім того, маємо справу із «серійною» назвою, яка більше наштовхує слухача на пошук образної чи структурної спільності та «продовжуваності» камерних симфоній, аніж на пошук імплікованих у твори фрагментів інших культурно-стильових кодів.

³ Назва альбому також є гучною медіацитатою, що дублює назву відомого фільму братів Маркс, відзнятого 1935 р.

подальшим перетворенням на узагальнені алюзійні побудови, об'єднані спільним семантичним полем «ніч»);

2) *редукованими* (як цитування зведених до мінімально коротких поспівок народно-пісенних мелодій у Сонаті для фортепіано op.10 А. Рудницького чи початок теми Контрапункту XII з бахівського «Мистецтва фути» у мі-мінорній віолончельній сонаті Й. Брамса;

3) *розбудованими* (як, наприклад, велика розбудована і полісемантизована візуально-музична цитата закінчення «Прощальної» симфонії №45 fis-moll Й. Гайдна в другій частині і в закінченні Першої симфонії А. Шнітке із включенням у твір звучання прецедентного тексту в записі, чи музика перших чотирьох тактів бетховенського траурного маршу з Героїчної симфонії з подальшим блискучим розвитком у «Метаморфозах» Р. Штрауса або ж фрагмент П'ятої симфонії Г. Малера у опері «Вакханки» Г.-В. Генце).

Семантичні цитати поділяються на:

1) *алюзії* — ледь вловимі натяки на текст чи тексти, що віддають цитату. Алюзія може відсилати до типових рис синтаксису групи прецедентних текстів, характерних гармонічних прийомів, мелодичних побудов тощо (алюзія стилю мови фортепіанних творів Моцарта у П'ятій симфонії (Пам'яті батьків) Г. Канчелі, блискуче виконані алюзії музики славетного *Adagio* із смичкового квінтету C-dur op. posth. 163 (D 956) Шуберта, Квінтету для кларнета і струнних A-dur KV 581 і Концерту для кларнета з оркестром A-dur KV 622 Моцарта у Квартеті для кларнета і смичкового тріо К. Пендерецького);

2) *ремінісценції* (тема п'єси «Смерть Озе» із сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріґа як друга тема рапсодії op.79 №1 Й. Брамса, тема вступу з вагнерівського «Тристана» в «Ляльковому кейк-уоку» з «Дитячого куточка» К. Дебюссі, авторемінісценції з «Тоски» і «Богемі» у «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, численні ремінісценції з музики Д. Скарлатті в «Трикутному капелюсі» М. де Фалья). А. Шнітке пропонує вважати формою цитування також стилізацію або адаптацію¹. Мусимо аргументовано заперечити: ані стилізація, ані — тим більше — адаптація не покликаються на жодні прецедентні тексти (що є обов'язковою умовою існування цитати), а тому не можуть кваліфікуватися як цитати.

Зауважимо, що семантичні цитати, зокрема алюзії, часто і успішно співіснують у творах поруч із точними цитатами. За таким принципом поєднання вибудована, наприклад, парафраза для баяна соло «Россініана» В. Зубицького. Цікавим прикладом нерозривного поєднання точних, неточних (редукованих та трансформованих) цитат (16 цитат із 13 Каприсів Н. Паганіні в колажній Каденції I) та алюзій (що мають виразну орієнтацію на «Фолью» А. Кореллі, чакону d-moll Й. С. Баха, каприси № 1, 3 Н. Паганіні, Концерт для скрипки з оркестром А. Берга) є «Присвята Паганіні» для скрипки А. Шнітке. При цьому точні цитати у повністю колажній Каденції I на бажання виконавця можуть бути пропущеними або поміняні місцями.

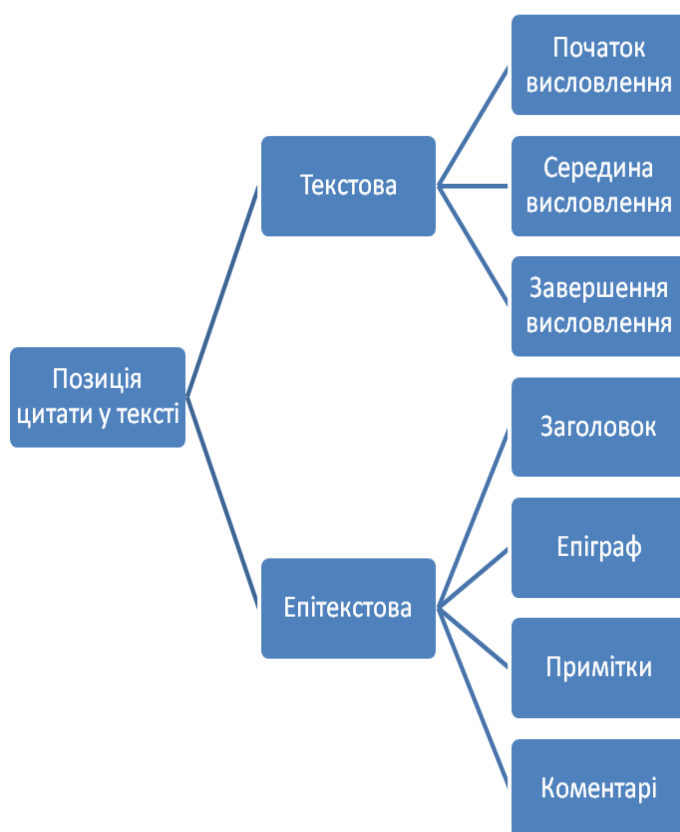
Щодо **позицій** цитати у **тексті** таких розрізняємо дві: **текстову** і **епі-текстову** (див. схему 3).

Текстова позиція охоплює три різновиди: музична цитата може *розпочинати* висловлення, *завершувати* висловлення, бути уміщеною *всередині* висловлення. Нерідко цитата може бути цілісним висловленням нижчого рівня вияву. Перші два різновиди текстової позиції є водночас ефективними чинниками виділення

¹ Термін *адаптація* вживається надзвичайно рідко навіть прихильниками теорії А. Шнітке.

цитати у тексті твору звуковими засобами (перший — через мобілізацію уваги щоразу перед сприйманням нового висловлення – є більш дієвим, ніж другий з погляду формування метатексту). Позиція на початку висловлення в окремих випадках може сприяти плавності входження цитати у метатекст, особливо ж у так званих полістилістичних та колажних текстах. Цитата, уміщена всередині висловлення, є, як правило, позбавленою звукових засобів виділення в тексті. Хоч нерідко саме при такій позиції цитати у висловленні композитори використовують для її звукового виділення більш чи менш несподівану *зміну мовленнєвого жанру* («Дон Жуан» Моцарта: початок звучання «іншого» оркестру на сцені).

Схема 3.



Епітекстова позиція цитати пов'язується з інкорпоруванням цитат у такі частини текстів, як назва (заголовок), епіграф, примітка, коментар, супровідний вербальний текст, графічна ілюстрація та ін. (як у згаданому «Пробомж-секстеті» та інших композиціях «бомж-суперциклу» Л. Тур'яба). При цьому назву та епіграф музичних творів найчастіше виділяють звуковими і графічними засобами, примітки і коментарі — лише графічними. Саме в цих випадках помітно зростає роль екстрамузичних та парамузичних мовних засобів. Цитата в епітекстовій позиції може бути ніяк не виділеною і не розкодованою, зберігаючи для певної частини слухачів певну міру загадковості завдяки однозначному сприйманню її як носія певних смислів неідентифікованого «свого» — «чужого». Згадаймо ще раз назву класичного зразка рок-музики ХХ ст., альбому «The Night at the Opera» групи *Queen* або другу частину назви «Гімну» І. Франка — М. Лисенка: «Вічний революціонер».

Позиція цитати у тексті завжди пов'язується слухачем із диференціацією висловлення на мовні рівні. Це відбувається навіть тоді, коли композитор, цитуючи матеріал, не ставив перед собою такої цілі. У поліфонічному циклі В. Бібіка «34 прелюдії і фуги», який складається із 34 двочастинних циклів прелюдій і фуг, двічі цитуються твори інших композиторів: В. Лютославського і Д. Шостаковича. Цитатою музики Концерту для віолончелі з оркестром є великий імпровізаційний одноголосий фрагмент (точна цитата віолончельної партії концерту), який виконує у творі Бібіка роль прелюдії №11. Якщо услід за М. Бахтінім вважати весь цикл висловленням найбільшого масштабу, то нижчий рівень висловлювань буде представлений двочастинними циклами «прелюдія–фуга», які складаються із двох висловлень ще нижчого рівня — «прелюдії» і «фуги». Власне одним таким цілісним висловленням («прелюдією») і є цитата музики Лютославського. Ще нижчий рівень представлений висловленнями, що складають окремі «прелюдії» і «фуги». На цьому рівні фігурує інша цитата, тема фуги № 16 із циклу «24 прелюдії і фуги» Шостаковича (водночас тема фуги №33 у циклі Бібіка). Обидві цитати за значенням у висловленні найвищого рівня (цілісного музичного твору) відіграють приблизно однакову роль — це так звані *цитати-присвяти*. Тобто цитати, введення яких у музичну тканину відбулося без очевидної структурної та семантичної мотивації.

Цікавим авторським прийомом є поєднання текстової і епітекстової позицій цитати задля полегшення її впізнавання. Промовистим прикладом такого використання цитат є відомий оркестровий твір І. Щербакова із складною авторською назвою «Піснь про пісню, або «What?» без відповіді для оркестру». У композиції цитуються два музичні твори, прихована вказівка на які міститься у назві. Це оркестрова п'єса «Питання, що залишилося без відповіді» Ч. Айвза і солоспів Д. Січинського на вірші К. Малицької «Чом, чом, чом, земле моя». Щоб заохотити слухача до побудови інтертекстових атракцій і належно спрямувати їх творчу уяву, композитор «виніс» назви обох цитованих творів у «об'єднану» назву своєї композиції.

Важливим чинником осмислення природи цитації є **протоджерело** цитати (прецедентний текст, претекст, прототекст), її **прочитувальність** і участь у міжтекстових взаємодіях (схема 4).

Цитата як представник *чужого* чи *іншого* тексту в музичному творі обов'язково повинна покликатися на прецедентний текст (тексти). За відсутності таких покликань може йтися про стилізацію, адаптацію, аранжування і т.ін., але не про цитацію. Слухач *повинен* не просто *розпізнати* цитату (цю властивість цитати називають *прочитувальністю* — Б. С.), але для осмислення семантики цитованого фрагмента *ідентифікувати* для себе *протоджерело* та з'ясувати його значення і актуальні контексти, після чого формувати метатекст засобом створення інтертекстових відношень. При цьому точна атрибуція цитати чи надто точне розпізнавання протоджерела не відіграють вирішальної ролі для формування метатексту і творення нових значень. Тотожність смислу необов'язкова: чуже слово може слугувати для автора формою вираження свого власного смислу, відтісняючи первинне значення на периферію, залишаючи його у вигляді фону, який може навіть бути контрастним щодо нового значення (як, скажімо, в пародії). Це, так би мовити, умова бажана, але не обов'язкова. Детальне розпізнавання генезису протоджерела часто не є необхідним і з погляду формування художньої цілісності. Для опери як цілого неважливо, який саме твір цитує автор; разом з тим цитата слугує у виставі часовим маркером епохи, побічно створюючи додаткові стильові і художні контексти.

Схема 4.



Безумовно, той слухач, який знає, що Й. С. Бах використав протестантську духовну пісню «Es ist genug» у кантаті BWV 60 «O, Ewigkeit, du Donnerwort» як хорал, що уточнює тематику твору, створить багатший метатекст при сприйманні заключного *Adagio* в Концерті для скрипки з оркестром А. Берга, у якому власне цей хорал цитується. Але може трапитися і такий слухач, який ідентифікує як прецедентний текст цієї цитації мелодію духовної пісні, створеної Й. Р. Але на текст Ф. Бурмайстера (за мотивами молитви Іллі з Першої книги царів), що побачила світ у «Третьому десятку нових духовних арій», видрукуваних у Зондергаузені за 23 роки до народження лейпцизького кантора, і яку власне опрацював Бах як заключний хорал у кантаті. Великий композитор безумовно добре знав творчий доробок мюльгаузенського органіста, адже основним місцем зберігання текстів творів останнього був його рідний Мюльгаузен, а посаду органіста у церкві св. Василя в цьому тюрингському містечку у 1707–1708 рр. займав саме Бах. У обох випадках матимемо справу з ідентифікацією відповідного протоджерела і формуванням метатекстів, які завдяки тісній спорідненості обох імовірних прецедентних текстів будуть змістовно дуже близькими.

Зміни, внесені А. Бергом у музичний текст хоралу Але (поява IV високого щабля в мажорному звукоряді з подальшою дезальтерацією), і гармонічна структура

обох варіацій на хорал свідчать, що він усе-таки вважав претекстом своєї цитати саме твір Баха, в якому семантика необхідних у створюваному скрипковому концерті художніх значень виявлена якнайповніше. Та все ж таки ладово-висотне положення цитати (in B) повністю збігається із першоопрацюванням Але. Тобто різні слухачі однозначно прочитають із цитати у бергівському концерті відповідні значення, тільки масштаб доповнюючих її контекстових значень буде різним. У цьому разі можемо говорити про так звану *поліреферентну цитату*, яка референціоє водночас до кількох прецедентних текстів. Поліреферентна цитата в музиці також не передбачає обов'язкової точної атрибуції, використовуючи найдієвіші механізми дистинкції. Водночас у музиці ширше побутують *монореферентні* цитати, які апелюють тільки до одного прецедентного тексту. Для прикладу можна навести ритмоформулу (перші вісім звуків) теми головної партії першої частини П'ятої симфонії Бетховена, які розпізнаються як єдиний прецедентний текст практично у всіх випадках цитування, незважаючи на те, що згадана ритмоформула вперше з'явилася у тексті бетховенської фортепіанної сонати №23 і звідти (фактично як автоцитата) перекочувала в симфонію. Тобто можемо стверджувати, що *поліреферентність є потенційною властивістю* цитати. У кожному окремому комунікативному акті слухач — навіть добре обізнаний з усіма можливими варіантами ідентифікації прецедентного тексту — завжди *обирає тільки один*. При цьому при повторному сприйманні того самого твору як прецедентний текст може бути ідентифіковане інше джерело цитування, але *щоразу тільки одне*. Інші джерела фактично не прочитуються, залишаючись у сфері потенційної актуалізації.

Власне ідентифікація протоджерела (*прочитувальність* цитати) часто визначає той чи інший спосіб творення інтертекстуальних відношень. Нерідко саме цитований фрагмент (фрагменти) слугує маркером змістового наповнення кінцевого метатексту. Так, скажімо, цитування першої теми Квартету №7 *fis-moll op.108* Д. Шостаковича у Першому смичковому квартеті Б. Сьюті скеровує творчу уяву слухача на прочитання змістів, пов'язаних із спогадами про близьких людей, яких уже немає з нами; так, як це запропоновано у протоджерелі.

При розпізнаванні цитат і визначенні прецедентних текстів трапляються досить складні ситуації. Показовим прикладом може слугувати 5-частинний цикл Г. Малера на вірші Ф. Рюкерта «Пісні померлих дітей» (1901–1904) для голосу з оркестром. Більшість текстових запозичень у цьому циклі можна вважати автоцитатами. Але, якщо віолончельна мелодія у п'ятій пісні на словах «In diesem Wetter, in diesem Braus» (тт. 129–133) дійсно є неточною цитатою першої теми фіналу Симфонії №3, створеної 1895–1906 рр., то цитування мелодії з репризи першої частини Симфонії №5 (Траурний марш) у першій пісні на словах «Ich bin der Welt» справжньою цитатою вважати не можна. Справа в тому, що і пісенний цикл, і симфонія створювалися водночас (власне весь згаданий матеріал написано у 1901–1902 рр.), і саме тому в обох творах використано той самий мелодичний матеріал. Але на питання, для якого твору він первісно призначався (образний зміст музики надзвичайно близький), відповіді немає.

Цікаво, що початкова хроматизована тема першої пісні жодних сумнівів щодо свого походження не викликає: тут дослівно цитується пропоста із середньої фугатної частини (Centrum) органної п'єси Й. С. Баха «Маленький гармонічний лабіринт» BWV591. Але до уваги більшості дослідників-«малеристів» музика бахівського протоджерела (висловлювалися також припущення, що автором «гармонічного лабіринту» був Й. Гайніхен) не потрапила, і ніхто з них (в усякому разі у відомих нам працях) цієї

теми як цитати не ідентифікує і не згадує у численних дискурсах про семантику малерівських мелодій і автоцитацій. Зрозуміло, що в цьому разі питання про повноту семантичних аналізів та аналізу змісту «Totenkinderlieder» залишається відкритим.

Щодо ступеня *прочитувальності* цитати вважаємо за доцільне дотримуватися класифікаційних позицій З. Лісси, що мотивуються передусім (але не виключно) мірою трансформації цитованого матеріалу:

- цитата виокремлена і не включена у розгортання основного тексту твору, така, що розгортається в часі ніби незалежно від нього (прочитується однозначно як цитатія всіма слухачами);

- дослівна цитата в тексті твору (прочитується переважною більшістю компетентних слухачів);

- цитата з модифікацією своїх другорядних звукових рис (через те менш прочитувальна);

- цитата з модифікацією своїх першопланових звукових рис (ще менш прочитувальна);

- настільки модифікована цитата, що розрізнити її може тільки спеціально підготована людина.

Ці градації прочитувальності в цілому відповідають мірі упізнання і оцінювання художньо-культурних особливостей протоджерела і безпосередньо впливають на творення інтертекстуальних відношень і формування метатекстів. Очевидно доцільно впровадити в музикознавчу практику поняття **порога прочитувальності**, тобто тієї межі, за якою цитата не прочитується сприймачем узагалі (шостий ступінь прочитувальності). Поріг прочитувальності є тією «точкою вододілу», за якою цитата взагалі перестає розпізнаватися як чужий матеріал і тим самим втрачає свою цитатну природу.

Одним із найважливіших чинників художніх впливів музичної цитати є її **функції**. Основні функції цитат у сучасній музиці — *інформаційна, діалогізаційна, програмувально-текстотвірна, ідентифікаційна, метатекстова чи метамовна, референційна, ігрова, фатична*. Взаємопов'язаною із діалогізаційною є *семантична (експресивна)* функція, а з програмувально-текстотвірною — *композиційна* (див. схему 5).

Інформаційна функція забезпечує інформування слухача про текстові зміни, включення нового тексту, нових культурних кодів, жанрових зв'язків, семантичних полів, можливості асоціативних відсилань і нових способів сприймання і розуміння значень. Ця функція щільно пов'язана з потенційною можливістю актуалізації потоків нових художніх і стильових систем та можливістю діалогізації текстів.

Діалогізаційна функція покликана актуалізувати попередні знання і реалізувати текстову діалогічність, репрезентація якої відбувається засобом цитування у двох аспектах. Це — *власне діалогічність*, що полягає у моделюванні музично-звукового «діалогу» ліричних героїв (чи їх груп) у творі із залученням «чужого висловлення» у вигляді цитати. Іншим аспектом виступає *інтертекстуальна діалогічність*, що полягає у встановленні рекурсивних відношень між текстом і універсумом художньої культури.

Цитати виступають важливим носієм *семантики* та *експресії* в музичній мові, особливо з огляду на те, що вони є в музиці багаторівневими субстанціями. У цьому ракурсі цитати підкреслюють вагомість значень, їх емотивність, чуттєвість та глибину вираження.

Схема 5.



Програмувально-текстотвірна функція цитати реалізується у своєрідних спрямовувальних маркерах тексту у вигляді так званих цитат-апеляцій до потрібної інформації, вербальних та музичномовних епіграфів, вербальних і музичномовних цитат-коментарів, стильових цитат. Наприклад, семантичними цитатами, які крім

цього виконують текстотвірну функцію (програмують творення метатексту в ракурсі, обраному автором повідомлення), можна вважати використання композитором у ряді творів певного тематизму, що зберігає семантику і образно-тематичні параметри, закладені у творі, який презентує прецедентний щодо цих текстів з інкорпорованою цитатою текст. У творчості Й. С. Баха, наприклад, такими «енциклопедіями-тезаурусами» прецедентних текстів є опрацювання протестантських хоралів: 6 «шюблерівських» хоралів для органа, 18 «великих» хоралів для органа, *Orgelbüchlein* і цикл хорових опрацювань 185 хоралів на чотири голоси *a cappella*.

Цю функцію цитати не слід змішувати з функцією *коментування*. Так, усі бахівські автоцитати у *Meci h-moll* (теми із кантат №11 «*Lobet Gott in seinem Reiche*» в *Agnus Dei*, №12 «*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*» в *Crucifixus*, №29 «*Wir danken Dir*» у *Gratias agimus tibi*, №41 «*Jesu, nun sei gepreiset*» і №46 «*Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei*» в *Qui tollis peccata mundi*, №171 «*Gott, wie dein Name*» в *Patrem omnipotentem*, №215 «*Preise dein Glücke*» в *Osanna*) є власне музичними цитатами-коментарями, що базуються на використанні загальнозрозумілих у той час звукових формул певних афектів та риторичних фігур. Саме тому суперечка щодо того, музику якої саме кантати використав Бах у *Qui tollis peccata mundi* — новорічної і більш зрілої №41, що більше узгоджується за змістом, чи ранньої №46, яка краще вкладається у хронологію, — малоперспективна: в усіх творах використано тематизм, що відповідає одному і тому самому афекту (нині ми б дефініювали це як одну художню формулу з функцією коментаря).

Власне ця функція цитати в музиці може успішно виконуватися засобами вербальної мови (як-от віршові цитати-епіграфи у «Порах року» Чайковського) чи виразовими засобами образотворчого мистецтва (живописні або графічні ілюстрації до музичних творів у дитячих дидактичних збірках, «школах гри», підбірках педагогічного репертуару тощо). Епіграфи, безумовно, є також носіями семантичної функції. Пов'язана із нею *композиційна* функція, згідно якої цитати допомагають структурувати і членувати тексти відповідно до композиційного, а часто й драматургічного задуму, позначати у них зони епіграфів, вступів, драматургічних підйомів, спадів, кульмінацій, післямов.

Цитата за потреби може ілюструвати змістовий ряд музики, спрямовуючи увагу слухача на виявлення чи вияскравлення певних сюжетних перипетій та музичних подій (зустрічаємося із цією функцією найчастіше в медіацитатах чи в музичних цитатах у сценічних творах). Може також бути своєрідною апеляцією до певного культурного феномена, що приводить до актуалізації множини значень і контекстів, пов'язаних із цим феноменом (у музикознавстві такі цитати часто називають цитатами-присвятами; як-от фуги на тему *b-a-c-h* (апелювання до постаті Й. С. Баха і його епохи), «моцартівські» зітхання з головної партії Симфонії №40 соль-мінор, цитування бетховенської «теми долі» тощо).

Цитати репрезентують також *ідентифікаційну* функцію — як носії рис авторських ідіостилів, художніх систем, кодів чи знаків культури. Трапляється це найчастіше у так званих меморіальних жанрах, а також у творах, присвяти яких мають окрім вербального (або й не маючи вербального) ще й суто музичний вияв. Показовими у цьому плані є цитації двох тем із фіналу власного фортепіанного концерту *f-moll op.21* у середній частині Ноктюрну *cis-moll Op. posth.* Ф. Шопеном, які мають допомогти слухачеві повернутися до осмислення стилю Шопена — піаніста-віртуоза, який щойно почав завойовувати культурні столиці Європи, — періоду 1829 року. Часом виділяють і близьку до ідентифікаційної так звану *парольну* функцію, завдяки

якій цитати постають як маркери тотожності чи відмінності при ідентифікації належності слухача або віднесеності артикульованої художньої ідеї до певної спільноти, соціокультурної групи чи соціальної страти. Дуже виразно виявляється така функція цитати у жанрах масової музичної культури — наприклад, автоцитати із музики певного рок-гурту, що подаються навпіл з вербальними текстами рокерів-виконавців у час прелюдій — настроювань слухачів на сприймання якогось твору, що зазвучить за кілька секунд по закінченні цієї словесно-музичної діалогічної розминки.

Дуже важливою функцією музичної цитати є *метамовна* (*метатекстова*), що полягає у тлумаченні чи ілюструванні музичномовного акту при його реалізації. Справді, дуже часто включення у текст (часто складний чи невідомий) більш відомої і зрозумілої цитати розставляє усі крапки над «і», роз'яснюючи смисли і емотивну спрямованість музичномовного потоку (як, скажімо, у згаданих цитаціях хоралу «Es ist genug» чи арій зі страстей Й. С. Баха, або секвенції «Dies irae»; сюди зараховуємо також звукові цитування явищ і процесів немусичної природи — звучання дзвонів, спів пташок, звуки індустріального підприємства та ін.). Часто ця функція поєднується з *референтною* чи *референтною*, яка роз'яснює стосунок мови та актуалізованих в її потоці значень до когось чи чогось (окремий випадок — поліреферентна цитата).

Ігрова функція цитати безпосередньо пов'язана з ігровою функцією музичної мови і обумовлена нею. Показовими у цьому плані можуть бути твори із театралізованого інструментального циклу шведського автора Ф. Гьогберга «Джон & Клінт», де цитуються фрагменти сюжетних перипетій фільмів-вестернів, довкола яких вибудовується ігрова музична драматургія кожної п'єси, а сам цикл є музичною контрафактурою багаторівневої комп'ютерної гри. Можна згадати також суцільно ігровий за задумом і втіленням твір В. Рунчака Фолк-концерт №2 або «Про те, як запорожці султану листа писали» для квартету перкусії, де в ролі цитат виступають ситуації з відомого історичного анекдоту і славетної картини І. Репіна.

Фатична функція повинна допомогти слухачеві налагодити ефективно і максимально комфортно музичне спілкування. Вона сприяє налагодженню процесу «правильного» сприймання того чи іншого музичного висловлення, віднесенню його до відповідного змістового рівня. Як правило, ця функція виходить на перший план у цитатах, які розпочинають музичні висловлення або є завершеними висловленнями відповідного рівня (так у першій частині Сонати для тромбона з фортепіано П. Гіндеміта алюзіюються друга тема Фортепіанного концерту Е. Гріґа для підкреслення романтичної стилістики музики, а у третій частині — головна тема з «Петрушки» І. Стравінського для підкреслення «розгульного» характеру музики подальшої Пісні розбишак — *Lied des Raufbolds*). Творчість П. Гіндеміта, як головного представника *Neuer Sachlichkeit* у музиці, є дуже показовою щодо використання цитат передусім з фатичною метою. Це більшою мірою цитування давніх народних німецьких пісень¹ (у т.ч. духовних пісень і хоралів) або улюблених музичних творів автора. Серед цитат першої групи згадаймо другу частину Концертної музики для мідних духових ор. 41 (1926; 6 варіацій на тему історичної народної пісні «Prinz Eugen, der edle Ritter», 1719), Концертну музику для фортепіано, мідних духових і двох арф (4 ч.) і Сонату для органа №3 за старими народними піснями (3 ч.), де цитується давня

¹ Своєрідною енциклопедією німецької пісні стала для П. Гіндеміта збірка Ф. М. Бьоме «Alt-deutsches Liederbuch (1877): Volklieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert» (подібним способом використовували українські композитори 1920–1940-х рр. збірку: Квіт-ка К. Українські народні мелодії. Київ: Слово, 1922. 236 с.).

німецька народна пісня «So wünsch ich ihr ein gute Nacht» (1556), славетний Концерт №3 для альта і малого оркестру «Der Schwanendreher» із цитуванням таких ренесансних пісень, як «Zwischen Berg und tiefem Tal» (1 ч.), «Nun laube, Lindlein, laube!» (у репризі форми АВА як *cantus firmus*) і «Der Gutzgauch auf dem Zaune saß» (як тема фуґи у 2 ч.), «Seid ihr nicht der Schwanendreher?» (варіації у 3 ч.), чи популярна соната для труби і фортепіано (4 частину завершує траурний марш, написаний на хорал «Alle Menschen müssen sterben» Й. Піста, опрацьований також Й. С. Бахом). До другої групи цитат належать відомі композиції П. Гіндеміта: «Ouvertüre zum Fliegender Holländer, wie sie eine Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt» (цитована увертюра до «Летючого голландця» Ваґнера), Концерт для дерев'яних духових, арфи і оркестру (цитований Весільний марш Мендельсона), Симфонічні метаморфози тем К. М. Вебера (цитуються п'єси для двох фортепіано ор. 60 №4 та №7 й увертюра до п'єси «Турандот» Вебера), симфонія «Серена» (*Geschwindmarsch* №1 Бетховена), Концерт для віолончелі з оркестром (1940; цитується марш принцеси Анни Амалії фон Пройсен), Камерні музики №3 (1925), №4 (1925), №6 (1927) із цитуванням теми ВАСН та ін. Нерідко такі цитування виконують водночас референційну функцію, полегшуючи розуміння почутого: див. наприклад, симфонію «Матіс-маляр» (1 ч. із цитатою духовної народної пісні «Es sungen drei Engel», у 3-й ч. чуємо секвенцію авторства Томи Аквінського *Lauda Sion salvatorem*) чи легендарну *Trauermusik* для альта і струнних (у 4-й ч. під назвою «Хорал» звучить знаний протестантський хорал Й. Сєррануса «Vor Deinen Thron tret' ich hiermit» (1567), опрацювання якого стало останнім твором великого Баха, або ж Сонату для чотирьох валторн, де в 3-й ч. подається тлумачення музики композитора через використання інтонацій народної пісні про лісовий ріг — «Ich schell mein Horn»...

Дуже часто задля інтенсифікації фатичної функції композитори використовують вербальні засоби (цитатні записи у партитурах, цитати у вербальних текстах вокальних та сценічних творів, як-от назва *Lied des Raufbolds* у третій частині згаданої Сонати П. Гіндеміта). Діється це переважно на початку висловлень. Іноді фатичні цитати трапляються у позиції завершального висловлення. Відомий зразок — фінальний трек альбому «The Night at the Opera» групи *Queen*, що є цитатою музики державного гімну Об'єднаного Королівства. Завдяки аранжуванню у власному ідіостилі та відсутності слів назва треку (саме треку як частини цілісного альбому: на концертах ця велика цитата не виконувалася) *God Save The Queen* пропонує слухачеві можливість багатозначного сприймання, що ґрунтується на омонімічності слова *Queen* і розщепленні його семантики. Це і державний титул Глави Об'єднаного Королівства Великої Британії та Північної Ірландії, і назва рок-групи, що створила і виконала прослуханий альбом. Автори альбому ніби пропонують слухачеві зробити «правильний вибір» своєї Королеви і приєднатися до молитви саме за неї. Забути цю «підказку» і водночас її автора для мешканця якоїсь із країн Британської Співдружності навряд чи можливо. Одного разу прослухавши альбом, запам'ятовуєш факт прослуховування надовго, а назва *Queen* буде асоціюватися із чимось гарним, вартим уваги і поваги, екстраординарним: не так багато у світі королев... І це, власне, є чи не найефективнішою реалізацією фатичної функції цитати.

Висновки. У результаті опрацювання численних зразків музики та урахування численних спроб музикознавців можемо підсумувати викладене. Отже, найважливішими критеріями типологізації цитат у музиці є: **формат відтворення, позиція у тексті, рівневий вияв, протоджерело і прочитувальність, особливості мови, функція.** Окремо слід систематизувати **прийоми та засоби**

впровадження цитати в текст. Як правило, для систематизації всіх типів і різновидів музичних цитат та механізмів реалізації їх функцій визначальним чинником виступає **формат відтворення** чи **реактуалізація** в метатексті. Згідно цього параметру цитати бувають **точними, неточними і семантичними**.

Точні цитати бувають як *виділеними* у новому тексті різними засобами, так і *невиділеними*. Неточні — *трансформованими, редукованими і розбудованими*. У ролі семантичних цитат виступають *алюзія і ремінісценція*. Важливим чинником є також позиція цитованого фрагменту у приймаючому тексті — *текстова чи епітекстова*. Додатково впливають на процес типологізації також *протоджерело* цитати та її *прочитувальність*. При цьому необхідно зауважити, що при сприйманні реактуалізованої цитати перцепт обирає за джерело тільки один із відомих йому (навіть множинних) прототекстів. В сьогоdnішніх умовах перенасичення семантичних полів інформаційними складниками різної природи, протоджерелом може виступати майже кожен семантично навантажений феномен. *Conditio sine qua non* однозначно є при прочитанні цитати її усвідомлення як **прецедентного феномена**, який первісно належав іншому текстові. Очевидно у цьому контексті доцільно впровадити в музикознавчу практику поняття **порога прочитувальності**, тобто тієї межі, за якою цитата не прочитується сприймачем узагалі. Поріг прочитувальності є тією «точкою вододілу», за якою цитата взагалі перестає розпізнаватися як чужий матеріал і тим самим втрачає свою цитатну природу.

Серед найважливіших чинників художнього впливу музичної цитати є також її **функції**. Основні функції цитат у сучасній музиці — *інформаційна, діалогізаційна, програмувально-текстотвірна, ідентифікаційна, метатекстова чи метамовна, референційна, ігрова, фатична*. Взаємопов'язаною із діалогізаційною є *семантична (експресивна)* функція, а з програмувально-текстотвірною — *композиційна*. Функції не вирішують конфігураційних особливостей типологічних моделей, але мають вирішальне значення для уточнення семантичних особливостей цитати та побудови метатекстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Сюта Б. Статус і види цитати в музичному тексті. *Вісник КНУКІМ. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. Вип. 5(2), том 2. С. 141–152.
2. Сюта Б. Цитата у музичному творі: проблема впізнаваності і зчитування значень. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. Вип. 2(23). С. 75–88.
3. Budde E. Zum dritten Satz der „Sinfonia“ von Luciano Berio. *Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche* / Hrsg. von R. Stephan. Mainz, 1972. (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung). S. 128–144.
4. Gruber G. Das musikalische Zitat als historisches und semantisches Problem. *Musicologica Austriaca*. 1977. 1. Jg. S. 121–135.
5. Gruber G. Art. „Zitat“. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 1998. Sachteil Bd. 9. Kassel usw.: Bärenreiter, Sp. 2401–2412.
6. Heil E. Back to the Sixties: Möglichkeiten der Zitatbildung in der populären Musik am Beispiel von Duffys „Mercy“. 2008. S. 143–164.
7. Lissa Z. О cytacie w muzyce. *Szkice z estetyki muzycznej*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. S. 269–314.
8. Lissa Z. Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats. *Die Musikforschung* 19. Jg. 1966. H. 4. Oktober-Dezember. S. 364–378.

9. Noé G. Das musikalische Zitat. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1963. № 4 (74). S. 134–137.
10. Pousseur H. Die Apotheose Rameau's. Versuch zum Problem der Harmonik Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987. 106 S.
11. Sonntag B. Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Perspektiven zur Musikpädagogik und –wissenschaft. № 3. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1977. 204 S.
12. Worbs H. C. Das Zitat in der Neuen Musik. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1961. Nr. 2 (122). S. 47–49.

REFERENCES

1. Siuta, B. (2022). Status i vydy cytat v muzychnomu texti. [Status and types of Quotationa in musical text] In: *Visnyk Kyjivskoho nacionalnoho universytetu kultury i mystectv. Serija: Muzychne mystectvo [Buletin of KNUofKA. Series in Musical Art]*. Vol. 5 (2), Tom 2, pp. 141–152 [in Ukrainian].
2. Siuta, B. (2022). Cytata u muzycznomu tvori: problema vpiznavanosti i zchytuvannia znachenj [Quotation in a musical work: the problem of recognition and reading of meanings]. In: *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny [Musicological opinion of Dnipropetrovsk region]*. Dnipro, Issue 23 (2), pp. 75–88 [in Ukrainian].
3. Budde, Elmar (1972). Zum dritten Satz der „Sinfonia“ von Luciano Berio. In: *Die Musik der sechziger Jahre. Zwölf Versuche / Hrsg. von Rudolf Stephan*. –Mainz: B. Schott's Söhne (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt; 12). S. 128–144 [in Germany].
4. Gruber, Gernot (1977). Das musikalische Zitat als historisches und semantisches Problem. In: *Musicologica Austriaca*. 1. Jg. S. 121–135 [in Germany].
5. Gruber, Gernot. (1998). Art. „Zitat“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Kassel usw.: Bärenreiter, pp. 2401–2412 [in Germany].
6. Heil, Elisabeth. (2008). Back to the Sixties: Möglichkeiten der Zitatbildung in der populären *Musik* am Beispiel von Duffys "Mercy". S. 143–164 [in English].
7. Lissa, Zofia. (1965). O cytacie w muzyce. Szkice z estetyki muzycznej. Warszawa, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, pp. 269–314 [in Polish].
8. Lissa, Zofia. (1966). Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats. In: *Die Musikforschung* 19. Jg. (H. 4. – Oktober-Dezember), Bärenreiter-Verlag, S. 364–378 [in Germany].
9. Noé, Günther von. (1963). Das musikalische Zitat *Neue Zeitschrift für Musik*. № 4 (74). S. 134–137 [in Germany].
10. Pousseur, Henri (1987). Die Apotheose Rameau's. Versuch zum Problem der Harmonik Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 106 S. [in Germany].
11. Sonntag, Brunhilde (1977). Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts. In: *Perspektiven zur Musikpädagogik und –wissenschaft*. № 3. Regensburg, Gustav Bosse Verlag. 204 S. [in Germany].
12. Worbs, Hans Christoph (1961). Das Zitat in der Neuen Musik. In: *Neue Zeitschrift für Musik*. Nr. 2 (122), S. 47–49 [in Germany].

BOGDAN SIUTA

Siuta, Bogdan — Doctor of Arts (Habil.), Professor, Professor at the Department of the Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4986-3451>

boobus101@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356081

TYPOLGY AND FUNCTIONS OF QUOTATIONS IN MUSIC

Relevance of the study. The most frequent questions raised by music scholars writing about quotation concern the functions of quotation in an artistically coherent text, the origins of quotations in specific musical works, and the degree of variability of quoted material. There are also attempts to typify and classify quotations in music according to certain criteria (often subjectively and unmotivatedly chosen). However, understanding the technique of quotation, its functions and mechanisms of meaning formation, as well as the nature of the musical-speech mechanism of quotation, has largely been pushed to the margins of scholarly inquiry. Among the outlined range of issues, the typology and functions of musical quotation remain the least studied. These issues therefore constitute the main focus of the present study. Special attention is also paid to the crucial role of precedent phenomena in the formation of semantic fields and semantic blocks when interpreting artistic information involving quotations in music perception. **The main objective of the study** is to propose a typological model of quotation in musical texts in accordance with its functions and the mechanisms involved in the development of artistic texts. **The methodology of the study** includes culturological methods (to characterize the general circumstances and socio-cultural context of quotation functioning), comparative methods (to identify common and divergent features among different types and groups of quotations), structural-functional and genre analysis, as well as theoretical generalization.

Main results and conclusions. The article examines the problem of the functioning and typology of quotation in music and the current state of its theoretical understanding. The features of citation and the nature and specificity of musical quotation are analyzed. The main scholarly approaches to the study and classification of musical quotation are reviewed. The most widespread typological models are characterized, and their advantages and limitations are identified. The scientific definition of quotation proposed in previous studies is clarified, and criteria for the systematization and classification of musical quotations are formulated with regard to historical-stylistic and musical-speech specifics, as well as perceptual features. Quotation in music is analyzed from the perspectives of text theory and intertextuality, and the characteristics of stylistic, cultural, verbal, and media quotations are outlined. The criteria for typologizing musical quotations are defined as follows: format of reproduction or reactualization in the metatext, position within the text, prototext and readability, function, and features of musical language. Methods and means of introducing quotations into musical texts are examined. For the systematization of all types and varieties of musical quotations and the mechanisms of their functioning, the format of reproduction is considered the determining factor. On this basis, quotations are divided into exact, inexact, and semantic. The dependence of quotation types and functions on the stylistic features of musical works and on the possibilities of combining different semiotic systems in artistic musical texts is demonstrated. Attention is also drawn to the decisive role of precedent phenomena in the formation of semantic fields and semantic blocks in the perception of music.

Keywords: quotation, exact quotations, inexact quotations, semantic quotations, reproduction format, reactualization, prototext, precedent, readability.

Стаття надійшла до редакції 13.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 78.01:781.2:781.6(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356084

Редя В. Я.

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

© Редя В. Я., 2026

ДЕДИКАЦІЯ ЯК СМИСЛОВИЙ КОД МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Розглянуто один із історично усталених і водночас актуальних нині векторів композиторської творчості — феномен музичної присвяти, який лише впродовж останніх десятиліть став предметом системного музикознавчого вивчення. Підкреслено, що дедикація як художнє явище виявляє жанрову, стилістичну і семантичну варіативність, зумовлену специфікою того чи іншого виду мистецтва, більше того — окремого твору та авторської інтенції. Методологічною основою статті слугувала концепція паратексту Жерара Женетта, у межах якої дедикацію осмислено як елемент перитексту, що функціонує на порозі між художнім текстом та його рецепцією. Обраний ракурс дослідження ґрунтується на розумінні дедикації як смислового коду музичного твору, здатного виконувати програмну функцію. Такий код актуалізує приховані семантичні рівні авторського задуму та формує особливу ситуацію діалогу між автором, виконавцем, слухачем і адресатом присвяти, яким може виступати конкретна особа, історична подія, культурна епоха, стильова парадигма тощо. При цьому перитекст дедикації розглядається не як допоміжний елемент, а як структурно значущий компонент художньої взаємодії. Дедикацію інтерпретовано як різновид непрямой програмності, що породжує специфічний тип «тихої семантики» та впливає як на рецепцію твору, так і на виконавські підходи до його інтерпретації. На прикладах із сучасного вітчизняного композиторського доробку, зокрема творів-присвят Валентина Сильвестрова та Володимира Рунчака, показано, що способи реалізації феномена присвяти залежать від обраної композитором моделі художнього діалогу і можуть набувати різних структурно-семантичних форм. Доведено, що музична дедикація виступає повноцінним смислотворчим чинником художньої цілісності твору, а не периферійним, «додатковим» елементом авторської комунікації.

Ключові слова: музична присвята (дедикація), музичний текст, програмність, перитекст, паратекст, смисловий код, семантика, виконавська інтерпретація.

Вступ. Присвята, посвята, присвячення, приношення, дедикація (від лат. *dedicatio* — присвячення, вшанування) — поняття одного смислового ряду, які у переважній більшості асоціюються з написом на початку художнього твору, який вказує, кому присвячено або на честь кого його створено. Водночас редукція дедикації до суто номінативної функції (складової заголовкового комплексу) суттєво звужує її смисловий потенціал, адже в історичній перспективі присвята постає повноцінним культурним феноменом, що акумулює соціальні, естетичні, особистісні та комунікативні виміри.

У музичному мистецтві дедикація функціонує як особливий смисловий шар, який, перебуваючи на маргіналіях нотного тексту, водночас здатен програмувати

його сприйняття, актуалізувати позатекстові зв'язки та формувати специфічне поле значень. Саме у цій якості присвята може розглядатися не лише як історико-біографічний факт, але як своєрідний «смысловий код» музичного твору — мовчазний, але дієвий елемент його семантичної організації.

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю усвідомлення дедикації як важливого *смыслового програмного коду* твору, що впливає на рецепцію, інтерпретацію та семантичне поле музичного тексту. В умовах сучасного музикознавчого дискурсу, орієнтованого на виявлення прихованих рівнів значення, дослідження дедикації дозволяє розширити уявлення про взаємодію авторського задуму, культурного контексту та виконавської інтерпретації.

Аналіз публікацій. Предметом дослідження вітчизняних науковців явище дедикації стало порівняно недавно: перші кроки наукового осмислення цього феномена відбулися на межі ХХ–ХХІ століть. Як справедливо зазначає Д. Кузьмін, у загальній динаміці дослідницького процесу порівняльно-історичний підхід домінує над структурно-семантичним [Кузьмін, 2013, с. 85], тож не дивно, що на межі ХХ–ХХІ століть було зроблено лише перші спроби типологізації явища присвяти. Наразі епіцентром його вивчення залишається сфера літературознавства. Впродовж двох останніх десятиліть присвята залишається переважно об'єктом дослідження літературознавців — зокрема, окресленої проблематики торкаються Л. Бондар [Бондар, 2008], В. Назарець [Назарець, 2013], М. Мирошниченко [Мирошниченко, 2024] та ін.

У музичній галузі стан дедикології можна визначити як фазу становлення в контексті притаманного сучасному науковому дискурсу міждисциплінарного підходу. Вітчизняні розвідки у цій сфері нечисленні, але відчувається, що музикознавці налаштовані продуктивно адаптувати основні положення теорії дедикації, розробленої філологами. Специфічність дедикацій в музиці потребувала диференційованого аналітичного підходу, тож одним із перших кроків було здійснення спроби типологізації музичних присвят [Бодіна-Дячок, 2012]. Різні тематичні вектори проблеми (присвята як феномен культури, послання, спеціальне творче завдання, діалог особистостей, явище творчої біографії митця, «горизонт спілкування» тощо) висвітлювали В. Сумарокова [Сумарокова, 2003], О. Тебекина [Тебекина, 2008], Ю. Дедюля [Дедюля, 2009], В. Бодіна-Дячок [Бодіна-Дячок, 2017, 2020, 2021], Н. Фоміна [Фоміна, 2013], Л. Повзун [Повзун, 2022, 2025], О. Зінькевич [Зінькевич, 2023], В. Редя [Редя, 2023], О. Волосатих [Волосатих, 2024] та ін.

Мета статті — виявити потенціал музичної дедикації як смыслового програмного коду музичного твору, здатного впливати на його семантичне поле, інтерпретацію та рецепцію. **Наукова новизна** публікації визначається перенесенням акценту у вивченні проблематики дедикації з описово-номінативної площини в аналітико-семантичну, що дозволяє осмислити присвяту як структурно значущий елемент тексту музичного твору, залучений до процесів інтерпретаційного смислотворення.

Методологічну основу дослідження становить концепція паратексту Жерара Женетта¹, викладена у праці «Паратексти. Пороги інтерпретації» [Genette, 1997]², де присвята розглядається як елемент перитексту — одного зі смислових

¹ Жерар Женетт (Gérard Genette, 1930–2018) — французький літературознавець, один із представників структуралізму, автор сучасної концепції наратології та дискурсу, ініціатор вивчення явища інтертекстуальності в контексті авторської стратегії.

² Оригінальне французьке видання вийшло під назвою «Seuils» («Пороги»): Gérard Genette. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

«порогів» художньої цілісності, що опосередковує взаємодію між автором, твором і реципієнтом. Такий підхід дозволяє трактувати дедикацію як семантично навантажений смисловий код, здатний впливати на інтерпретацію музичного тексту.

Ключові поняття теорії присвяти Ж. Женетта: *паратекст* — сукупність «порогових» елементів, що супроводжують основний текст і скеровують його сприйняття та інтерпретацію (ім'я автора, жанрове означення, назва, присвята, епіграф, передмова, анотація тощо), та його складові: *перитекст* — елементи, розміщені безпосередньо поруч із текстом (заголовки, присвяти, примітки, передмови тощо), та *епітекст* — «зовнішня» частина паратексту, що існує поза його межами (інтерв'ю, рецензії, листування, критичні публікації тощо). Ці «порогові» елементи виконують медіативну функцію між автором і реципієнтом, зменшуючи дистанцію між задумом та його сприйняттям [Genette, 1997, с. 4–5].

У процесі дослідження було застосовано такі методи: *герменевтичний* — для виявлення прихованих смислів і «тихої семантики» присвяти, що актуалізується у процесі прочитання та виконання музичного твору; *семіотичний* — при розгляді дедикації як знакової структури, інтегрованої в систему художніх кодів музичного твору; *контекстуальний* — для аналізу історико-культурних та біографічних умов виникнення присвяти; *інтерпретаційний* — для осмислення ролі дедикації у формуванні виконавської концепції. Поєднання зазначених методів забезпечує можливість розгляду дедикації як багаторівневого смислового феномена — перитекстуального, семантичного, інтерпретаційного.

Результати дослідження. Традиція присвяти має тривалу історію і сягає Античності — як Давньої Греції (де формується криптографічна модель посвяти, зокрема акровірш), так і Давньоримської імперії, за часів якої присвята набула чітко артикульованого соціального значення. Генеза феномена дедикації прозаїчна і значною мірою пов'язана з ситуацією залежності митців від правлячого прошарку суспільства. Прямий зв'язок творчої долі поетів, художників, музикантів із благоволінням або навіть ситуативним настроєм можновладних меценатів спонукав до своєрідних «дипломатичних жестів», покликаних забезпечити хоча б відносну стабільність. Одним із таких жестів і ставала присвята.

Починаючи з XVI століття, присвята оформлюється як автономний текст, що передує художньому твору, — від лаконічного напису до розгорнутого послання. У XVII–XVIII століттях, з розвитком буржуазних відносин і ринку мистецтва, дедикація дедалі частіше набуває товарного характеру: представники вищих верств суспільства фактично «купають» присвяти у митців, а порівняння адресата з героєм твору стає поширеним риторичним прийомом.

Водночас уже в цей період дедикація поступово виходить за межі утилітарної функції й дедалі виразніше постає як особистісний акт духовного звернення — до шанованої чи коханої людини, до певного кола однодумців або спільноти. Ближче до XIX століття, а надто в епоху романтизму, з'являється значна кількість присвят, які репрезентують насамперед *мистецький* феномен. У літературі, приміром, набуває популярності жанр вірша-присвяти. Приміром, у творчості Тараса Шевченка дослідники виокремлюють декілька різновидів «присвят-послань» і налічують десятки їх прикладів (присвяти В. Григоровичу, В. Жуковському, Є. Гребінці, В. Штернбергу, М. Маркевичу, М. Гоголю, Маркові Вовчку та ін.) [Бондар, 2008]¹.

¹ «Переважають у списку адресатів Шевченкових присвят особи, пов'язані з наукою і мистецтвом» [Бондар, 2008, с. 197].

Отже, історично «колискою» феномена присвяти є саме література. Втім, акт дедикації здійснювався і в інших видах мистецтва, зокрема в музиці, де набув специфічних форм художнього втілення. Одним із ранніх прикладів вважається присвята першого видання опери «Орфей» К. Монтеверді (1607) герцогу Вінченцо I Гонзага, що має виразну функцію соціального жесту та символічного утвердження патрональних зв'язків¹. Упродовж XVIII століття дедикація стає майже усталеним елементом музичного тексту — достатньо згадати сонати Д. Скарлатті, присвячені португальській інфанті Марії Барбарі, або численні клавірні й симфонічні твори Й. Гайдна, адресовані представникам аристократичних родин. У XIX столітті практика присвяти поступово набуває нових семантичних вимірів, дедалі більше пов'язаних із фіксацією та публічним проявом приватних (інтимно-особистісних, дружніх тощо) зв'язків, як у випадку присвяти Л. ван Бетховеном фортепіанної сонати ор. 27 №2 Джульєтті Гвіччарді (факт, який у подальшій рецепції набув майже міфологізованого характеру та істотно вплинув на інтерпретаційну традицію твору). Ф. Шопен 1847 року присвятив свій незабутній «прощальний» вальс *As-dur* красуні Катажині Потоцькій (з роду Браніцьких із прикордонного, нині українського міста Любомля). «Приховану» дедикацію, свого роду «приховане повідомлення» маємо і в «Карнавалі» Р. Шумана. До назви циклу автор додав підзаголовок «*мініатюрні сцени на чотирьох нотах*». Схильний до містифікації, композитор «приховав» у середньовічних прямокутних нотах п'єси «Сфінкси» таємницю свого юнацького кохання до Ернестини фон Фрікен. Звуки *ASCH* у різній послідовності та комбінаціях утворюють тематичну основу кожної п'єси². Прикладом «діалогу дедикацій» є взаємне присвячення творів: згадаємо Р. Шумана і Ф. Шопена («Крейслеріана» — Друга фортепіанна балада) або Сонату сі-мінор Ф. Ліста, присвячену Р. Шуману у відповідь на присвяту Шуманом Лісту Фантазії ор. 17 До-мажор³.

Події світового масштабу та глобальні суспільні трансформації XX століття спричинили суттєве зростання кількості присвят пам'ятним датам і постатям, що на додачу до функції «приватного жесту» надало дедикації форми публічного висловлювання (широко відома «Мелодія» М. Скорика, покладена на вірші Б. Стельмаха і перетворена на пісню-реквієм «Свіча», присвячену 75-й річниці трагедії Голодомору в Україні, — лише один із прикладів). Специфіка сучасного етапу життя України зумовила особливий вид присвяти у вигляді розширених і колективних форм дедикації — як, приміром, концертні програми, об'єднані тематичним або ідейним спрямуванням. Красномовними у цьому контексті є музично-поетична композиція «Присвята Майдану і захисникам України» (Полтава, 2014), музичні присвяти Збройним силам України (Київ, НМАУ, 2022), концертна програма «Присвята Незалежності» в межах IX Міжнародного музичного фестивалю «Музика в старому Львові» (Львів, 2022), авторський концерт Валентина Сильвестрова «Присвята Україні» (Юрмала, 2022) та ін. У цих випадках дедикація виходить за межі персоніфікованого звернення і постає як форма колективної пам'яті, етичного жесту та художньої позиції митця.

¹ Фрагмент надпису-присвяти, вміщеної у венеціанському виданні опери, наводить В. Бодіна-Дячок у статті «Авторська присвята музичного твору: погляд в історію» [Бодіна-Дячок, 2017, с. 229].

² *ASCH* — назва містечка в Богемії, де народилась Ернестина, *A* — перша буква другого імені Шумана (Роберт-Александр), *SCH* — перша буква прізвища Шумана (німецькою читається як *Ш*).

³ Переконливий список авторських присвячень в музиці XVIII–XX століть наводить Л. Повзун [Повзун, 2022, с. 127–131].

У сучасній вітчизняній композиторській практиці наявна значна кількість звернень до різних типів музичної присвяти, що функціонує не лише як жест шани, а як механізм смислового кодування художнього висловлювання. Наведемо лише окремі приклади: композиція для скрипки, електронного запису та обробки в реальному часі «Mithe IV K. S.» Алли Загайкевич¹, «Κοιμῶς (плач) для скрипки соло пам'яті Богодара Которовича» Олега Безбородька, Диптих для хору *a cappella* пам'яті Сергія Нігояна Валентина Сильвестрова, молитовне діяння «Буча. Lacrimosa» Вікторії Польової, гімн-реквієм «Місто Марії» Золтана Алмаші... У кожному з цих випадків присвята виконує функцію *смислового ключа*, що програмує рецепцію: активізує культурну пам'ять, задає напрям інтерпретації, викликає відповідні слухові асоціації.

Спираючись на поняття перитексту Ж. Женетта, пропонуємо розрізнити дві базові іпостасі дедикації у просторі музичного мистецтва: присвята як перитекст — словесний компонент, що супроводжує музичний текст і виконує функцію *зовнішнього кодування смислу* (обсяг може варіюватися від лаконічного напису до розгорнутого послання), та присвята як текст — коли самим музичним твором (незалежно від масштабів і жанрової приналежності) здійснюється *внутрішнє кодування ідеї присвяти*.

Понад дев'яносто творів-присвят налічується у доробку Валентина Сильвестрова — не випадково композитора називають «митцем присвят». У його творчості дедикація постає як особливий тип смислової присутності Іншого в музиці, як форма тонкого діалогу пам'яті та інтонації музичного висловлювання. Специфіка функціонування текстуальної та перитекстуальної семантики музичної присвяти у творчості композитора становить тему окремого дослідження. У межах цієї статті зупинимося на двох репрезентативних прикладах. Перший — твір «Присвята I. S. V. для скрипки та фортепіано (*quasi Echo*)»². Вже сама концепція «відлуння» надає присвяті особливого смислового виміру, пов'язаного з ідеєю пам'яті, часової дистанції та «вторинності» звучання. Доречно нагадати, що ще в далеких 1960-х Галина Мокрієва, характеризуючи стиль Сильвестрова, писала про те, що йому властиві «...водночас благородство світу внутрішніх переживань, дисциплінованість емоцій, а також свобода у володінні контрапунктичною технікою...» як свідоцтво того, що «Сильвестров залишається під чарівністю музики Й. С. Баха» [Мокрієва, 1992, с. 11]³.

«Присвята I. S. V.» презентує тип присвяти-тексту і є прозорою алюзією на знамениту Чакону з Партити ре-мінор для скрипки соло — «звукового гіганта», який, за висловом німецького диригента, органіста й музикознавця, автора двохтомної монографії про Й. С. Баха Філіпа Вольфрума (Philipp Wolfrum, 1854–1919), «здатен зламати ніжне тіло скрипки» [Nieden, 1976, S. 128]. Перші такти «Присвяти I. S. V.» постають як відлуння основної теми Чакони: збережено тональне середовище (ре-мінор), тридольний «чаконний» метр, контури бахівської теми та її гармонічний остов. Алюзія поширюється і на квазі-варіаційну організацію форми — знов-таки, своєрідне «відлуння» старовинної варіаційної моделі, редукованої до її найзагальніших структурних ознак. Навіть контрастний просвітлений епізод перед

¹ Послання Каролі Шимановському [Зінькевич, 2023].

² Функцію *відлуння* виконує фортепіано або вібрафон, буквально дублюючи скрипкову партію.

³ «List z Kijowa» було опубліковано у польському журналі *Ruch muzyczny* № 9 за 1962 рік. Українською мовою перекладений і підготовлений до друку в журналі «Музика» Оленою Зінькевич [Мокрієва, 1992].

похмурим зосередженим фіналом має свій прототип у бахівській Чаконі. Зберігається й ефект повернення початкової теми¹.

Інтерпретаційно ця присвята-алюзія передбачає особливий тип звучання: стриманість динаміки, делікатну агогіку, відмову від афектованої експресії. Партія скрипки не сприймається як автономний монолог, відбиваючись у просторі «відлуння» (пам'яті) та втрачаючи «конкретність». У такому ракурсі дедикація виконує програмну функцію і виступає як семантичний ключ до способу виконання (і до речі, слухання), спрямовуючи інтерпретацію у бік медитативного, позачасового звучання, де кожен інтонаційний жест набуває характеру спогаду.

П'єси для скрипки та фортепіано, об'єднані на компакт-диску «Мелодії миттєвостей», репрезентують присвяту як смисловий код твору, що функціонує в межах перитексту (у розумінні Ж. Женетта)². Ім'я адресата, винесене В. Сильвестровим за межі власне музичного тексту, постає інтерпретаційним порогом (*seuil*), який передує акту слухання та формує його семантичний горизонт. Зокрема, присвяти скрипалям, з якими композитор перебував у дружніх та творчих стосунках — Гідону Кремеру, Анатолію Баженову, Едуарду Едельчуку, Богдані Півненко — кодують очікуваний тип звучання, орієнтований на інтонаційну делікатність, редукцію зовнішньої експресії та зосереджене слухання³. Окрім напису-присвяти та призначеності до виконання на скрипці, зазначені мініатюри навряд чи мають щось спільне з артистичною особистістю та виконавським стилем названих адресатів, а отже, не є їхніми «музичними портретами». Тож дедикація у даному випадку несе виключно перитекстуальне семантичне навантаження.

Композиторська ремарка в описі диску «Слухати все підряд як один текст! (В. С.)» підкреслює актуальність принципу *attacca* — п'єси сприймаються як «плин свідомості», споглядання з простору загадкової «паралельної надреальності». Автор нібито перманентно перебуває у загадковому всесвіті, де зупиняється час і панує просвітлений стан душі — від елегійного суму до спокійної мрійливості.

У межах такої перитекстуальної установки формується специфічна *тиха семантика* твору — семантика призупиненого часу і майже нерухомої звукової матерії⁴. Звідси відсутність процесуальності розвитку — відчутне скоріше переживання *присутності* звучання, що зберігається на межі тиші. Саме тому доречним, на наш погляд, є застосування поняття «*семантики присутності*» (за Г. Гумбрехтом [Гумбрехт, 2020]), у якій музичний сенс постає як феномен слухового співбуття, як *миттєвість*, у якій «перебуває» звук.

¹ Посилання на запис: <https://youtu.be/iGvhvPP14Lg> Concert at «Master Klass». Art Forum. Київ, 26 лютого 2015 року. Виконавці: Тетяна Андрієвська (скрипка), Роман Репка (фортепіано).

² На диску, випущеному у 2008 році, зібрані у свого роду мегацикл п'єси із семи циклів для скрипки та фортепіано, створених В. Сильвестровим протягом 2004–2005 років.

³ *П'ять п'єс для скрипки та фортепіано* (Елегія, Серенада, Інтермеццо, Баркарола, Ноктюрн) присвячені Гідону Кремеру; *Три п'єси для скрипки і фортепіано* (Серенада, Баркарола, Пастораль) — Анатолію Баженову; *Дві елегії* — Едуарду Ідельчуку; *Пісні без слів* — Богдані Півненко.

⁴ Термін «*тиха семантика*» використовується для означення типу музичної смислотворчості, що реалізується через «нейтралізацію» подієвості, динамічної контрастності та тематичного розвитку.

Окреслену концептуальність майстерно передають виконавці Богдана Півненко (скрипка) та Валерій Матюхін (фортепіано)¹. Образна статичність, особлива невагомість, «нематеріальність» звучання досягаються відповідним вибором виконавських прийомів. Помітна роль, яку відіграють флажолети й *pizzicato*, мінімізація *vibrato* у скрипковій партії та динаміка, що майже не виходить за межі *piano*, виявляються не лише стилістичними ознаками, але й акустичними проявами тихої семантики. У такому контексті присвята як перитекстуальний елемент перестає бути «інформацією», перетворюючись на ключовий чинник смислової організації твору. Подібно до «Присвяти І. С. В.», адресація відкриває тут простір для особливо-го, «потаємного» внутрішнього резонансу.

Ще один різновид присвяти-тексту перетинається з явищем, означуваним як музичний портрет — своєрідне звукове «зображення» людини, якій адресовано твір, або комплексу емоцій і асоціацій, що їх вона викликає. У разі звернення до постаті митця така присвята зазвичай реалізується через часткове або повне відтворення «авторського почерку» адресата — введення характерних стильових ознак, інтонаційних формул, ритмічних моделей, а іноді й прямих музичних цитат. Класичними прикладами такого типу музичного портретування є, зокрема, п'єси «Шопен» і «Паганіні» з фортепіанного циклу Р. Шумана «Карнавал».

Подібну модель присвяти-портрета знаходимо і в творчості сучасних українських композиторів, зокрема в циклі «*Портрети композиторів*» Володимира Рунчака. Показовим у цьому контексті є «Портрет Ігоря Стравінського», у якому слух одразу виявляє опору авторської концепції на принцип «гри у стиль», що проявляється в театральності, іронії та стилістичній багатшаровості — загальноновизнаних «генах» музичної ДНК Ігоря Стравінського.

Вже з перших тактів у творі відчувається аура «Петрушки»: навмисне примітивні інтонації, паралельне співіснування тематичних елементів в оркестрових групах та їхня імітація окремими інструментами, терпкі дисонуючі співзвуччя, ускладнена ритмічна організація. Водночас ці стилістичні алюзії не мають характеру прямого наслідування, а радше функціонують як упізнавані маркери, з яких складається узагальнений «звуковий образ» композитора.

Виконавський вимір цього твору безпосередньо зумовлений характером дедикації-портрета. Інтерпретація потребує акцентування ігрового начала, різких артикуляційних зламів, контрастів динаміки та тембру, а також активного включення оркестрантів до простору інструментального театру, елементи якого композитор свідомо закладає у партитуру². Таким чином, дедикація тут програмує не так емоційний стан, як тип виконавської поведінки, орієнтований на сценічність, дистанцію та свідому «рольову» взаємодію з образом Стравінського як культурного міфу³.

Висновки та перспективи дослідження. На сьогодні термін «музична присвята» (показово, що він відсутній у новітній *Українській музичній енциклопедії*),

¹ Посилання на запис: https://www.youtube.com/watch?v=6cd5JVZ3YIc&list=RD6cd5JVZ3YIc&start_radio=1

² С. Поставойтова відзначає, що саме В. Рунчак «був одним із перших, хто в Україні почав експериментувати у сфері інструментального театру», і звертає увагу на органічність поведінки музикантів-виконавців у заданих умовах «акторської імпровізації» [Поставойтова, 2018].

³ Посилання на запис: <https://www.youtube.com/watch?v=lvPhEV1hPmk> Запис здійснено 16 жовтня 2018 року. Національна філармонія України, Національний духовий оркестр України, диригент Володимир Рунчак.

безумовно, потребує активнішої екстраполяції у музикознавчий дискурс, з огляду на значну кількість і різноманітність зразків дедикації в композиторській практиці. Це явище вже не може розглядатися виключно як допоміжний вербальний елемент, адже дедалі виразніше постає як смислотворчий чинник музичного твору.

Присвята виявляє себе, по-перше, як один із модусів програмності, сформований у конкретних історичних та соціокультурних умовах музичної творчості. По-друге, вона безпосередньо пов'язана з проблематикою діалогічності та інтертекстуальності в музиці, оскільки завжди передбачає спрямованість до Іншого — адресата, культурного контексту тощо. У цьому сенсі дедикація функціонує як особливий механізм смислового кодування, що актуалізує позамузичні шари значення в самому звучанні твору.

Методологічним підґрунтям дослідження став концептуальний каркас: *porig* (*seuil*) за Ж. Женеттом — як функціональна зона переходу між твором та його рецепцією; *присвята* — як перитекстуальний поріг, що скеровує сприйняття музичного тексту; «*смиловий код*» — як ефект дії цього порога в музичному часі; введені поняття «*тиха семантика*» / «*семантика присутності*», що позначають акустичне наповнення порога, тобто спосіб, у який присвята реалізується безпосередньо в музичному звучанні. Визначення «*присвята як текст*» (коли сам музичний твір постає як форма дедикації) спрямоване на розширення музикознавчого інструментарію у дослідженні цього феномена.

Перспективи подальших розвідок видаються багатовекторними. Зокрема, продуктивним є аналіз *функцій* музичної присвяти, у тому числі її впливу на формування *виконавської інтерпретації*. Окремого розгляду потребує проблема трактування музичної присвяти як можливого *жанрового утворення* — питання дискусійне, однак категорична відмова від будь-якої кореляції між дедикацією та жанровістю видається недостатньо обґрунтованою, тож вимагає спеціального дослідження. У будь-якому випадку присвята створює додаткові смислові обертони, що дозволяє розглядати її не лише як словесне доповнення до нотного тексту, а як важливий складник художньої концепції твору. Її присутність істотно сприяє розкриттю композиторського задуму, осягненню провідної ідеї твору та, відповідно, формуванню адекватної виконавської інтерпретації, особливо з урахуванням того, що у багатьох випадках дедикація (позамузичний компонент) реалізується насамперед суто музичними засобами.

Таким чином, музична присвята як об'єкт дослідження охоплює широкий спектр проблемних аспектів і потребує подальшої теоретичної розробки, уточнення понятійного апарату та поглибленого аналітичного вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бодіна-Дячок В. В. Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація. *Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство* : зб. статей. Київ, 2012. Вип. 41. С. 78–88.
2. Бодіна-Дячок В. В. Авторська присвята музичного твору: погляд в історію. *Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство* : зб. статей. Київ, 2017. Вип. 55. С. 228–236.
3. Бодіна-Дячок В. Статус митця в історії музичної культури крізь призму авторських присвят. *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects: Con-*

ference proceedings, November 27–28, 2020. P. 9–11. Venice : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/81/2048/4498-1> (дата звернення: 5.01.2026).

4. Бодіна-Дячок В. В. Авторська присвята музичного твору: новий підхід до вивчення творчої біографії митця. *International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction»* : conference proceedings, July 16–17, 2021. Riga : Baltija Publishing, 2021. P. 7–10. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-1>

5. Бондар Л. Класифікаційна характеристика та функціональна роль шевченкових присвят. *Парадигма*. 2008. Вип. 3. С. 194–205. URL: <https://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/194-205-bl.pdf> (дата звернення: 10.01.2026).

6. Волосатих О. Ю. Епістолярій, програмні назви, присвяти й маргіналії як джерела дослідження творчості композитора (на матеріалі архіву Віктора Косенка). *Рукописна і книжкова спадщина України*. 2024. №2 (33). С. 22–37. DOI: <https://doi.org/10.15407/rksu.33.022>.

7. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати / пер. з англ. Івана Іващенко. Харків : IST Publishing, 2020. 186 с.

8. Дедюля Ю. Соната для альту і фортепіано В. Птушкіна «Пам'яті Клебанова» в контексті еволюції жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2009. Вип. 25. С. 106–113.

9. Зінкевич О. С. Алла Загайкевич: послання Каролі Шимановському. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2023. Вип. 136: *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 8–21.

10. Кузьмін Д. К функціональній типології присвячених. *Toronto Slavic Quarterly*. 2013. № 45. P. 64–85. URL: http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/45/tsq45_kuzmin.pdf (дата звернення: 18.12.2025).

11. Мирошніченко М. Семантика «авторської» інтонації художнього тексту. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2024. Vol. 3, No.4. P. 48–57. DOI: <https://doi.org/10.46299/j.isjel.20240304.06>

12. Мокрієва Г. Лист з Києва [пер. з польської і передмова О. Зінкевич]. *Музика*. 1992. № 4. С. 11–12.

13. Назарець В. Типологія жанрово-тематичних різновидів присвяти. *Проблеми гуманітарних наук* : зб. наук. праць. Дрогобич, 2013. Вип. 32. *Філологія*. С. 68–84.

14. Повзун Л. І. Авторське присвячення як семантичний код світоглядної позиції митця. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. Харків, 2022. Вип. XXVIII. С. 119–138.

15. Повзун Л. І. Семантичний код авторських присвячень: історична типологія. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Одеса : Гельветика, 2025. Вип. 43. С. 116–132. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-9>

16. Постовойтова С. Ігор Стравінський – Володимир Рунчак: паралелі та інтерпретації. URL: <http://mus.art.co.ua/ihor-stravins-ky-volodymyr-runchak-paraleli-ta-interpretatsii> (дата звернення: 12.01.2026).

17. Редя В. Феномен присвяти в музиці: генеза, різновиди, сучасні зразки. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва*: зб. матеріалів VIII Міжнародної наук.-практ. конференції. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 187–190. URL: https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/740/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%84%20%D0%B4%20%D0%B5%D1%80%F%202023_%D0%B4%20%D0%B4.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 14.12.2025).

18. Сумарокова В. Г. Авторские посвящения в смысловом поле музыкального произведения. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: зб. статей. Київ, 2003. Вип. 28: *Семантичні аспекти слова в музичному творі*. С. 66–74.
19. Тебекина О. Лист – Шуман – Шопен: присвята творів як феномен спілкування через музику. *Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство* : зб. статей. Київ, 2008. Вип. 27. С. 118–122.
20. Фоміна Н. П. Йозеф Гайдн: від статусних присвячень до дружнього послання. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2013. №1 (18). С. 21–30.
21. Genette G. *Paratexts. Thresholds of interpretation* / transl. J. Lewin. Cambridge University Press, 1997. 456 p. URL: <https://archive.org/details/paratextsthresho0000gene/page5/> (дата звернення: 24.11.2025).
22. Niden H. J. *Bachrezeption um die Jahrhundertwende*: Philipp Wolfrum. Musikverlag E. Katzbichler, 1976. 286 s.

REFERENCES

1. Bodina-Diachok, V. (2012). Avtorska prysviata yak fenomen muzychnoi kultury: khudozhni funktsii ta klasyfikatsiia [Author dedication as a phenomenon of musical culture: artistic functions and classification]. In: *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia i mystetstvoznavstvo [Kyiv Musicology. Culturology and Art History]*, Issue 41, pp. 78–88 [in Ukrainian].
2. Bodina-Diachok, V. (2017). Avtorska prysviata muzychnoho tvoruu: pohliad v istoriiu [The author's dedication of a musical work: a look into history]. In: *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia i mystetstvoznavstvo [Kyiv Musicology. Culturology and Art History]*, Issue 55, pp. 228–236 [in Ukrainian].
3. Bodina-Diachok, V. (2020). Status myttsia v istorii muzychnoi kultury kriz pryzmu avtorskykh prysviat [The status of the artist in the history of musical culture through the prism of author's dedications]. In: *Cultural Studies and Art Criticism: Things in Common and Development Prospects*. Conference proceedings, November 27–28, Izdevnieciba «Baltija Publishing», Venice, pp. 9–11. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/81/2048/4498-1> (accessed: 5.01.2026) [in Ukrainian].
4. Bodina-Diachok, V. (2021). Avtorska prysviata muzychnoho tvoruu: novyi pidkhid do vyvchennia tvorchoi biohrafii myttsia [Author's dedication of a musical work: a new approach to studying the artist's creative biography]. In: *International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction»*: conference proceedings, July 16–17, Baltija Publishing, Riga, pp. 7–10. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-1> [in Ukrainian].
5. Bondar, L. (2008). Klasyfikatsiina kharakterystyka ta funktsionalna rol shevchenkovykh prysviat [Classification characteristics and functional role of Shevchenko dedications]. In: *Paradyhma [Paradigm]*, Issue 3, pp. 194–205. URL: https://www.inst-ukr.lviv.ua/files/para_dygma/19_4-205-bl.pdf (accessed: 10.01.2026) [in Ukrainian].
6. Volosatykh, O. (2024). Epistolarii, prohramni nazvy, prysviaty i marhinalii yak dzhherela doslidzhennia tvorchosti kompozytora [Epistolary, program titles, dedications and marginalia as sources of research into the composer's work (based on materials from the archive of Viktor Kosenko)]. In: *Rukopysna i knyzhkova spadshchyna Ukrainy [Manuscript and book heritage of Ukraine]*. №2 (33), pp. 22–37. DOI: <https://doi.org/10.15407/rksu.33.022> [in Ukrainian].

7. Humbrecht, H. (2020). *Produktivannia prysutnosti. Shcho znachennia ne mozhe peredyty* [The production of presence. What meaning cannot convey] / per. z anhl. Ivana Ivashchenka. Kharkiv, IST Publishing, 186 p. [in Ukrainian].

8. Dedyulya, Yu. (2009). Sonata dlia alta i fortepiano V. Ptushkina «Pamiati Klebanova» v konteksti evoliutsii zhanru [Sonata for viola and piano by V. Ptushkin "In Memory of Klebanov" in the context of the evolution of the genre]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education], Issue 25. Kharkiv, pp. 106–113 [in Ukrainian].

9. Zinkevych, O. (2023). Alla Zahaikivych: poslannia Karoliu Shymanovskomu [Alla Zagaykevich: a message to Karol Szymanowski]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Issue 136: *Istoriia muzyky: problemy, protsesy, persony* [History of music: problems, processes, persons]. Kyiv, pp. 8–21 [in Ukrainian].

10. Kuzmin, D. (2013). K funktsional'noi tipologii posvyashchenii [Dedicated to the functional typology]. In: *Toronto Slavic Quarterly*, No. 45, pp. 64–85. URL: http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/45/tsq45_kuzmin.pdf (accessed: 18.12.2025) [in Russian].

11. Myroshnychenko, M. (2024). Semantyka «avtorskoi» intonatsii khudozhnogo tekstu [Semantics of the "author's" intonation of a literary text]. In: *International Science Journal of Education & Linguistics*. Vol. 3, No. 4. pp. 48–57. DOI: 10.46299/j.isjel.20240304.06 [in Ukrainian].

12. Mokrieva, G. (1992). Lyst z Kyieva [A letter from Kyiv] / per. z polskoi i peredmova O. Zinkevych. In: *Muzyka* [Music], No.4, pp. 11–12 [in Ukrainian].

13. Nazarets, V. (2013). Typolohiia zhanrovo-tematychnykh riznovydiv prysviaty [Typology of genre-thematic varieties of dedication]. In: *Problemy humanitarnykh nauk* [Problems of humanitarian sciences], Issue 32. Filolohiia [Philology], Drohobych, pp. 68–84 [in Ukrainian].

14. Povzun, L. (2022). Avtorske prysviachennia yak semantychnyi kod svitohliadnoi pozytsii myttsia [Author's Dedication as a Semantic Code of an Artist's Worldview Position]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva* [Aspects of historical musicology]. Issue XXVIII, Kharkiv, pp. 119–138 [in Ukrainian].

15. Povzun, L. (2025). Semantychnyi kod avtorskykh prysviachen: istorychna typolohiia [The semantic code of authorial dedications: historical typology]. In: *Muzychne mystetstvo i kultura : nauk. visnyk* [Musical art and culture: scientific bulletin]. Odesa, Issue 43, pp. 116–132. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-9> [in Ukrainian].

16. Postovoitova, S. (2018). Ihor Stravinskyi – Volodymyr Runchak: paraleli ta interpretatsii [Igor Stravinsky – Volodymyr Runchak: parallels and interpretations]. URL: <http://mus.art.co.ua/ihor-stravins-ky-volodymyr-runchak-paraleli-ta-interpretatsii/> (accessed: 12.01.2026) [in Ukrainian].

17. Redya, V. (2023). Fenomen prysviaty v muzytsi: heneza, riznovydy, suchasni zrazky [The phenomenon of dedication in music: genesis, varieties, modern examples]. In: *Suchasni doslidzhennia v haluzi kultury i mystetstva* [Modern research in the field of culture and art]: zb. materialiv VIII Mizhnarodnoi nauk.-prakt. konferentsii. Kyiv, pp. 187–190. URL: https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/740/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%84%B5%D1%80%F%202023_%D0%B4%%BA.pdf?sequence=1&isAllowed=y (accessed: 14.12.2025) [in Ukrainian].

18. Sumarokova, V. (2003). Avtorskie posvyashcheniia v smyslovom pole muzykal'nogo proizvedeniia [Author's Sufi dedications in the semantic field of a musical work]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Issue 28 : *Semantychni aspekty slova v muzychnomu tvori* [Semantic aspects of the word in a musical work]. Kyiv, pp. 66–74 [in Russian].

19. Tebekina, O. (2008). List – Shuman – Shopen: prysviata tvoriv yak fenomen spilkuvania cherez muzyku [Liszt-Schumann-Chopin: dedication of works as a phenomenon of communication through music]. In: *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia i mystetstvoznavstvo [Kyiv Musicology. Culturology and Art History]*, Issue 27, pp. 118–122 [in Ukrainian].

20. Fomina, N. P. (2013). Yozef Haidn: vid statusnykh prysviachen do druzhnoho poslannia [Joseph Haydn: from status dedications to a friendly message]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Journal of Tchaikovsky National Academy of Music]*. Issue 1 (18). Kyiv, pp. 21–29 [in Ukrainian].

21. Genette, G. (1997). Paratexts. Thresholds of interpretation / transl. J. Lewin. Cambridge University Press, 456 p. URL: <https://archive.org/details/paratextsthresho0000gene/page5/> (accessed: 24.11.2025) [in English].

22. Nieden, H. J. (1976). Bachrezeption um die Jahrhundertwende: Philipp Wolfrum. Musikverlag E. Katzschler, 286 S. [in German].

VALENTINA REDYA

Redya, Valentyna — Doctor of Arts (Habil.), 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

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356084

DEDICATION AS A SEMANTIC CODE OF MUSICAL WORK

Relevance of the study. In musical art, dedication functions as a specific semantic layer situated on the margins of the musical text, capable of shaping perception, activating extratextual connections, and forming a distinct field of meanings. The relevance of the topic lies in the need to conceptualize dedication as an important semantic programming code of a musical work — a silent yet effective element of its semantic organization that influences reception, interpretation, and the overall semantic field of the musical text. Within contemporary musicological discourse, which increasingly focuses on uncovering latent layers of meaning, the study of dedication expands understanding of the interaction between the composer’s intention, cultural context, and performing interpretation.

The main objective of the study is to reveal the potential of musical dedication as a semantic programming code capable of influencing the semantic field, interpretation, and reception of a musical work.

The methodology. The methodological basis of the research is Gérard Genette’s concept of paratext, in which dedication is interpreted as an element of the peritext — one of the semantic “thresholds” mediating the interaction between author, work, and recipient. This approach allows dedication to be understood as a semantically charged code influencing the interpretation of the musical text. The study employs a combination of methods: the hermeneutic method (to reveal implicit meanings and the “quiet semantics” of dedication actualized in the processes of reading and performance); the semiotic method (to analyze dedication as a sign structure integrated into the system of artistic codes); the contextual method (to examine historical, cultural, and biographical conditions of dedication); and the interpretative method (to explore the role of dedication in shaping performing concepts). Their integration enables a multidimensional understanding of dedication as a peritextual, semantic, and interpretative phenomenon.

The main results and conclusions. The term *musical dedication* requires broader application within musicological discourse, given the diversity and prevalence of dedicatory practices in compositional creativity. Dedication can no longer be viewed merely as an auxiliary verbal element; it increasingly emerges as a meaning-forming factor of the musical work. It functions, first, as a mode of programmability shaped by historical and sociocultural contexts, and second, as a manifestation of dialogicity and intertextuality, always oriented toward an Other — an addressee, memory, or cultural horizon. In this sense, dedication acts as a mechanism of semantic coding that activates extramusical layers of meaning within the sounding work itself.

The concepts of “*quiet semantics*” / “*semantics of presence*” designate the acoustic realization of the threshold between the work and its reception. The notion of “*dedication as text*” (when the musical work itself becomes a form of dedication) is proposed as an analytical extension of musicological methodology. Further research perspectives include the study of dedication’s functions, its impact on performing interpretation, and the controversial issue of its possible correlation with genre. Musical dedication thus represents a complex object of study that requires further theoretical refinement and analytical exploration.

Keywords: musical dedication, musical text, programmability, peritext, paratext, semantic code, semantics, performing interpretation.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2026
Отримано після доопрацювання 02.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 10.31318/2522-4190.2026.145.356085

DOI:

ОБОЛЕНСЬКА М. М.

Оболенська Марія Михайлівна — кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, провідний концертмейстер Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID: ID: <https://orcid.org/0000-0002-4044-9633>

maria.obolenska@num.kh.ua

© Оболенська М. М., 2026

СОМАТИЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У СТРУКТУРІ ЕМОЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ ПІАНІСТА В АНСАМБЛІ

Обґрунтовано роль соматичного інтелекту як тілесно усвідомленої компетенції піаніста в ансамблевому виконавстві. Соматичний інтелект сприяє саморегуляції, емоційній чутливості та якості музичного діалогу з партнерами. Вперше в українському музикознавстві акцентовано відсутність системного підходу до соматичного інтелекту у професійній підготовці піаністів (зокрема в контексті камерного музикування). Проаналізовано у компаративному аспекті найбільш поширені світові соматичні методики (*Alexander, Feldenkrais, Timani, Piano-Yoga, Piano-Somatic*) з позиції їхньої релевантності саме для ансамблевої взаємодії. Підкреслено, що такі практики значно знижують психологічну напругу, підвищують технічну ефективність та відкривають простір для тілесно-емоційного резонансу. Соматичний інтелект визначено як здатність усвідомлювати власні рухи та зчитувати мікросигнали партнера, що забезпечує точну координацію в реальному часі. Окрему увагу приділено дотику до інструмента як джерелу сенсомоторного задоволення, що виступає мотиваційним чинником і основою виразності. Саме тілесна насолода від дії активує інтенцію артикуляції та поглиблює спільне естетичне переживання в ансамблі. Систематизовано методичні орієнтири — розвиток дихання, координацію рухів, тілесну антиципацію, інтонаційний дотик, вибір аплікатури як основу емоційного інтонування. Доведено, що розвинене тілесне відчуття є потужним технічним ресурсом, ба більше, фундаментом емоційної автентичності ансамблевого музикування, у якому звучання постає як втілення глибокого тілесно-інтерперсонального зв'язку. Уміння прогнозувати дії партнерів, узгоджувати динаміку та темп значною мірою залежать від тілесної регуляції. Соматична чутливість дозволяє швидше «зчитувати» наміри колег через мікрожести і рухові імпульси, що перетворює ансамбль на єдиний організм. Соматичний інтелект є тією внутрішньою основою, що поєднує тілесне, емоційне й когнітивне у камерному виконавстві.

Ключові слова: камерний ансамбль, соматичний інтелект, емоційний інтелект, психологія виконавського процесу, інтерпретація, емоційна інтеракція, методика гри на фортепіано.

Вступ. Система професійної музичної освіти в Україні значною мірою спирається на традиційні педагогічні підходи, у яких головну увагу приділено дисципліні, наполегливості та технічній витривалості музиканта. У такій парадигмі тіло часто постає лише інструментом, що має підпорядковуватися волі та свідомості, а біль чи перенапруження сприймаються як природна частина процесу навчання. Подібний підхід призводить до ігнорування тілесних сигналів, накопичення травм та формування у музикантів хронічних проблем.

У західних країнах зсув у бік тілесної усвідомленості стався відносно нещодавно: методики Александера, Фельденкрайза, а згодом й інноваційні авторські системи на кшталт Піано-Йоги чи Піано-Соматики увійшли до музичної педагогіки лише напочатку XXI століття. Тим не менш, уже сьогодні вони визнані як ефективні інструменти профілактики професійних травм, розвитку художньої виразності та зниження психологічного стресу.

У контексті української професійної освіти подібні підходи поки що відсутні. Їхнє ігнорування може пояснюватися не лише інерційністю радянської системи, яка традиційно протиставляла силу волі і дисципліну будь-яким альтернативним методам, але й глибиннішими культурними чинниками. Зокрема, релігійно-філософська традиція, у якій тіло розглядається як другорядне відносно душі, могла сформувати певне знецінення тілесності у сфері мистецтва. В результаті тіло музиканта трактується як підлеглий механізм (а не активний співтворець), що «зношується» в процесі служіння високому мистецтву.

Отже, постає проблема: у професійній музичній освіті досі бракує тілесно усвідомлених практик, спрямованих на гармонізацію фізичного, психічного й творчого вимірів діяльності музиканта. Її розв'язання вимагає критичного переосмислення традиційної педагогічної моделі та інтеграції до освітнього процесу сучасних міждисциплінарних методик, що розглядають тіло як рівноправний вимір музичного мислення й виконавської культури.

Наступним шаром проблеми є той факт, що зазвичай у традиційній музичній освіті головна увага приділяється формуванню сольних виконавських навичок, де домінує індивідуальна робота над технікою, звуковидобуванням і сценічною витривалістю. Ансамблеве ж виконавство зазвичай трактується як «надбудова» над сольними навичками: передбачається, що музикант, який володіє інструментом, автоматично зможе інтегруватися в ансамблевий контекст. Насправді камерне музикування висуває якісно інші вимоги до музиканта. Саме тут стає актуальним концепт соматичного інтелекту як здатності усвідомлено керувати тілом, відчувати його як інструмент вираження й водночас канал взаємодії з іншими музикантами.

Аналіз публікацій. Корпус наукових досліджень, які слугували основою для написання статті, можна поділити за наступними категоріями: тілесний інтелект людини [Сілютіна, 2024]; питання тілесної усвідомленості в системі музичної освіти [Candisano Mera et al., 2023; Noulis, 2014]; фортепіанні практики, що використовують соматичні методики [Piano Somatics, Piano-Yoga, Alexander Technique Piano Lessons, Timani Somatic Method]; експериментальні дослідження взаємодії в камерних ансамблях [Cotter Lockard, 2012; Bishop et al., 2019; Wood et al., 2022].

У статті Доріан Коттер-Локард [Cotter-Lockard, 2012], присвяченій вивченню зв'язку соматичної усвідомленості з емоційною виразністю у струнному квартеті, розгортається феноменологічний аналіз того, як тілесна усвідомленість (*somatic awareness*) та тілесно усвідомлена експресія (*embodied expression*) формують спільне «ми-переживання» (*we-presence*) в ансамблі. Ключовою теоретичною опорою виступають ідеї Альфреда Шюца (Alfred Schütz) про взаємне налаштування (*mutual tuning-in relationship*), які авторка застосовує до камерного ансамблю як спільно налаштованої системи виконавців. Дослідження спирається на матеріали дисертаційної роботи авторки, у якій детально описані стратегії репетицій та методи командної взаємодії як інструменти тілесно-емоційної координації у струнному квартеті *Cavani String Quartet*. Практики візуальної комунікації та тілесного розігріву демонструють

ефективні інструменти формування соматичної узгодженості, які, на нашу думку, можуть бути інтегровані і в підготовку піаністів-ансамблістів.

У статті «*Moving to Communicate, Moving to Interact: Patterns of Body Motion in Musical Duo Performance*» («Рух для спілкування, рух для взаємодії: закономірності рухів тіла у виконанні музичного дуету») досліджено, коли і як у дуетах (кларнет і фортепіано) виникає візуальне сигналювання та моторна взаємодія [Bishop et al., 2019]. Проаналізовано рухи голови та міжвиконавську координацію за різних умов: до/після репетиції, з/без зорового контакту, у фрагментах з нерегулярним метроритмом. Емпірично доведено, що тілесні жести є не лише комунікацією задля синхронізації, а й носіями емоційної взаємодії, де нові інтерпретаційні ідеї народжуються «поміж» виконавцями. Автори розрізняють *signalling* (цілеспрямовані, диригентоподібні жести) та *interaction* (двостороння, часто передрефлексивна ко-регуляція рухів). Соматичний інтелект дає м'язову основу для обох режимів: і для свідомих сигналів (керовані жести), і для безсвідомого взаємного налаштування. У періодах темпоритмічної нестабільності підсилюється візуальна взаємодія та згладжуються рухи — саме в цих умовах у піаніста часто «вмикається» тонке фразувальне дихання, мікроагогіка, мікродинаміка. Отже, тілесна узгодженість слугує ресурсом для емоційної виразності у найвразливіших місцях твору.

Колективне дослідження американських музикознавців «*Creating a shared musical interpretation: changes in coordination dynamics while learning unfamiliar music together*» («Створення спільної музичної інтерпретації: зміни в динаміці координації під час спільного вивчення незнайомої музики») містить висновки про те, що узгодженість тілесних рухів зумовлює узгодженість внутрішніх інтерпретацій [Wood et al., 2022]. Зі становленням спільної інтерпретації ансамблеві музиканти демонструють зростання соматичної конвергенції (подібність рухів) та зменшення потреби у явних тілесних підказках. Автори експериментально доводять, що соматичний інтелект піаніста виступає механізмом, який спершу підтримує емоційну ко-регуляцію через видимі жести, а в подальшому стабілізує емоційну виразність в режимі спільної внутрішньої моделі, мінімізуючи комунікаційні витрати.

Оригінальним вбачається експеримент японських дослідників [Furuya et al., 2023], під час якого піаністу надягали на руки екзоскелет, що дозволяв рухати пальцями ззовні. Проаналізовано пасивні рухи музиканта, які він не виконував самостійно. Це дозволило ізолювати соматосенсорне сприйняття від свідомої моторної активності. Експеримент дозволив побачити, що навіть без активного тренування пасивне проживання рухів допомагає мозку краще координувати пальці й тим самим довів вплив соматичного інтелекту, що діє на рівні відчуттів, а не свідомих зусиль. Соматичне відчуття (внутрішнє відчуття тіла) має ключове значення у розвитку й реалізації моторики, зокрема в музиці, де виконавці оперують великою кількістю дрібних, швидких рухів пальців. Це дослідження є чудовим прикладом того, як соматичний інтелект як тілесна обізнаність, що не завжди усвідомлюється, відіграє важливу роль у розвитку піаніста, особливо в ансамблевій грі, де точність і координація мають першорядне значення. Досвід тіла, навіть без свідомої участі, формує нові нейронні зв'язки, що веде до вищого рівня майстерності.

Упродовж останніх десятиліть соматична освіта посідає дедалі важливіше місце у професійній підготовці музикантів. Її мета полягає і у покращенні фізичного стану виконавця, і в розширенні психофізичних можливостей, що безпосередньо впливають на якість музичного виконання. В основі соматичного підходу закладена ідея інтеграції тіла й свідомості, де суб'єктивне тілесне сприйняття стає джерелом

навчання та вдосконалення виконавських навичок. Термін «соматичне виховання» (від грец. *soma* — тіло) був уведений Томасом Ханною у 1976 році. У його розумінні соматика є сферою знань і практик, які поєднують тілесну терапію та освіту з метою підвищення самосвідомості й усвідомленого контролю над тілесними процесами. Як зазначає Крістос Нуліс [Noulis, 2014], соматичне виховання в контексті гри на фортепіано можна розглядати як методологічну альтернативу традиційному підходу до навчання, адже воно базується на сприйнятті себе зсередини, у першій особі. Дослідження зосереджене на трьох практиках: техніці Александера, йозі та методі Пілатеса, як на формах соматичного втручання. Результати свідчать про позитивний вплив означених практик на фізичний і психологічний комфорт піаністів, зниження тривожності, покращення координації та дихання, що зрештою сприяє безперервному художньому розвитку.

У колективній праці іспанських викладачів фортепіано [Candisano Mera et al., 2023] простежується зростаючий інтерес до соматичних методик у системі професійної музичної освіти Іспанії. Автори вказують на чотири основні напрями застосування соматички у консерваторіях: соматична освіта як окрема дисципліна; ергономіка й техніка постави; тілесна комунікація та рухова координація; ментальні практики для підвищення концентрації. Попри відсутність усталеної методології, дослідження показує позитивні ефекти соматичного навчання: підвищення тілесної обізнаності, зменшення напруги, покращення якості руху, що безпосередньо впливає на виконавську свободу і виразність. У дисертації Хосе Августіна Кандісано Мера [Candisano Mera, 2020] наголошується на необхідності включення соматичної освіти вже на ранніх етапах навчання. Аналіз навчальних програм та інтерв'ю з викладачами показали, що ці підходи значною мірою сприяють фізичному благополуччю студентів, збагачують їхній емоційний та художній досвід.

Підсумовуючи, відзначимо, що в сучасному світі спостерігається стійке зростання інтересу до інтеграції соматичних практик у різні сфери людської діяльності, зокрема у професійну підготовку піаністів.

Мета статті — обґрунтувати роль соматичного інтелекту як тілесно усвідомленої компетенції піаніста в ансамблевому музикуванні, що покращує саморегуляцію в контексті емоційної інтеракції з партнером.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві системно проблематизовано брак уваги до соматичного інтелекту в професійному розвитку піаністів зокрема та відсутності ансамблевого вектора його застосування загалом. Запропоновано компаративний аналіз найпоширеніших у світі соматичних методик (*Alexander, Feldenkrais, Timani, Piano-Yoga, Piano-Somatic*) з точки зору їх релевантності саме для ансамблевої взаємодії. Попри наявність відповідних шкіл за кордоном, в Україні ця тематика поки що не представлена на системному рівні. Запропоновано дефініцію соматичного інтелекту піаніста-ансамбліста як здатності тілесно усвідомлювати й узгоджувати власні психофізіологічні реакції з емоційним станом партнера, що сприяє досягненню спільної інтерпретації музичного твору.

Методологічне підґрунтя дослідження спирається на комплекс загальних і спеціальних методів та підходів, серед яких: *компаративний підхід* — порівняння сучасних соматичних методик, що залучаються до організації фортепіанного виконавства; *метод моделювання* — адаптація існуючих методик до ансамблевого виконавства; *системний метод* — обґрунтування функціонування соматичного інтелекту як базової ланки для успішної роботи емоційного й когнітивного інтелектів.

Результати дослідження. Оскільки в україномовному музикознавстві відсутні системні праці, присвячені соматичному інтелекту виконавця, вбачаємо доцільним звернутися до популярно-наукової книги з психології доктора філософії Олени Сілютіної (2024), у якій послідовно розкриваються питання тілесного інтелекту людини. Авторка обґрунтовує факт вродженої первинності тілесного інтелекту як сукупності біологічних функцій організму, що відповідають за сприйняття зовнішніх і внутрішніх сигналів: «Ще до того, як індивід опанує навички раціонального мислення, мозок самостійно обробляє інформацію, отриману від своєї сенсорної системи через органи чуття (перцепція) <...> мозок також зчитує і внутрішню інформацію (пропріоцепція). <...> Це і є первинна форма інтелекту як тілесного, соматичного, адапційного, регуляторного. Інтелекту, що забезпечує виживання» [Сілютіна, 2024, с. 36, 37]. Піаністи досить тривалий час проводять у сидячій позі, і не завжди ця поза є фізіологічно правильною, що призводить до скутостей, болей, зацимлень тощо. Піаніст має кожні 40–60 хвилин відволікатися від інструмента і переводити тіло в інший «режим»: «Практично не існує професій, які б не були носіями ризиків для здоров'я і життя. Тому для кожної людини важливо усвідомлювати, які саме ризики несе в собі їхня професія та навчитися компенсувати шкідливий вплив» [там само, с. 341].

Повторювані дії стають навичками, а емоційні реакції набувають статусу шаблонів. Окрім фізіологічних «надбань», організм запам'ятовує емоційний стан, з яким виконується певний фрагмент музичного твору, оскільки емоції тісно пов'язані з тілесністю. Тож надважливою є репетиція штучних емоцій, котрі музикант прагне втілити у фінальному виконанні, зокрема через характер дотику (артикуляція, туше). У контексті гри на фортепіано феномен дотику набуває не лише технічного, а й глибоко філософського виміру. Згідно з М. Мерло-Понті (Maurice Merleau-Ponty), саме дотик має феноменологічну перевагу над іншими відчуттями, оскільки безпосередньо пов'язує суб'єкта з тілесним світом і відкриває шлях до тілесно усвідомленого буття. Для піаніста дотик до інструмента є актом первинної присутності, у якому взаємодія з фортепіано набуває естетичної та екзистенційної глибини. Руки музиканта стають не просто засобом технічного контролю, а й передачі інтенцій, енергії, емоційного змісту.

У соматичних підходах (як і в тілесно-орієнтованій терапії) руки розглядаються як основний інструмент чуттєвої взаємодії зі світом. Як зазначає О. Сілютіна: «Енергетична функція рук — одне із чудодійних творінь природи. Руки наділені здатністю як віддавати енергію, так і отримувати. Через руки проходять всі біоенергетичні потоки більшості життєво важливих органів людини. <...> Руки, немов провідник, передають від нас до іншої живої істоти наші почуття: любов, турботу, ласку, підтримку, схвалення, підбадьорення, співчуття» [Сілютіна, 2024, с. 127]. У цьому сенсі руки піаніста більш ніж джерело звуку — вони є медіатором емоційного зв'язку з партнерами по ансамблю та слухачем. Кожен дотик до клавіші є більше ніж просто механічна дія. Це жест тілесної виразності, через який розкривається внутрішній афект музиканта. Руки відчувають опір клавіш, їхню пружність, температуру, глибину занурення, що створює унікальну сенсомоторну палітру. Як результат виникає звукове втілення емоційної інтенції, що базується на соматичній чутливості. В ансамблевому контексті це стає ще більш значущим, оскільки вимагає одночасної чутливості до себе, до інструмента і до партнера, формуючи єдине поле дотику — фізичного, емоційного та музичного.

Важливим фактором при «спілкуванні» з інструментом через дотик є прагнення до задоволення як внутрішній сенс будь-якої виконавської дії. Саме через дотик піаніст відкриває можливість відчуття глибокої насолоди від процесу творення

звуку. Дія тут не є лише функціональною чи технічною. Вона спрямована на досягнення внутрішнього стану задоволення, що стає рушієм мотивації та джерелом творчої свободи. Цей принцип однаково важливий як у сольному музикуванні, так і в ансамблевому виконанні. У самостійній роботі прагнення до задоволення активує соматичний інтелект: кожен жест, кожен дотик до клавіші переживається як сенсомоторна насолода, що структурує процес навчання і перетворює рутинні вправи на досвід тілесно-емоційного збагачення. У процесі репетицій з партнером така установка трансформується у спільне переживання. Музиканти створюють поле колективної насолоди від гри, де задоволення набуває інтерактивного характеру і є не наслідком, а передумовою художньої виразності: підсилює інтенціональність артикуляції, робить дотик до інструмента більш сенситивним і зрештою, сприяє народженню спільного естетичного досвіду, вкоріненого у тілесності музиканта.

Вибір апікатури є одним із ключових проявів соматичного інтелекту піаніста, оскільки безпосередньо визначає якість рухової організації та виразність виконання. Апікатура має забезпечувати максимально економічну й елегантну гру, уникаючи зайвих чи неприродних рухів. У швидкому темпі така організація є критичною, адже надмірна жестикуляція чи нераціональні переміщення пальців здатні порушити загальний моторний ритм і збити динаміку музичного потоку. Натомість у повільному темпі апікатурні рішення мають сприяти плавності звуковедення та підтриманню легатності, що вимагає особливої тілесної чутливості й сенсомоторної антиципації. Апікатура постає як тілесно усвідомлений вибір, що інтегрує моторну економію, емоційну виразність та стильову відповідність інтерпретації.

Ще однією надважливою умовою при виконанні будь-якої дії постає усвідомленість. У цьому контексті О. Сілютіна спирається на авторів відомих тілесних практик: Ошо (Osho Rajneesh), Вільгельма Райха (Wilhelm Reich), Моше Фельденкрайза (Moshé Feldenkrais), Юджина Джендліна (Eugene Gendlin), Фредеріка Александра (Frederick Alexander), Томаса Ханни (Thomas Hanna), Александра Лоуена (Alexander Lowen). Узагальнюючи досвід попередників, дослідниця резюмує: «Зосереджена увага (усвідомленість) допомагає дослідити рух та покращити його, змінити давні звички, які можуть викликати напругу, біль або просто обмежувати рухливість» [Сілютіна, 2024, с. 223]. Усвідомленість у рухах піаніста виконує подвійну функцію: з одного боку, підвищує технічну ефективність і зменшує ризики фізичної перенапруги; з іншого — відкриває простір для більш щирого та точного вияву емоцій у процесі сольної та ансамблевої гри. Це дозволяє піаністу перейти від механічного відтворення звукового матеріалу до емоційно забарвленої інтерпретації, де кожен рух і кожен дотик стають смислотворчими.

У сольному фортепіанному виконавстві контроль точності рухів, попри свою важливість, має певну ступінь варіативності. Виконавець у цьому випадку спирається на власну соматичну чутливість і слуховий контроль, що дозволяє йому в процесі гри динамічно коригувати незначні неточності або варіативно інтерпретувати музичний текст. Соматичний інтелект як внутрішнє знання про тіло та рух, сформоване через тілесний досвід, функціонує тут як інструмент індивідуальної оптимізації техніки та виразності. Натомість у камерному ансамблі вимоги до точності моторних дій зростають. Виконавець більше не може покладатися лише на власну інтерпретацію та моторну адаптацію, адже має діяти в межах узгодженої темпоритмічної та артикуляційної структури, що залежить від взаємодії з партнером. У таких умовах соматичний інтелект набуває міжособистісного виміру, в якому, окрім здатності відчувати власне тіло, необхідно вміти тілесно «зчитувати» сигнали партнера через мікрорухи,

дихання, коливання ритму і навіть мікроскопічні зміни динаміки. Це вимагає високого рівня сенсомоторної координації, здатності до тонкого регулювання зворотного зв'язку і постійного перебування у стані тілесної взаємної уваги. Отже, у контексті ансамблевого виконання соматичний інтелект музиканта залучений глибше ніж при сольній грі й значною мірою відповідає за ефективність музичної взаємодії.

Соматичний інтелект піаніста-ансамбліста реалізується через низку ключових тілесно усвідомлених практик, що забезпечують глибший рівень емоційної та комунікативної взаємодії з партнерами. Зокрема, важливою є здатність зчитувати стан іншого музиканта не лише аудіально, а й за допомогою візуального аналізу його мікрорухів. Така сенсомоторна чутливість створює умови для більш точного налаштування на партнера в режимі реального часу.

Тілесна регуляція виконавської виразності — це один сутнісний компонент соматичного інтелекту. Вона включає свідоме використання жестів, мікроколивань корпусу та оптимальної постави, які підсилюють експресію та знижують ризик фізичного й емоційного виснаження. Особливу роль у цьому процесі відіграє дихання як ритмічний і сенсорний міст, що об'єднує музикантів у єдину дихальну й емоційну систему ансамблю.

Нарешті, соматичний інтелект виконує профілактичну функцію, зменшуючи вірогідність виникнення сценічного тремтіння, перенапруги та стресових реакцій, які можуть спотворити якість артикуляції. Адже артикуляція є звуковим жестом, у якому виявляється весь тілесно-емоційний комплекс виконавця. Жорсткість тіла транслюється в агресивну чи різку звукову подачу, приглушена емоція породжує мляву фразировку, а когнітивна неузгодженість з афектом — стилістичний дисонанс. Таким чином, артикуляція постає як дзеркало тілесної присутності, емоційного стану й інтелектуального вибору музиканта, що є основою цілісної ансамблевої інтерпретації.

Враховуючи фізіологічні, психічні та психологічні особливості фортепіанного виконавства, у сучасному світі стали з'являтися методики соматичного вдосконалення, адаптовані саме для потреб піаніста. Так виникла *Piano-Yoga* — інноваційна методика у фортепіанному мистецтві. Її засновниця — Євгенія Чудінович, більше відома під творчим псевдонімом GÉNIA, піаністка українського походження, яка розпочала свою музичну освіту в Харкові під керівництвом Регіни Горовиць — сестри видатного піаніста Володимира Горовиця. Навчалася у спеціалізованій школі для обдарованих дітей та у Харківському інституті мистецтв (клас Сергія Юшкевича), а пізніше продовжила освіту у Великій Британії в *Guildhall School of Music & Drama* та *Trinity College of Music*. Професійний досвід привів виконавицю до усвідомлення типових проблем піаністів: фізичне перенапруження, м'язові затиски, сценічна тривога та психологічний стрес. Прагнучи знайти ефективне вирішення цих труднощів, Є. Чудінович здобула кваліфікацію викладача йоги у *British Wheel of Yoga* і як наслідок, розробила власну методику — *Piano-Yoga*. Ця система поєднує академічну строгість класичної піаністичної школи з принципами йоги, що базуються на дихальних практиках, роботі з поставою, усвідомленості рухів та спеціальних вправах для розвитку сили і гнучкості рук.

Особливістю підходу є його багатовимірність: *Piano-Yoga* водночас розвиває технічні навички та формує психофізичну стійкість виконавця. Методика дозволяє підвищувати концентрацію уваги й ефективність занять, зміцнювати м'язи пальців і кистей без надмірного напруження, коригувати поставу та досягати свободи гри, долати сценічне хвилювання завдяки поєднанню руху й усвідомленості, розширювати

технічні можливості навіть у піаністів із невеликими руками, відкриваючи доступ до більш складного репертуару.

Практична реалізація методики була викладена у першій книзі серії «*Transform Your Hands: A Complete Ten Week Course of Piano Exercises*» [Génia et al., 2009]. У ній представлений комплекс вправ, спрямований на розвиток сили, витривалості та гнучкості, що забезпечує відчутний результат уже протягом перших тижнів занять. Виконання програми сприяє збільшенню розмаху пальців, вільнішому володінню клавіатурою та формуванню більшої пластичності рухів. Підкреслимо, що *Piano-Yoga* є не збіркою технічних вправ, а цілісною системою гармонізації тіла, свідомості та виконавської практики. Її принципи спираються на закони руху, силу тяжіння та контроль дихання, що робить гру на фортепіано більш органічною і виразною. Водночас методика виконує функцію профілактики перевтоми та травм, сприяючи формуванню здорового підходу до музичної діяльності.

Не менш інноваційною постає методика гри на фортепіано *Piano Somatics*, заснована на синтезі класичної піаністичної техніки та підходів тілесної усвідомленості, зокрема методики Фельденкрайза. Її розробник — канадський піаніст Алан Фрейзер (Alan Fraser), відомий своїми книгами про розвиток фортепіанної техніки. Він детально аналізує вроджену структуру та функції людської руки задля розкриття її сили, з метою замінити напругу або надмірне розслаблення ефективною активацією м'язів: «Фортепіано неймовірно чутливе до вашого внутрішнього стану. Воно відчуває вас, відчуває, як ви рухаєтесь. Те, як воно реагує у звуці, є точним відображенням вашого внутрішнього світу. Коли ви переносите музичну структуру на рухи гри на фортепіано — ваш фізичний жест є прямим відображенням вашого музичного наміру» [*Piano Somatics*]. *Piano Somatics* моделює піаністичне мистецтво як складну, тілесно вкорінену практику, де рух, вага, дихання і увага в тілі є невід'ємними від формування якісного звуку та виразності. Такий педагогічний підхід інтегрує знання з анатомії, фізіології, музикознавства, щоб забезпечити більш здорову, ефективну та витончену гру.

Попри різні джерела натхнення та педагогічні традиції, методики *Piano-Yoga* та *Piano Somatics* об'єднують спільне прагнення інтегрувати тілесну усвідомленість у фортепіанну практику. Обидві системи позиціонуються як інноваційні відповіді на виклики сучасного піанізму: фізичне перенапруження, травматизація, сценічна трижність, психологічний стрес та обмеженість традиційних технічних підходів.

Ще однією популярною тілесною практикою є Техніка Александера, на яку спираються сучасні викладачі фортепіанної гри. Зокрема, Джесс Альбертін (Jess Albertine) на своєму сайті *Open Mind Alexander Technique* пропонує заняття, які ґрунтуються на принципах рухової легкості (*movement ease*) та усвідомлення себе як суб'єкта власного руху (*self-ownership*). Ці практики спрямовані на широке коло реципієнтів і допомагають покращити відчуття власного тіла, усвідомлення якості рухів та зменшення перевантаження.

Лінда Сапонара (*Lynda Saponara*) на сайті *Princeton Piano Teacher* інтегрує техніку Александера в уроки гри на фортепіано. Ключовий акцент робиться на поступовій зміні дрібних звичок (*small shifts in habits*). При цьому метою є не радикальна трансформація, а скоріше оптимізація рухів: зменшення больових відчуттів, втоми, поліпшення ефективності техніки, та прагнення зробити гру більш комфортною.

Техніка Александера є дієвим інструментом удосконалення піаністичної практики, оскільки сприяє розвитку тілесної усвідомленості, що допомагає уникати перенапруги, травм і надмірного навантаження. Вона оптимізує технічні навички через корекцію дрібних звичкових рухів від положення рук до роботи спини, плечей і

дихання. Крім того, методика позитивно впливає на психологічний стан виконавця, знижуючи рівень тривожності та сценічного стресу, що підсилює концентрацію та якість творчої інтерпретації. Разом із тим, практика вимагає значної уваги й часу, адже зміни часто неочевидні на початковому етапі. Її ефективність також залежить від компетентності викладача й індивідуальних особливостей музиканта — його анатомії, попереднього досвіду та фізичного стану.

Соматичним підходом, що органічно адаптується в музичне мистецтво, є метод *Timani*, розроблений піаністкою та соматичним терапевтом Тіною Маргарет Нільсен (Tina Margareta Nilssen). Його суть полягає у поєднанні глибоких знань анатомії, механіки руху та дихання з музичною практикою. Цей метод концентрує увагу на тілесній та емоційній складових, тісно пов'язаних між собою [Détári et al., 2022]. Музиканти, які працюють із методом *Timani*, часто відзначають зниження тривожності, зростання впевненості та покращення самосприйняття. Це важливо, оскільки емоційний стан безпосередньо впливає на якість виконання, зокрема в ансамблевому контексті, де важлива відкритість, чутливість до партнера та готовність гнучкості в інтерпретації. Практика починається з відчуття тіла без інструмента і поступово інтегрується із грою. Важливо, щоб соматичні вправи не існували окремо, а були пов'язані з музичним процесом. Більшість досліджень методу *Timani* зосереджені на індивідуальній грі. Водночас ансамблева гра вводить додаткові чинники: взаємодію, спільне дихання, темп, баланс. Метод *Timani* демонструє, що фізичний стан музиканта має ключовий вплив на техніку, виразність і психологічну готовність.

У процесі ансамблевої гри завдяки тілесній організації руху, свободи рук і корпусу, синхронізації дихання та мікрорухів із партнерами піаніст виходить за межі власної партії, відчуваючи ансамбль як єдину тілесно-ритмічну систему. Тіло стає за собою невербальною взаємодією. Поза, жести, навіть ритм дихання функціонують як сигнали, які допомагають передати інтерпретаційні наміри партнерам. Саме тілесна свобода відкриває можливості для автентичного емоційного висловлювання. Коли тіло розкріпачене, знімаються внутрішні бар'єри, а емоційний інтелект отримує природний простір для прояву. У цьому сенсі соматичний інтелект виступає передумовою емоційної виразності. Когнітивний вимір ансамблевої гри як уміння прогнозувати дії партнерів, узгоджувати динаміку та темп також значною мірою залежить від тілесної регуляції. Соматична чутливість дозволяє швидше «зчитувати» наміри колег через мікрожести і рухові імпульси, що перетворює ансамбль на єдиний організм. Таким чином, саме соматичний інтелект є базовою ланкою, що поєднує фізичне, емоційне й когнітивне у камерному виконавстві. Тіло стає не пасивним «механізмом» для відтворення звуків, а активним співтворцем ансамблевої виразності.

Соматичний інтелект піаніста-ансамбліста — це інтегральна тілесно-психологічна компетенція, що охоплює здатність піаніста усвідомлювати власний тілесний стан, регулювати психофізіологічні реакції та координувати їх із емоційною динамікою партнера по ансамблю. Такий інтелект виявляється у здатності до сенсомоторної антиципації, моторної організації та тілесної чутливості, які забезпечують спільну емоційну інтерпретацію музичного твору та сприяють глибшій інтеракції на рівні невербальної комунікації.

Висновки та перспективи дослідження. Проведене дослідження підтвердило, що соматичний інтелект як усвідомлене володіння тілом, тілесна чутливість і пам'ять, є базовим чинником формування емоційної виразності піаніста. Феномен не обмежується лише технічною моторикою — він виступає посередником між тілесністю та емоційним змістом інтерпретації, створюючи умови для глибшого переживання та

передачі музичного змісту. Тілесна свідомість піаніста дозволяє гнучко регулювати динаміку, агогіку та темброву палітру, що безпосередньо впливає на емоційне забарвлення ансамблевого звучання. При цьому розвинений соматичний інтелект сприяє емоційній ко-регуляції з партнером, забезпечуючи тонку міжособистісну взаємодію і створюючи простір емоційної злагоженості в ансамблевій грі.

Обґрунтовано доцільність впровадження соматичних практик, які вже успішно застосовуються до сольної фортепіанної гри (метод Фельденкрайза, техніка Александера, тілесно-орієнтовані вправи), у процес навчання піаністів, які спеціалізуються на камерному музикуванні. Ці практики посилюють емоційно-виразні можливості, знижують рівень напруги, розвивають тілесну усвідомленість, необхідну для ефективною взаємодії в ансамблі.

Узагальнено методичні орієнтири стосовно розвитку усвідомленого дихання, координації рухів, вибору аплікатури та тілесної антиципації як основи емоційного інтонування. Ці компоненти є ключовими для формування індивідуального виразного виконавства та ансамблевої взаємодії як складного міжсуб'єктного процесу. Розвинений соматичний інтелект є значним засобом уникнення технічних труднощів і фундаментом ансамблевої емоційної автентичності. Саме завдяки йому камерне музикування стає простором тілесно-емоційного резонансу виконавців. Таким чином, соматичне виховання в музичній освіті, особливо у грі на фортепіано, має потужний потенціал. Воно сприяє формуванню тілесної та емоційної свідомості, покращує фізичне здоров'я і відкриває нові горизонти художнього розвитку.

Подальші дослідження доцільно зосередити на інтеграції соматичного, емоційного та когнітивного інтелектів у виконавській практиці піаністів як у контексті сольного, так і ансамблевого музикування. Перспективним напрямом є моделювання універсальної системи вправ для саморозвитку музикантів на основі порівняння різних соматичних підходів та їх впливу на емоційно-виразні компоненти гри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Сілютіна О. Тілесний інтелект. Київ : Видавничий дім «АДЕФ-Україна», 2024. 392 с.
2. Alexander Technique lessons in the Denver area with Jess Albertine. URL: <https://www.openmindat.com/> (дата звернення: 11.11.2025).
3. Bishop L., Cancino Chacón C., Goebel W. Moving to Communicate, Moving to Interact: Patterns of Body Motion in Musical Duo Performance. *Music Perception*. 2019. Vol. 37. P. 1–25. DOI: <https://doi.org/10.1525/mp.2019.37.1.1>
4. Candisano Mera J. A., Franco Vázquez C., Gillanders C. Somatic education approaches in piano studies: A snapshot of Spanish conservatoire practices. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*. 2023. Vol. 36. P. 380–385. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jbmt.2023.07.005>
5. Cotter Lockard D. Playing in a String Quartet: Somatic Awareness and Embodied Expression. URL: <https://www.academia.edu/2329613/> (дата звернення: 20.12.2025)
6. Détári A., Nilssen T. M. Exploring the Impact of the Somatic Method «Timani» on Performance Quality and Musicians' Well-Being. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.834012>
7. Furuya S., Tanibuchi R., Nishioka H., Kimoto Y., Hirano M., Oku T. Passive somatosensory training enhances piano skill in adolescent and adult pianists: A preliminary study. *Annals of the New York Academy of Sciences*. 2023. Vol. 1519. No.1. P. 167–172. DOI: <https://doi.org/10.1111/nyas.14939>

8. Génia, Grundy I., Harris R., Oliveira T. Transform Your Hands: A Complete Ten Week Course of Piano Exercises. 2009. 114 p.
9. Noulis C. Somatic Education and Piano Performance. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Birmingham : Birmingham City University and Birmingham Conservatoire, 2014. 359 p.
10. Piano Somatics. URL: <https://www.alanfraserinstitute.com/institute.php> (дата звернення: 18.12.2025).
11. Piano-yoga piano method of the 21st century. URL: <https://www.piano-yoga.com/> (дата звернення: 07.01.2026).
12. Piano Lessons with Alexander Technique. URL: <https://www.princetonpianoteacher.com/> (дата звернення: 08.01.2026).
13. Wood E. A., Chang A., Bosnyak D., Klein L., Baraku E., Dotov D., Trainor L. Creating a shared musical interpretation: Changes in coordination dynamics while learning unfamiliar music together. *Annals of the New York Academy of Sciences*. 2022. Vol. 1516. No.1. P. 106–113. DOI: <https://doi.org/10.1111/nyas.14858>

REFERENCES

1. Siliutina, O. (2024). Tilesnyi intelekt [Somatic intelligence]. Kyiv: Publishing House “ADEF-Ukraine”. 392 p. [in Ukrainian].
2. Alexander Technique lessons in the Denver area with Jess Albertine. URL: <https://www.openmindat.com/> (accessed: 11.11.2025). [in English].
3. Bishop, L., Cancino Chacón, C., Goebel, W. (2019). Moving to Communicate, Moving to Interact: Patterns of Body Motion in Musical Duo Performance. *Music Perception*, Vol. 37, pp. 1–25. DOI: <https://doi.org/10.1525/mp.2019.37.1.1> [in English].
4. Candisano Mera, J. A., Franco Vázquez, C., Gillanders, C. (2023). Somatic education approaches in piano studies: A snapshot of Spanish conservatoire practices. *Journal of Bodywork and Movement Therapies*, Vol. 36. pp. 380–385. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jbmt.2023.07.005> [in English].
5. Cotter Lockard, D. Playing in a String Quartet: Somatic Awareness and Embodied Expression. URL: <https://www.academia.edu/2329613/> (accessed: 20.12.2025). [in English].
6. Détári, A., Nilssen, T. M. (2022). Exploring the Impact of the Somatic Method «Timani» on Performance Quality and Musicians’ Well-Being. *Frontiers in Psychology*, Vol. 13. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.834012> [in English].
7. Furuya, S., Tanibuchi, R., Nishioka, H., Kimoto, Y., Hirano, M., Oku, T. (2023). Passive somatosensory training enhances piano skill in adolescent and adult pianists: A preliminary study. *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol. 1519 No.1, pp. 167–172. DOI: <https://doi.org/10.1111/nyas.14939> [in English].
8. Génia, Grundy, I., Harris, R., Oliveira, T. (2009). Transform Your Hands: A Complete Ten Week Course of Piano Exercises. 114 p. [in English].
9. Noulis, C. (2014). Somatic Education and Piano Performance. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Birmingham : Birmingham City University and Birmingham Conservatoire. 359 p. [in English].
10. Piano Somatics. URL: <https://www.alanfraserinstitute.com/institute.php> (accessed: 18.12.2026). [in English].
11. Piano-yoga piano method of the 21st century. URL: <https://www.piano-yoga.com/> (accessed: 07.01.2026). [in English].
12. Piano Lessons with Alexander Technique. URL: <https://www.princetonpianoteacher.com/> (accessed: 08.01.2026). [in English].

13. Wood, E. A., Chang, A., Bosnyak, D., Klein, L., Baraku, E., Dotov, D., Trainor, L. (2022). Creating a shared musical interpretation: Changes in coordination dynamics while learning unfamiliar music together. *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol. 1516, No.1, pp. 106–113. DOI: <https://doi.org/10.1111/nyas.14858> [in English].

MARIIA OBOLENSKA

Obolenska, Mariia — Ph.D in Art Studies, Lecturer of the Department of Interpretology and Music Analysis, Leading accompanist of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4044-9633>

maria.obolenska@num.kh.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356085

SOMATIC INTELLIGENCE IN THE STRUCTURE OF THE PIANIST'S EMOTIONAL EXPRESSIVITY IN ENSEMBLE PERFORMANCE

Relevance of the study. Ukrainian professional music education lacks body-aware practices aimed at harmonizing the physical, mental, and creative dimensions of a musician's activity. Addressing this gap requires a critical reassessment of the traditional pedagogical model and the integration of contemporary interdisciplinary methods that consider the body as an equal component of musical thinking and performance culture. Another layer of the problem is the dominant focus in traditional training on developing solo performance skills emphasizing individual work on technique, sound production, and stage endurance. Ensemble performance is often treated as an "add-on" to solo skills, with the assumption that a musician proficient in their instrument will automatically adapt to the ensemble context. In reality, chamber music imposes qualitatively different demands. This is where the concept of somatic intelligence becomes relevant as the ability to consciously control the body, perceive it both as a tool of expression and as a channel for interaction with other musicians.

The main objective of the study is to justify the role of somatic intelligence as a body-aware competence of the pianist in ensemble performance that enhances self-regulation within emotional interaction with partners. **The methodological basis** of the article relies on a set of general and specialized methods and approaches, including a comparative approach, modeling and a systems approach.

Results and conclusions. A comparative analysis of the most widespread somatic techniques (Alexander, Feldenkrais, Timani, Piano-Yoga, Piano-Somatic) has been conducted to assess their relevance for ensemble interaction. The definition of somatic intelligence in ensemble pianists has been clarified as the capacity to bodily perceive and synchronize one's psychophysiological responses with the emotional state of a partner, thus facilitating a shared interpretation of the musical work. Particular attention is paid to touch as a source of sensorimotor pleasure that acts as both a motivational factor and a basis for expressive articulation. The ability to anticipate partners' actions and adjust dynamics and tempo relies heavily on bodily regulation. Somatic intelligence is the internal foundation that integrates the physical, emotional, and cognitive dimensions of chamber performance.

Keywords: chamber ensemble, somatic intelligence, emotional intelligence, performance psychology, interpretation, emotional interaction, piano performance methodology.

Стаття надійшла до редакції 11.01.2026
Отримано після доопрацювання 06.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР: СЕНСИ ТА СЦЕНІЧНІ СТРАТЕГІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

УДК 782.1:7.045:1(091):78.071.1Рамо(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356088

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

Артем'єва Віра Борисівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>
varmuz@ukr.net
© Артем'єва В. Б., 2026

«ЗОРОАСТР» ЯК АЛЕГОРІЯ ДУХОВНОГО ВИБОРУ: ФІЛОСОФСЬКІ СМИСЛИ ЛІРИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ ЖАНА-ФІЛІППА РАМО

Розглянуто ліричну трагедію Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» як художню модель духовного вибору в контексті естетики пізнього бароко та ідей французького Просвітництва. Виявлено філософсько-символічні засади опери, специфіку її драматургії та трансформації концепції у двох редакціях (1749 і 1756 років). Розглянуто історико-культурні передумови створення опери, зокрема вплив зороастризму, просвітницької моралі та масонської символіки на формування образної системи й сюжетного конфлікту. Проаналізовано структуру опери, окреслено функції хорових, балетних і ритуально-алегоричних сцен, що формують символічний простір протистояння світла і темряви. Особливу увагу приділено образу Зороастра як нового типу героя — носія духовного знання, моральної відповідальності й активної просвітницької місії. Доведено, що любовна лінія підпорядкована ідеї екзистенційного вибору, а конфлікт із силами зла набуває універсального значення. Порівняльний аналіз редакцій опери засвідчив зміщення акцентів від алегорично-містерійної моделі до опери з поглибленою драматичною лінією, що обумовило скорочення дивертисментних епізодів і посилення причинно-наслідкової логіки розвитку дії. У статті детально розглянуто трансформацію сценічних образів, включаючи появу нових персонажів, уточнення ролей героїв і підкреслення драматичних конфліктів, що забезпечує цілісну та психологічно виразну драматургію. Проаналізовано музичну мову твору, включаючи оркестровку, вокальні партії та темброві контрасти, які символізують світло й темряву. Показано, як програмна увертюра та тематичні мотиви акцентують філософський зміст опери, а хорові та балетні сцени виконують функцію ритуалів ініціації і поклоніння сонцю, духовного очищення і святкування гармонії. Зроблено висновок, що опера не лише демонструє мистецькі й технічні новації епохи, а й пропонує універсальну модель морального вибору, актуальну для сучасного слухача та глядача, відкриваючи можливості інтерпретації твору у філософському контексті.

Ключові слова: ліричні трагедії Жана-Філіппа Рамо, Зороастр, опера, бароко, вокальне мистецтво, боротьба світла і темряви, Просвітництво, масонство.

Вступ. Проблема вибору між добром і злом, світлом і темрявою є екзистенційною для людства. Однак у драматичному сьогодні, позначеному кризами цінностей, невизначеністю та моральними викликами, тема духовного вибору набуває особливої гостроти. Сучасна людина опиняється перед необхідністю рішення, що визначає не лише індивідуальну долю, а й історію народу. У цьому контексті звернення до художніх моделей минулого постає не як акт історичної ретроспекції, а як форма філософського осмислення. Лірична трагедія «Зороастр» (*Zoroastre*) (1749) відомого французького композитора і теоретика XVIII століття Жана-Філіппа Рамо (Jean-Philippe Rameau) є одним із тих творів, у яких проблема духовного вибору отримує глибоке алегоричне втілення. Образ Зороастра — носія світла, істини та морального закону — протиставляється силам темряви не лише в площині драматичної дії, а й у символічному вимірі боротьби світоглядних начал.

Опера Ж.-Ф. Рамо з'являється на перетині пізнього Бароко та Просвітництва, що зумовлює багатшаровість ідейного змісту. З одного боку, барокова традиція тягнє до метафізичного протиставлення світла й темряви, сакрального й демонічного. З іншого — просвітницьке мислення наділяє людину відповідальністю за власний вибір, утверджуючи ідею моральної самостійності та розуму як інструменту пізнання істини. У «Зороастрі» ці дві парадигми не заперечують одна одну, а перебувають у напруженому діалозі, створюючи філософський простір для осмислення свободи волі та духовної відповідальності.

Аналіз публікацій. У працях українських музикознавців творчість Жана-Філіппа Рамо та сучасні сценічні інтерпретації його творів розглядалися неодноразово [Даньшина, 2009; Артем'єва, 2016], водночас опера «Зороастр» ще не отримала самостійного наукового осмислення. Важливе значення для розкриття теми статті має історичний контекст створення опери та специфіка її сюжету, що зумовило звернення до зарубіжних досліджень (праці Катберта Гердлстоуна (*Cuthbert Girdlestone*) [Girdlestone, 1989], Кетрін Кінцлер (*Catherine Kintzler*) [Kintzler, 1983], Паоло Руссо (*Paolo Russo*) [Russo, 1989]), Дженні Роуз (*Jenny Rose*) [Rose, 2022] та інших), де висвітлюються історія написання й сценічної реалізації твору, його сюжетна фабула і музична драматургія, а також розглянуто особливості інтерпретації культу Заратустри у соціокультурному контексті французького Просвітництва.

Мета статті — виявити особливості філософсько-символічної концепції ліричної трагедії Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» у контексті естетики пізнього бароко та ідей Просвітництва.

Наукова новизна полягає в аналітичному підході до «Зороастра» Ж.-Ф. Рамо як філософської моделі духовного вибору та у порівняльному дослідженні його двох редакцій з позицій драматургічної еволюції жанру французької ліричної трагедії.

Методологічне підґрунтя дослідження складають такі методи: історико-стильовий (для аналізу первісного контексту створення опери), жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи (для аналізу твору), порівняльно-аналітичний (для простеження специфіки двох редакцій твору).

Результати дослідження. Лірична трагедія «Зороастр» Ж.-Ф. Рамо вважається одним із найзагадковіших, найскладніших і водночас недостатньо вивчених творів французького оперного бароко. Унікальний драматургічний тип конфлікту, де центральним стає не любовний чи політичний сюжет, а духовний вибір особистості, обумовлює трактування опери як одного з найбільш філософських музично-драматичних творів свого часу, побудованого на світоглядній моделі Просвітництва.

Невипадковий і час появи «Зороастра» — середина XVIII століття, період інтенсивних ідейних та естетичних пошуків Західної Європи. У цей час у французькому суспільстві відбувається одночасно декілька процесів, таких як раціоналізація мислення, переоцінка традиційних релігійних ієрархій і зростання інтересу до східних культур.

Зороастризм, як одна з найдавніших монотеїстичних релігій, що виникла на території давнього Ірану приблизно у II тисячолітті до н. е., пропонувала багатий матеріал для філософських і етичних узагальнень, що приваблювало мислителів епохи Просвітництва. Основою вчення про пророка Заратустру (у західній традиції — Заратустра, Зороастер, Зороастро) є дуалізм добра і зла, світла і темряви, істини й брехні. Всесвіт постає як поле боротьби між двома початками, однак людина має свободу вибору і несе моральну відповідальність за те, кому вона служить. Саме особистий духовний вибір є центральним мотивом зороастризму.

У французькій культурі доби Просвітництва постать Зороастра стає символом мудрості й духовного провиду, просвітлення та моральної чистоти. Як зазначає Дженні Роуз, у середині XVIII століття «персонаж на ім'я “Зороастр” або його варіант став модним сюжетом багатьох фантастичних оповідань. Проте також ставали доступними деякі справжні матеріали про релігію, яка тепер носить його ім'я. Більшість європейських інтелектуалів XVIII століття були знайомі з грецькими та латинськими описами перського правління та релігії, але нещодавні описи мандрівників про існуючі зороастрійські громади в Індії та Ірані запропонували нові погляди на цю стародавню культуру» [Rose, 2022, p. 423]. Актуальність зороастризму в добу Розуму підтверджується й численними інтерпретаціями образу пророка в музичному мистецтві. Серед найбільш відомих назвемо опери Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» (1749, 1756), Георга Фрідріха Генделя «Орландо» (Orlando) (1733), Вольфганга Амадея Моцарта «Чарівна флейта» (Die Zauberflöte) (1791). Серед інструментальних творів пізнішого часу — симфонічна поема Ріхарда Штрауса «Так казав Заратустра» (Also sprach Zarathustra) (1896) і Третя симфонія (1902) Густава Малера, пов'язана з ідеями Фрідріха Вільгельма Ніцше, автора поеми «Так казав Заратустра» (1883–1885).

Автором лібрето опери Жана-Філіппа Рамо став Луї де Каюзак (Louis de Cahusac) (1706–1759) — драматург, лібретист і теоретик танцю, відомий як ключовий автор Енциклопедії¹ з питань музики, танцю та фестивалів. Приблизно з 1742 він живе у Парижі, де, окрім іншого, перебуває на посаді секретаря графа Луї де Бурбон-Конде, графа де Клермона (Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont-en-Argonne, 1709–1771), в історії масонства відомого як п'ятий великий майстр першої Великої ложі Франції (Grande Loge de France). Найбільш помітними досягненнями Луї де Каюзака стали його лібрето для оперно-балетних творів у Королівській музичній академії (Académie Royale de musique), створені упродовж майже двадцятирічної співпраці з Ж.-Ф. Рамо (зокрема, «Свята Полігімнії» (Les Fêtes de Polymnie, 1745), «Свята Геменія і Амура» (Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, 1747), «Заїс» (Zaïs, 1748), «Наїс» (Naïs, 1749), «Зороастр» (Zoroastre, 1749), «Анакреонт» (Anacréon, 1754), «Народження Озіріса» (La naissance d'Osiris, 1754) і «Бореади» (Boréades, 1764). Водночас у своїх теоретичних роботах Луї де Каюзак наголошував на поєднанні танцю з драматичною дією для посилення реалізму оповіді, формуючи платформу діяльності

¹ «Енциклопедія, або Тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел» (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers) — французька енциклопедична праця епохи Просвітництва, написана між 1751 та 1772 роками під керівництвом Дені Дідро (Denis Diderot) та Жана ле Рон д'Аламбера (Jean le Rond d'Alembert).

таких реформаторів сцени як Жан-Жорж Новер (Jean-Georges Noverre) та Крістоф Віллібальд Глюк (Christoph Willibald Gluck). Луї де Каюзак також є автором понад 120 статей для перших восьми томів Енциклопедії, а також автором тритомного трактату «Стародавній та сучасний танець або Історичний трактат про танець» (*La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, 1754), у якому пропагує різноманітну, сюжетно-орієнтовану хореографію, а не просто видовище. Ідеї лібретиста яскраво проявилась і в драматургічній концепції «Зороастра», оскільки дивертисменти тут тісно вплетені в сюжет і не сприймаються як суто розважальні сцени (за словами Катберта Гердлстоуна, «у цьому відношенні він був попередником Кальцабіджі і Глюка» [Girdlestone, 1989, p. 275]).

Свою історію про Зороастра Ж.-Ф. Рамо і Л. де Каюзак вирішили базувати на популярному уявленні про перську релігію, а не на класичній міфології, як це було прийнято в оперному мистецтві того часу. Дія опери відбувається в Бактрії, регіоні, що межує з сучасним Афганістаном, Таджикистаном та Узбекистаном, а точніше в місті Бактра (Балх), центрі зороастризму, який був в кілька разів більшим за офіційну релігію Перської імперії до появи ісламу. Зороастризм — це монотеїстичне віросповідання, яке, серед іншого, стверджує, що люди наділені вічною душею та вільною волею. Лібрето «Зороастра» пронизане цими віруваннями у поєднанні з масонськими принципами, які на той час набирали обертів у французькій столиці¹. Отже, Л. де Каюзак зосередився на темі мудрого та добродісного лідера, оскільки історичний Зороастр та боротьба між добром і злом, які символізували світло і темряву, були актуальними в масонських колах темами.

Опера була вперше поставлена 5 грудня 1749 року на сцені Паризької опери, а партію Зороастра виконав один із найвідоміших контртенорів того часу – П'єр Желіотт (Pierre Jélyotte)². Як пише К. Гердстоун, оперу було поставлено з великою пишнотою, «декорації, техніка, освітлення, костюми — все було вишукано, пишно та блискуче, що перевершувало найвеличнішу красу, яку бачили в Опері з моменту її заснування. У п'ятому акті було показано чудовий храм, «чий каннелюрований колони були із золота, прикрашені безліччю карбункулів та рубінів, що сяяли, як найяскравіший вогонь». Величезний купол утворював святилище, «яке було відокремлене від решти золотою балюстрадою»; а на величому вівтарі сяяв священний вогонь. По обидва боки були чудові галереї з вінками з лаврів, миртів та квітів. Тут відбулося коронування та весілля Зороастра» [Girdlestone, 1989, p. 278]. Незважаючи на пишні декорації, опера не мала успіху й досить швидко була знята з постановки. Про це свідчить той факт, що балет Жана-Жозефа Мондонвіля (Jean-Joseph de Mondonville) «Карнавал Парнасу» (*Le Carnaval du Parnasse*), який у Паризькій опері йшов з вересня, переможно конкурував із «Зороастром». Найбільше докорів прийшлося на долю лібрето та сюжетної лінії, які вони були розкритиковані як слабкі. Зауваження стосувались і лексики, оскільки текст був викладений стилізованою французькою мовою зі старомодними висловлюваннями. З іншої сторони, незвична лексика могла бути обумовлена й магічно-релігійною тематикою твору.

¹ Питання про належність лібретиста Луї де Каюзака до масонських кіл залишається відкритим, однак конфлікт опери безпосередньо корелює із зороастрійською дуалістичною моделлю світу, де боротьба ведеться між благодійними духовними силами та силами зла, алегоричне протиставлення яких визначає сюжетну логіку твору.

² Вокальне амплуа Зороастра — високий тенор (*haute contrée*), на відміну від бас-баритона (*basse taille*) Абрамана, Помсти та Арімана, дає можливість виокремити його серед інших.

Однією з новаторських рис опери Ж.-Ф. Рамо «Зороастр» стала відмова від традиційного для французької ліричної трагедії прологу. Натомість функцію вступу перебрала на себе програмна увертюра, яка закладає ідейно-драматургічний вектор опери. Таке трактування вступної частини опери знаменувало відхід від придворно-алегоричної моделі, пов'язаної з прославленням монарха, і демонструвало орієнтацію композитора на більш цілісну, внутрішньо мотивовану драматургію твору.

У 1756 році оперу було відновлено з суттєвими змінами лібрето¹ і музики у II, III та V актах, водночас I і IV акт були збережені. Якщо у версії 1749 року Зороастр є прямим антагоністом негативного персонажа Абрамана – головного жерця ідолів, то у версії 1756 року було введено нового персонажа Оромазеса – царя добрих Духів, а також з'явився ще один жіночий персонаж (принцеса Сефі з оточення Амеліти). Враховуючи смаки публіки та театральні традиції, лібретист та композитор посилили любовну лінію, створивши ряд дуетних сцен Зороаста і Амеліти, Зороастра і Ерініс тощо. Як пише Дж. Роуз, «ця нова постановка, зосереджена на вселенській перемозі добра над злом і світла над темрявою, мала великий успіх у публіки. Ці антитези, поряд із супутнім мотивом давньої мудрості, що долає невігластво, були центральними темами дійсничої моралі епохи Просвітництва та масонства» [Rose, 2022, p. 429]. Водночас К. Гердлстоун наводить й деякі саркастичні зауваження критиків до умовностей нової редакції лібрето: «у «Зороастрі» день і ніч чергуються; але оскільки поет не вмів рахувати до п'яти, він так заплутався у своїх рахунках, що був змушений робити так, щоб день і ніч були два чи три рази в кожній дії, щоб наприкінці п'єси був день» [Girdlestone, 1989, p. 278]. У загальному можна відзначити більш філософське, статичне, навіть дещо містерійне спрямування першої редакції з вражаючими хоровими й ритуальними сценами, натомість у варіанті 1756 року автори істотно змінили розташування й функції окремих сцен, скоротили або замінили частину декоративних номерів, що зміцнило причинно-наслідкову логіку розвитку дії.

¹ Видання лібрето другої редакції 1756 року див. URL: https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CAHUSAC_ZOROASTRE.pdf

Події першого акту розгортаються в садах Бактрії після нищівної бурі. Після смерті царя залишилися дві спадкоємиці — благородна Амеліта та підступна Ерініс. Обидві кохають Зороастра, проте його почуття належать Амеліті. Абраман, намагаючись здобути владу, вступає в союз з Ерініс, яка, ображена відмовою Зороастра, готова підтримати його заради помсти. Чаклун домагається вигнання героя, а демони темряви беруть Амеліту в полон. У другому акті Зороастр знаходить притулок у володіннях Оромазеса — володаря світла. Той доручає йому визволити Амеліту й знищити сили зла, попередньо здійснивши обряд ініціації, що має зміцнити духовну силу героя. Тим часом у підземеллях бактрійської фортеці Абраман і Ерініс намагаються примусити Амеліту зректися престолу. З'являється Зороастр, який звільняє Амеліту та руйнує фортецю. Третій акт відкривається новою змовою Абрамана й Ерініс. На світанку, перед днем весілля, Зороастр, Амеліта та народ Бактрії здійснюють обряд поклоніння сонцю. Під час шлюбної церемонії Абраман, приховавши Ерініс в хмарі, з'являється на вогняній колісниці та викрадає Амеліту. Герой готується до вирішальної духовної битви. У четвертому акті розгортається боротьба між надприродними силами світла й темряви. Абраман очікує її результату в храмі Арімана. Дізнавшись про невдачі, він приносить жертву темному божеству й закликає демонів Ненависті, Помсти та Відчаю. У фіналі Ерініс, розкавшись, відкриває Зороастру задуми чаклуна. Абраман знову з'являється у небі на вогняній колісниці, демонструє закуту в кайдани Амеліту й погрожує їй вбити, якщо герой не скориться. У відповідь Зороастр звертається до сил світла, які нищать Абрамана та його прибічників блискавками. Опера завершується перемогою Добра: Зороастр і Амеліта сходять на трон Бактрії, утверджуючи гармонію й справедливість.

Зороастр у другій редакції опери постає не лише як алегорична постать носія світла, а як герой, що проходить внутрішнє випробування та активно впливає на перебіг подій. Водночас було поглиблено й образи представників ворожого табору, зокрема, образ Ерініс втілений у складних емоціях кохання, ревності, помсти і розкаювання. Унаслідок змін в опері абстрактність і символізм ідей першої редакції були підкріплені театральньо-драматургічною цілісністю та сценічною ефектністю другої версії, що свідчить про рух від алегорично-філософської моделі до більшої драматичності й психологічної виразності твору. І хоча дослідниця творчості Ж.-Ф. Рамо К. Кінцлер вважає нову версію ліричної трагедії певним компромісом із поступками, які дещо нівелювали новаторські риси першої редакції¹, увиразнена любовна інтрига та інші зміни сприяли успіху «Зороастра» у публіки.

Оперу було відроджено втретє і востаннє у 1770 році для урочистого відкриття нового Паризького оперного театру, оскільки старий згорів у 1763 році. Вона була добре сприйнята і виконана біля двадцяти разів («директор Опери, Бертон, зробив деякі скорочення та додав власну музику» [Girdlestone, 1989, p. 278]).

Відкривається опера увертюрою² французького типу з ознаками програмності, де урочиста перша та фугована друга частини символізують боротьбу світла й темряви. К. Гердлстоун зауважує, «увертюра, хоча й музично незалежна, викликає настрій, що гармоніює з тим, що панує в творі в цілому, або прагне підкреслити його головні аспекти – коли вона, одним словом, є програмою того, що буде далі, а її зміст наводиться у передмові до видання лібрето: перша частина – це потужне та зворушливе зображення варварської могутності Абрамана та стогонів народу, який він гнобить. Далі настає лагідний спокій: відроджується надія. Друга частина – яскравий та радісний образ могутності Зороастра та щастя народу, якого він визволив від гноблення» [Girdlestone, 1989, p. 300]. Матеріал увертюри повторюватиметься у фіналі першого акту, створюючи тематичну арку.

У I акті версії 1749 року велика увага приділялася ритуально-алегоричним картинам після бурі, з розгорнутими хоровими й балетними фрагментами. У 1756 році вступні сцени було скорочено, натомість введено основний конфлікт між Амелітою, Ерініс та Абраманом, а драматургічний центр зміщено з декоративної панорами на інтригу навколо влади й кохання. Центром акту є третя сцена, де Амеліта, оточена придворними, сумує за Зороастром, що втілено у ліричній арії «Повернися...». За арією слідує дивертисмент, який складається з вокально-танцювальних номерів: два гавоти (*première et deuxième gavottes en rondeau*), ніжний гавот (*gavotte tendre*) і *air* молодих

¹ К. Кінцлер зазначає, що Луї де Каюзак максимально спрощує психологію персонажів, вони перестають бути індивідуалізованими характерами й перетворюються на уособлення надособистісних сил. У «Зороастрі» конфлікт розгортається не між «живими людьми», а між символічними посталями Добра і Зла – Зороастром та Абраманом. «Крім того, і це значне відкриття, Каюзак повністю усуває знамениті перипетії, основний елемент драматичного театру. <... > Його трагічні лібрето засновуються на простій грі повторення, на повторенні ідентичних протистоянь. Чи то в "Зороастрі", чи в "Бореадах" аналіз драматично потужного моменту (який йде після експозиції та передує розв'язці) завжди виявляє ту саму структуру. Герой протистоїть силам зла, він перемагає один раз, другий раз і так далі, все починається спочатку. Ситуація не змінюється на протилежну, вона повторюється. Скільки разів? Скільки завгодно. Тоді стає зрозуміло, що інтерес до опери залежить не лише від результату критичної ситуації, але й, і перш за все, від пишноти видовища» [Kintzler, 1983, p. 87].

² Ноти видання 1749 року. URL: [https://imslp.org/wiki/Zoroastre,_RCT_62_\(Rameau,_Jean-Philippe\)](https://imslp.org/wiki/Zoroastre,_RCT_62_(Rameau,_Jean-Philippe))

бактрійців і бактріянок. Ефектна сцена землетрусу передуює появі Ерініс та її подальшому дуету з Амелітою, а завершенням акту є викрадення Амеліти злими духами (у цій сцені композитор використовує низький регістр, щільний склад оркестрових груп, чіткі ритми і уривчасті мелодії, що створюють образ «сутінкових» магічних істот).

У II акті у версії 1749 року сцена ініціації Зороастра в храмі Оромазеса мала розлогий, майже ораторіальний характер із численними хоровими епізодами та балетами геніїв світла. І хоча у редакції 1756 року ця сцена була драматургічно ущільнена (скорочено дивертисменти, зменшено тривалість хорових вставок, а сам обряд ініціації набув більшої сюжетної функціональності як підготовка героя до конкретної дії, а не лише символічний акт), все ж вона залишається одним з найбільш яскравих, видовищних та ефектних епізодів опери. Символіка посвяти і просвітлення втілена за допомогою світлих тональностей (переважає Ре мажор), використання «м'якого» тембру флейт та прозорих «легких» скрипок, поступового наростання динаміки та оркестрового звучання у ритуалі посвяти Зороастра. Арія (або аріозо) Зороастра після ініціації насичене плавними, благородними інтонаціями, ясними гармоніями (без хроматики), що символізує «внутрішнє прозріння» героя.

У III акті 1749 року весільна сцена та обряд поклоніння сонцю розгорталися як масштабний святковий дивертисмент із великою кількістю танців. І хоча у 1756 році частину танцювальних номерів вилучено або замінено, а натомість посилено драматичну лінію викрадення Амеліти, все ж важливим ідейним центром опери є «Гімн сонцю» Зороастра, розташований у середині третього акту. Образ Сонця як джерела світла, істини й просвітлення посідає ключове місце в концепції твору. Його символіка значною мірою перегукується з традиціями давньоєгипетського культу сонця, масонською символікою¹, а також репрезентацією французької монархії в образі «короля-сонця».

У IV акті в першій редакції значне місце займали алегоричні сцени в підземному царстві Арімана з викликом демонів, які мали розгорнуту балетну структуру. У 1756 році ці епізоди було скорочено й драматургічно переформатовано, акцент зроблено не на видовищності демонічного світу, а на напруженому очікуванні результату

¹ Г. Седлер звертає увагу на «викриття» масонських практик того періоду у праці абата Ларюдана (l'abbé Larudan) «Розгромлені франкомасони» (Les francs-maçons écrasés) (1747), опублікованій у період початку роботи Рамо і Каюзака над «Зороастром». «Хоча праця була широко засуджена істориками масонства, її виклад елементів масонського ритуалу підтверджується масонськими катехизисами XVIII століття. Тому той факт, що певні аспекти «Розгромлених франкомасонів» мають близьку схожість з характеристиками книги Зороастра, має особливе значення. Сюжет Каюзака, який починається з насильницької смерті царя Бактрії та продовжується піднесенням Зороастра – від його статусу посвяченого до ролі «призначеного царя» — видається вільною адаптацією ритуалу прийому Майстра, описаного Ларюданом. Крім того, «Розгромлені франкомасони» свідчать про раннє застосування талісманів у масонських ритуалах. Термін, використаний в одному з катехизисів, опублікованих Ларюданом, також підкреслює символізм талісманів, запропонованих Зороастру, щоб допомогти йому подолати перешкоди під час його ініціаційної подорожі. Слід виділити інші паралелі між Зороастром та «Розгромленими франкомасонами»: використання Фурій для символізації невігластва (антитези Просвітництва) або поняття рівності, настільки дороге масонській ложі – і на якому наплюгає Ларюдан — що, зокрема, надихає пантоміму фігуративного балету, в якому Зороастр запрошує боязких пастухів та скотарів увійти до Храму Світла» [Rameau, entre art et science, 2016, p. 469]. І хоча означена праця є прикладом викривальних текстів, спрямованих на розкриття, осуд і дискредитацію масонських ритуалів, символів та ідеології, її текст став одним із джерел, через які масонські уявлення проникали в ширший культурний обіг – навіть у ворожому або спотвореному вигляді.

боротьби. Два дивертисменти фіналу IV акту є одними з найяскравіших в опері. Образи духів пекла, на чолі яких знаходяться Ненависть, Відчай і Помста, зображені за допомогою гармонічних ускладнень і великої кількості тритонів, використання низького регістру, гострих ритмів, великої кількості тират і пунктирів, ефектів відлуння тощо. Загалом із семантикою світла в опері пов'язані прозорі тембри флейт і гобоїв, рівний, «світлий» тон струнних, гармонічна стабільність, танцювальна пластичність, хорові сцени, що звучать як гімни порядку, а з семантикою темряви — гострі гармонічні зіткнення, темні тони дерев'яних духових інструментів і тромбонів, рвучка ритміка, гротескні або демонічні образи, втілені у шалених танцях.

У акт 1749 року вирізнявся тривалими хоровими й танцювальними святкуваннями після перемоги світла. У другій редакції фінал став компактнішим, оскільки було зменшено обсяг дивертисментів. Кульмінація (знищення Абрамана блискавкою) стала більш театралью виразною, а епілог — коротшим і драматично сфокусованим. Загалом завершення опери символізує тріумф порядку та гармонії, про що свідчить звучання урочистої «симфонії», світла та ніжна арія Амеліти, величне проголошення Зороастром перемоги добра і великий фінальний хор. Завершується опера урочистим дивертисментом, у номерах якого превалюють мажорний нахил тональностей, прозора оркестровка, чіткі ритми традиційних для *tragédie lyrique* танців (гавоти, менуети, контрданси) та піднесений характер, що символізує перемогу «нового порядку».

Висновки. Опера Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» має виразно філософський та алегоричний характер, а головний герой — Зороастр — постає як символ духовного обранця й провідника божественної істини. Зороастр уособлює просвітителя, мудреця, «носія світла», це не історичний пророк, а символ гармонії, морального вибору, духовної чистоти. Таким чином опера вводить у французький театр новий тип героя — філософського героя, що було революційним кроком для жанру ліричної трагедії. Любовний конфлікт в опері збагачується філософським конфліктом морального вибору, у центрі якого знаходять не особисті почуття, а боротьба світла і темряви як метафора духовного розвитку. Значну роль у драматургії опери відіграють ритуальні сцени, хорові епізоди та балетні дивертисменти, що надають твору величності. Особливо важливою є роль хору і танцю, адже функція дивертисментних сцен долає межі декоративності і вони перетворюються на символічні дії — ритуали посвячення, акти духовного очищення, етапи ініціації і випробовування, сцени поклоніння сонцю тощо. Лірична трагедія Жана-Філіппа Рамо «Зороастр» постає не лише як яскравий зразок французької оперної культури XVIII століття, а як художня модель універсального морального конфлікту, актуального для сучасного слухача. Алегоричний вимір «Зороастра» відкриває можливість інтерпретації твору в контексті філософських запитів, у яких вибір між світлом і темрявою знову стає визначальним актом людського буття, та пропонує модель духовної відповідальності, що може бути осмислена в контексті сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Артем'єва В. Б. Оперні твори Жана-Філіппа Рамо в сучасних постановках. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2016. Вип. 2. С. 53–59.
2. Даньшина В. Б. Опера «Кастор і Поллукс» Ж. Ф. Рамо у сучасній сценічній версії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 3 (4). С. 52–58.

3. Girdlestone C. Jean-Philippe Rameau: his Life and Work. New York: Dover Publications inc., 1989. 631 pp.
4. Kintzler C. Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. Paris: Le Sycomore, 1983. 278 p.
5. Lalonger E. Flowers and Combats: Observations on Ballets Figurés in the Operas of Jean-Philippe Rameau. In Perception and Reception of Early Dance, edited by Barbara Segal and Sharon Butler, Cambridge: Early Dance Circle, 2020. p. 85–101. URL: <https://www.earlydancecircle.co.uk/wp-content/uploads/2023/09/8-Edith-Lalonger-26-10-2020.pdf> (дата звернення: 22.01.2026).
6. Maurer-Dass Sonja Z. Rameau, Revelation, and Europe's Ancient Oriental «Others»: Enlightenment Occultism and Orientalism in Rameau's Theoretical Writings and Operas :A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Music. The University of Western Ontario. 2025. 210 p. URL: <https://uwo.scholaris.ca/items/3ec0cda2-dd59-488f-b7ff-e22646a8e62f> (дата звернення: 05.01 2026).
7. Rameau, entre art et science. Études réunies par Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre. Publications, École nationale des chartes. 2016. 554 p.
8. Rose J. «Es Lebe Sarastro!»: Zoroaster on Stage in 18th Century Europe. The Reward of the Righteous: Festschrift in Honour of Almut Hintze, Claremont Graduate University. 2022. URL: https://www.academia.edu/116839010/_Es_Lebe_Sarastro_Zoroaster_on_Stage_in_18th_Century_Europe (дата звернення: 05.01 2026).
9. Russo, P. Les incertitudes de la tragédie lyrique: Zoroastre de Louis de Cahusac. Revue de Musicologie, 1989. 75(1), 47. <https://doi.org/10.2307/928968> (дата звернення: 09.01 2026).
10. Spitzer M. Review of Rameau's «Zoroastre». *Early Music*. 31(4). 2003. P. 631–633. URL: <http://www.jstor.org/stable/313769> (дата звернення: 15.01 2026).
11. The operas of Rameau : genesis, staging, reception / edited by Graham Sadler, Shirley Thompson and Jonathan Williams. London ; New York : Routledge : imprint of the Taylor & Francis Group, 2022. 310 p.
12. Tillit P. «Zoroastre (1749) de Rameau : Droit et utopies dans un opéra franc-maçon du siècle des Lumières». *Droit et cultures*, 52. 2006. P. 85–119. URL: <https://journals.openedition.org/droitcultures/631> (дата звернення: 05.01 2026).

REFERENCES

1. Artemieva, V. (2016). Operni tvory Zhana-Filipa Ramo v suchasnykh postanovkakh [Operas by Jean-Philippe Rameau in contemporary productions]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Chasopys of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 2. Kyiv, pp. 53–59 [in Ukrainian].
2. Danshyna, V. (2009). Opera «Kastor i Polluks» Zh. F. Ramo u suchasni stsenichnii versii [The opera Castor and Pollux» by J.-F. Rameau in a modern stage version]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Chasopys of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 3 (4). Kyiv, pp. 52–58 [in Ukrainian].
3. Girdlestone, C. (1989). Jean-Philippe Rameau: his Life and Work. New York: Dover Publications inc., 631 p. [in English].
4. Kintzler, C. (1983). Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. Paris: Le Sycomore, 278 p. [in French].
5. Lalonger, E. (2020). Flowers and Combats: Observations on Ballets Figurés in the Operas of Jean-Philippe Rameau. In Perception and Reception of Early Dance, edited by Barbara Segal and Sharon Butler, Cambridge: Early Dance Circle, pp. 85–101. Available at:

<https://www.earlydancecircle.co.uk/wp-content/uploads/2023/09/8-Edith-Lalonger-26-10-2020.pdf> (accessed: 22.01.2026) [in English].

6. Maurer-Dass, Sonja Z. (2025). Rameau, Revelation, and Europe's Ancient Oriental "Others:" Enlightenment Occultism and Orientalism in Rameau's Theoretical Writings and Operas. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Music. The University of Western Ontario, 210 pp. Available at: <https://uwo.scholaris.ca/items/3ec0cda2-dd59-488f-b7ff-e22646a8e62f> (accessed: 05.01 2026) [in English].

7. Rameau, entre art et science (2016). Études réunies par Sylvie Bouissou, Graham Sadler et Solveig Serre. Paris. École nationale des chartes, 554 p. [in French].

8. Rose, J. (2022). "Es Lebe Sarastro!": Zoroaster on Stage in 18th Century Europe. The Reward of the Righteous: Festschrift in Honour of Almut Hintze. Claremont Graduate University. Available at: https://www.academia.edu/116839010/Es_Lebe_Sarastro_Zoroaster_on_Stage_in_18th_Century_Europe (accessed: 05.01 2026) [in English].

9. Russo, P. (1989). Les incertitudes de la tragédie lyrique: Zoroastre de Louis de Cahusac. *Revue de Musicologie*, 75(1), 47. Available at: <https://doi.org/10.2307/928968> (accessed: 09.01 2026) [in French].

10. Spitzer, M. (2003). Review of Rameau's «Zoroastre». In: *Early Music*. 31(4). p. 631–633 [in English]. Available at: <http://www.jstor.org/stable/3137694> (accessed: 15.01.2026) [in English].

11. The operas of Rameau : genesis, staging, reception (2022). Edited by Graham Sadler, Shirley Thompson and Jonathan Williams. London ; New York : Routledge : imprint of the Taylor & Francis Group, 310 p. [in English].

12. Tillit, P. (2006). «Zoroastre (1749) de Rameau : Droit et utopies dans un opéra franc-maçon du siècle des Lumières». In: *Droit et cultures*, 52, p. 85–119. Available at: <https://journals.openedition.org/droitcultures/631> (accessed: 15.01.2026) [in French].

VIRA ARTEMIEVA

Artemieva, Vira — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor at the Department of the World Music History at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

varmuz@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356088

«ZOROASTRE» AS AN ALLEGORY OF SPIRITUAL CHOICE: PHILOSOPHICAL MEANINGS OF THE JEANNE-PHILIPPE RAMEAU'S TRAGÉDIE LYRIQUE

The relevance of the study. The tragédie lyrique *Zoroastre* by Jean-Philippe Rameau is examined as an artistic model of spiritual choice between Light and Darkness. The two versions of *Zoroastre* (1749 and 1756), created in collaboration with Louis de Cahusac, present a unique case of large-scale dramaturgical transformation. Special attention is paid to *Zoroastre* as a new type of hero – a bearer of spiritual knowledge, moral responsibility, and an active enlightening mission.

The main objective of the study is to identify the features of the philosophical and symbolic concept of Jean-Philippe Rameau's tragédie lyrique *Zoroastre* within the context of late Baroque aesthetics and Enlightenment ideas.

The methodology. The research applies comparative-textual and historical-stylistic methods to examine both versions of the libretto. Structural-dramaturgical analysis is used to trace modifications in the sequence of scenes, character interactions, and the development of conflict. Elements of contextual analysis help interpret the philosophical and symbolic dimensions of the work within the broader framework of Enlightenment aesthetics.

Results and conclusions. The opera occupies a special place in Rameau's oeuvre due to its philosophical symbolism, Masonic overtones, and the absence of a traditional allegorical prologue in the first version. The comparison of the two librettos makes it possible to trace the evolution of aesthetic priorities and dramaturgical logic in mid-eighteenth-century French opera. The study demonstrates that the 1756 revision represents not merely a correction but a profound rethinking of the dramatic concept. The first version (1749) opens without a prologue and introduces, in the overture, the metaphysical conflict between Light and Darkness, emphasizing philosophical abstraction and symbolic opposition. In the revised version, the dramaturgy becomes more concentrated and theatrically dynamic: certain scenes are reduced or reorganized, narrative motivations are clarified, and the emotional trajectory of the protagonists gains greater coherence. The redistribution of roles strengthens dramatic tension and intensifies the confrontation between *Zoroastre* and *Abramane*, while the lyrical dimension of the opera becomes more expressive and theatrically effective.

Keywords: Jean-Philippe Rameau's tragédie lyrique, Zoroaster, opera, barocco, vocal art, the conflict between Light and Darkness, the Enlightenment, Freemasonry.

Стаття надійшла до редакції 30.01.2026
Отримано після доопрацювання 07.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 782.7:792.54:78.071.1Скарлатті(450)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356089

ЄФІМЕНКО А. Г.

Єфіменко Аделіна Геліївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, завідувач кафедри мистецтвознавства ім. Вадима Кіпи, професор філософського факультету Українського Вільного університету (Мюнхен, Німеччина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

musikwiss@gmx.de

©Єфіменко А. Г., 2026

***IL TRIONFO DELL'ONORE* АЛЕССАНДРО СКАРЛАТТІ — *SUI GENERIS* НА СЦЕНІ ТЕАТРУ МАЛІБРАН У ВЕНЕЦІЇ**

Проаналізована комічна опера Алессандро Скарлатті *Il trionfo dell'onore* у вимірі *sui generis*. Доробок Скарлатті налічує понад шістьдесят *opera seria*. Єдина комічна опера *Il trionfo dell'onore* — продукт пізнього періоду творчості. Досліджені причини забуття творчості А. Скарлатті, який активно діяв у найважливіших оперних центрах Італії — Неаполі, Венеції, Флоренції та Римі і проклав місток між бароко і раннім класицизмом. Наголошено на актуальності систематичного вивчення його опер. Представлені історичні імпульси повернення на сцену *Il trionfo dell'onore*, літературні особливості лібрето, драматургічна логіка поєднань елементів традиційної італійської *commedia dell'arte* з високим стилем в руслі нових літературних тенденцій XVIII століття, наведені паралелі з «Don Giovanni» і «Così fan tutte» В. А. Моцарта та «Falstaff» Дж. Верді. В якості центрального джерела аналізу розглянута актуальна венеційська постановка *Il trionfo dell'onore* 2025 року на сцені *Teatro Malibran* у критичній редакції партитури Аарона Карпенè, в режисурі Стефано Візіолі й оркестровій версії диригента Енріко Онофрі. В особливостях сценографії Удо Несполо виявлено стильову багатоплановість А. Скарлатті: контрапункти бароко, фовізму, поп-арту, сюрреалізму, коміксів з орнітологічними мотивами. Нова постановка *Il trionfo dell'onore* в театрі Малібран 2025 року підтвердила вагомі здобутки Скарлатті для історії музичного театру і констатувала відродження інтересу публіки до цієї традиції. Постановники відтворили вагоме досягнення Скарлатті — відродження традиції перших італійських *drama per musica* — і акцентували соціальні та психологічні контрасти. Як підсумок дослідження поставлене завдання для сучасних оперних театрів: здійснювати надалі постановки унікальних творів *sui generis* епохи.

Ключові слова: творчість Алессандро Скарлатті, опера *Il trionfo dell'onore*, *Teatro La Fenice*, *Teatro Malibran*, режисура Стефано Візіолі, диригент Енріко Онофрі, *sui generis* епохи.

Вступ. У 2025 році театр *Teatro La Fenice* представив у залі *Teatro Malibran* оновлену сценічну версію *Il trionfo dell'onore* (*Триумф честі*) — єдину комічну оперу в доробку Алессандро Скарлатті (1660–1725). Постановка була приурочена до 300-річчя з дня смерті композитора. Користуючись оригінальним манускриптом *Il trionfo dell'onore*, що зберігається у Британській національній бібліотеці, музикознавець і диригент Аарон Карпенè (Aaron Carpenè) здійснив для венеційської прем'єри критичну редакцію партитури, представивши на суд спеціалістів і публіки нову версію опери з мінімальними скороченнями. До 2025 року музиканти, жертвуючи значною частиною

оригінального матеріалу, користувалися зазвичай адаптованими версіями редакції Віржіліо Мортарі (Virgilio Mortari), що була підготована для постановки у театрі Сієни в 1940 році.

Успіх постановки 2025 року обумовлений, однак, не лише новим відкриттям забутої партитури, а і став результатом злагодженої роботи команди *Teatro La Fenice* завдяки колоритній режисурі Стефано Візіолі (Stefano Vizioli), оркестровій версії (струнний оркестр, basso continuo, гобой) диригента Енріко Онофрі (Enrico Onofri), яскравим голосам солістів-віртуозів — переважно італійців. Уміння надати характерам, ситуаціям і мізансценам двоїстості, недомовленості при бездоганному опануванні складних партій виявили інноваційну суть цього мало відомого твору. *Il trionfo dell'onore* з повним правом можна називати *sui generis*¹. Технічна гнучкість і енергійність сценічного образу Рікардо (Giulia Bolcato), психологічна глибина і сила волі Леонори (Rosa Bove), блискуче змагання за увагу Ермініо (Raffaele Pe), Дораліче (Lombardi Mazzulli), Фламініо (Dave Monaco), Корнелії (Luca Cervoni) наново відкрили винахідливість Скарлатті у пошуках *нового* курсу для італійської опери і, разом з тим, знаменували зміну епох та нових потреб оперного ринку. Композитор подарував кожному герою *Il trionfo dell'onore* блискучі музичні номери. Фактичний поділ на головні і побічні персонажі у цій опері умовний. Але це не лише єдина інновація Скарлатті, через яку він опинився незрозумілим у колі сучасників, а пізніше був забутий нащадками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музикознавець Бертольд Овер (Berthold Over), аналізуючи причини несхвальної критики на опери Скарлатті *Il Mitridate Eupatore* і *Il trionfo della libertà*, поставлені у найпрестижнішому венеційському оперному театрі братів Грімані (Teatro San Giovanni Grisostomo) під час карнавалу 1707 року, зводить критичні зауваження рецензентів на адресу композитора до п'яти ключових пунктів: «1) занадто вчена складна мова, далека від смаків публіки і вибаглива для співаків, 2) старомодні сюжети, 3) відсутність натхнення, драма як снодійний засіб, 4) незрозумілі, гучні, екзотичні елементи, 5) меланхолійність, відсутність танців» [Over, 2015, с. 494]. Натомість у розвідках сучасних дослідників такі недоліки трактовані як переваги. Повністю підтримуємо позицію Ірини Красіліної, яка висуває об'єктивні аргументи на захист так званих «недоліків» музичного стилю Скарлатті, аналізуючи пізню оперу «Грізельда» (1721) під оригінальним кутом зору — містеріальних рис опер *seria* Скарлатті. На думку вченої, саме «тріумф краси й добродійності» у його операх став причиною забуття у передреволюційному, а для ХІХ століття постреволюційному піднесенні, «бо здійснене в 1789–1793 рр. більш ніж на півтора століття стало стратегією прогресивного людства пристрасті “вщент все зруйнувати” і герої, здатні відстоювати честь і вірність, християнську смиренність попри усім спокусам “влаштуватися і перемогти”, виявилися категорично незатребуваними» [Красіліна, 2023, р. 266–267]. Очевидно, «композитор став неугодним для сцени з морально-«прогресистських» міркувань» [там само, с. 266]. Але його хист до відкриття нових стимулів розвитку оперного жанру виявився особливо актуальним тепер. Скарлатті був різним, неоднозначним, головне, професійно вибагливим музикантом-вченим, який прагнув не лише інновацій, а порядку і системності. Його опери підготували класифікацію італійської опери за ознаками *seria* і *buffa*. І якими би не були причини забуття, або «замовчування» оперних шедеврів композитора, неза-

¹ Термін *sui generis* означає в перекладі з латинської мови «своєрідний», «єдиний в собі» і означає унікальність твору, неможливість розглядати його з точки зору існуючих категорій і традицій.

перечним залишається факт, що базовий оперний принцип «спів арій як основний композиційний показник був введений саме цим автором, а тип співу *bel canto* невідривний від специфіки опер *seria*» [там само]. Наприклад, знання театральних вимог спонукали Скарлатті скорочувати арії *continuo*, краса тембрових діалогів — поєднувати голоси вокалістів із сольними інструментами, при цьому залишатися вірним правилам контрапункту. Серед найбільш яскравих зразків діалогу оркестрових соло і голосів в опері *Il trionfo dell'onore* — квартет солістів у фіналі другого акту «*Bella taci...!*», фінальний ансамбль «*Applaudiam con lieto grido*» і перша арія «*Mio destin fiero e spietato*» Леонори.

Реформаторські елементи музичного стилю Скарлатті суперечили венеціанським смакам, викликали звинувачення у софістиці, а головне, його ігнорували як чужинця. Делікатна поліфонічна техніка його оперних партитур поряд з моралізаторськими сюжетами, камерністю, ліризмом, метафоричністю суперечили ефектній репрезентативності опер венеційської школи. І хоча народжений у Палермо композитор, який мешкав переважно у Неаполі, передбачив реформаторські ідеї Просвітництва, стиль класиків і навіть мотиви «Дон Жуана» В. А. Моцарта, історія затаврувала ім'я Скарлатті як «межового композитора». Аргументовано виглядають у цьому руслі порівняння венеційської моделі ранніх опер Скарлатті та його пізніших неаполітанських опер, що заклали основи неаполітанської школи, здійснені італійським вченим Лоренцо Б'янкони (Lorenzo Bianconi) [Bianconi, 1990].

Мета статті — охарактеризувати особливості жанрової і сценічної реалізації *Il trionfo dell'onore* — єдиної комічної опери Алессандро Скарлатті, як унікального твору *sui generis*.

Наукова новизна. Актуальність вивчення оперних творів А. Скарлатті, який активно діяв у найважливіших оперних центрах Італії — Неаполі, Венеції, Флоренції, Римі, — і проклав місток між бароко і раннім класицизмом, — очевидна. В українському музикознавстві вперше представлена комічна опера Алессандро Скарлатті *Il trionfo dell'onore* у вимірі *sui generis*, зокрема, у новій сучасній версії на сцені театру Малібран.

Методологічна спрямованість дослідження опери А. Скарлатті базується на культурологічному обґрунтуванні виникнення єдиної комічної опери у творчості композитора, на компаративному аналізі різних версій лібрето та виявленні жанрової інновації комічної опери А. Скарлатті. Метод теоретичного узагальнення дозволив виявити жанровий експеримент композитора як імпульс формування *opera buffa* і нової «неаполітанської школи».

Результати дослідження. Цінність і оригінальність нової постановки *Il trionfo dell'onore* в театрі Малібран — від яскраво візуальної, насиченої діалогами *старого* і *нового* концепції Стефано Візіолі (Stefano Vizioli), сценографії і костюмів Удо Несполо (Ugo Nespolo), Карлоса Тієпо (Carlos Tieppo) — до дизайну світла Невіо Кавіна (Nevio Cavina) полягає у синтезі барокової і сучасної естетики з присмаком іронії, ностальгії і натяком на позачасовість творчих досягнень Алессандро Скарлатті, якого італійці шанобливо називають «батьком неаполітанської опери».

Il trionfo dell'onore належить до пізнього періоду творчості композитора. В останнє десятиліття його творчої кар'єри музикознавці (Массімо Міла та ін.) відзначають поєднання римських смаків із широким ліричним духом неаполітанської школи. Так чи інакше, саме опера *Il trionfo dell'onore* — незвичний твір для оперного каталогу Скарлатті, перенасиченого «серйозними» операми, — випередила *opera buffa*, венеційську буржуазну комедію і стиль одного з найвагоміших композиторів

opera buffa Дж. Б. Перголезі. Поєднання комедії, лірики, сентименталізму не притаманне іншим операм Скарлатті. Суто оригінальна риса цієї опери — іронічний погляд на сенс людської екзистенції, що виводить оперу далеко за межі *opera buffa*, романтичної мелодрами і прокладає місток до «Фальстафа» Дж. Верді — також творця єдиної комічної опери.

У сценічній реалізації *Il trionfo dell'onore* постановочна команда Візіолі/Несполо/Тієпо вдало осучаснила новітні ідеї Скарлатті під спільним знаменником іронії над світом людських недосконалостей — пліток, зрад, помсти, заздрості на тлі ідилії сільської тосканської природи, чудових краєвидів з пшеничними полями, блакитним небом, птахами різних кольорів і калібрів. Сценографія імітує барокові декорації на кшталт розсувних панелей. Несполо і Тієпо наче імітують стильову багатоплановість Скарлатті: контрапункти бароко, фовізму, поп-арту, сюрреалізму, коміксів з орнітологічними мотивами. Удо Несполо — відомий італійський художник, скульптор і режисер, — не приховує у своїх сценічних роботах впливи Pop-art, Conceptual art, Fluxus. Його картини вдало кореспондують з музичним ритмом вистави. Деякі домашні тварини дотепно висміюють характери героїв. *Alter Ego* Рікардо — пихатий павич. *Alter Ego* суперниць Леонори і Дораліче — готові до бійки гусині. Не завжди вдається схопити паралелі конкретних осіб із птахами. Сцену заселяють лебідь, півень, сова, яка мудрим поглядом дивиться у зал і спостерігає за подіями. У цілому фонові сценографія створила комічні паралелі з динамічним розгортанням драми стосунків. Яскрава візуальність захоплює як дорослих, так дітей. *Mondo dei bambini* дуже відчутний у картинах художника. Також костюми Тієпо імітують стиль бароко, пропущений крізь призму сьогодення: дорогі тканини, криноліни, мереживо, поряд з брендовою італійською модою (головна героїня у дизайнерській червоній шкіряній спідниці наче зійшла з подіуму сучасних італійських колекцій *Armani*). Рікардо в червоній шкірі й чобітках — пародія на Елвіса Преслі, а Ермінію — на поп-зірку з Вудстоку.

Події на фоні картин та інтер'єрів Пізи з живописними імітаціями Лукки і Ліворно не випадкові — сценічне поєднання тосканського, неаполітанського, римського, венеційського натякає на єдність італійського темпераменту, і не лише в музичному стилі, а й у стилі життєтворчості Скарлатті. Тому варто заглибитися у витoki цього мало відомого твору, зокрема, оглянути історичні контексти, літературне джерело, особливості рецепції.

Оперна спадщина Аллесандро Скарлатті налічує понад шістьдесят опусів, що збереглися до нашого часу¹. *Il trionfo dell'onore* (1718) вчені називають єдиним зразком комічної опери Маєстро Королівської капели. 3-актна опера створена у співпраці з лібретистом Франческо Антоніо Тулліо (1660–1737), відомим під псевдонімом Кол'Антуоно Фералінтіско.

Il trionfo dell'onore вважається також першою і останньою свідомою спробою композитора переосмислити барокову оперну традицію комедійної опери, надавши їй риси «високого жанру». Італійський музикознавець і журналіст Франческо Артуро

¹ Кількість збережених опер А. Скарлатті вказується по-різному, залежно від того, які критерії (повні партитури / фрагменти / лише підтвержені твори) беруться за основу. Надійним джерелом вважаємо дослідження: Malcom B. Domenico Scarlatti — master of music. New York : Schirmer Books, 1987. 302 p.; Silke L. *Die Opera buffa*. In: Carl Darhaus (Hrsg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Wiesbaden, 1985 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 5). S. 155–165. Безперечно, відомості, зафіксовані у 1980-ті роки, потребують оновлення.

Сапонаро кваліфікує твір як безпрецедентний експеримент, котрий запатентував майбутній жанр *opera buffa* [Saponaro, 2025, p. 73].

Отримавши замовлення *Teatro dei Fiorentini di Napoli*, Скарлатті мав стимул спробувати себе на новій, незвичній для його часу і його стилю території. Водночас він паралельно продовжував працювати над замовленнями *opera seria* в Римі. У цьому більш традиційному середовищі він вже давно здобув незаперечний авторитет.

Прем'єра *Il trionfo dell'onore* відбулася в *Teatro dei Fiorentini di Napoli* — центрі розвитку неаполітанської оперної школи. Цілком можливо, що цей новаторський проєкт неаполітанського театру міг привернути увагу нових меценатів до театру. Беззаперечне свідчення успіху прем'єри 26 листопада 1718 року — вісімнадцять вистав протягом лише одного оперного сезону. Прем'єра справді стала знаковою подією і представила якісно інший рівень комічної опери.

По-перше, вибір для лібрето *Il trionfo dell'onore* італійської (тосканської) мови замість неаполітанської, яка використовувалася в театрі *Teatro dei Fiorentini di Napoli*, свідчить про стратегічний крок композитора, спрямований на можливість залучення ширшої слухацької аудиторії. Зрозуміло, чому Скарлатті прагнув піднятися над локальними традиціями і надати жанру опери універсального значення. У першій чверті XVIII століття (1707–1734) Неаполь перебував під владою Австрійської імперії. Після двох століть боротьби за іспанську спадщину австрійська армія зайняла Неаполь. У культурній сфері ці події відбилися у спробах легітимації і розширенні італійських мистецьких подій, до яких австрійці були більш поблажливі, ніж іспанці. Творчі стратегії композитора у той час обумовлені як естетичними, так і політичними мотивами. *Il trionfo dell'onore* з'явилась у період вагомих соціальних трансформацій в Італії, зокрема в Неаполі, де оперний театр мав неабиякий вплив на формування нових суспільних настроїв і мистецьких тенденцій. Театр позбавлявся вузько розважальних функцій і повертався до витоків античної трагедії, стаючи платформою для активної соціально-культурної комунікації.

По-друге, опера *Il trionfo dell'onore* ставила чималі вимоги до травестійних курйозів вокального касти. Партію Ріккардо Альбенорі (молодого розпусника з Луки, племінника Фламінію) Скарлатті доручив *сопрано*, партію Леонори Доріні (сестри Ерміно, коханки Ріккардо, який позбавив її честі) — *контральто*, партію Ерміно Доріні (брата Леонори, коханця Дораліче) — *контртенору*, партію Дораліче Россетті (племінниці Корнелії, спершу закоханої в Ермінію, потім у Ріккардо) — *сопрано*, партію Фламінію Кастравакка (старого купця, дядька Ріккардо та нареченого Корнелії) — *тенору*, партію Корнелії Буффаччі (літньої тітки Дораліче) — *тенору*, партію Розіни Каручча (служниці Корнелії) — *контральто*, партію Капітана Родімарте Бомбарда (друга Ріккардо) — *басу*. З восьми персонажів, зазначених на ім'я та прізвище у стилі нової буржуазної традиції, перші чотири ролі представлені «ліричними» персонажами, другі чотири — «комічними». У розподілі голосів дві чоловічі ролі — Рікардо й Ермінію — доручені високим голосам сопрано і контр-тенору, а роль літньої Корнелії — тенору.

Особливу увагу привертає літературна якість лібрето. Неоднозначність, багатозначність, високий стиль не були притаманні *opera buffa*. Але автор лібрето Франческо Антоніо Тулліо (Francesco Antonio Tullio) дотримується високого поетичного стилю і чіткої композиції. Тулліо збалансовано розвиває драматургічну логіку сюжету з комедійною грою, свідомо поєднує у тексті елементи традиційної італійської *commedia dell'arte* з високим стилем в руслі нових літературних тенденцій XVIII століття. Лібрето не лише окреслює сюжетну лінію, а виступає як окремий мистецький

об'єкт, що надає значущості загальній концепції твору. Фабула *Il trionfo dell'onore* розгортається неподалік від Пізи XVII століття, однак географія вистави має досить умовний характер і слугує радше різноманітності театрального контексту, ніж реалістичним тлом подій опери. В основі — типовий для *commedia dell'arte* сюжет із заплутаними любовними інтригами, ревнощами, примиреннями. Долі чотирьох пар стикаються, переплітаються в єдиному часі та місці дії. Героїв комічної опери Скарлатті наділяє рисами *opera seria*. Очевидно, інтерес композитора до майбутньої *opera buffa* спочатку стриманий, а робота *Il trionfo dell'onore* — лише привід підприємницького проєкту, що мав на меті підвищити статус театру, який на той час зазнавав фінансових труднощів. Напевно тому *Il trionfo dell'onore* залишився для Скарлатті одноразовим експериментом. Музикознавець Франческо Артуро Сапонаро зауважив: «для маестро Королівської капели *Il trionfo dell'onore* — *sui generis*, який хоч формально і вписався у всі форми, що були у вжитку на той час в опері, але не зміг розробити своєї власної» [Saponaro, 2025, p. 73]. У такій ситуації ще більше вражає новизна, свіжість і неповторність цього опусу.

З одного боку, типова фабула запрошує зануритися у нестійкий світ людських пристрастей зі звичним поділом персонажів. Комічні ролі успадкували риси *Commedia dell'arte*, ліричні передбачають майбутні характери Гольдоні. Ліричні пари (Рікардо/Леонора, Ермінію/Дораліче) начебто вирішені традиційно, але їх почуття проходять складні випробування з метою досягнення моральних чеснот. Сценічна дія насичена контрастами, динамікою, веселими несподіванками, напруженою емоційною грою. Комічні пари (Родімарте/Розіна, Фламінію/Корнелія) мобілізують гру від легкого гумору до гротеску. Композитор дещо порушує ієрархію профанного і сакрального, спрогнозувавши театральну атмосферу, насичену соціальними підтекстами венеційської комедії, яка розвинеться у наступні десятиліття.

З іншого боку, кожна пара, уособлюючи різні аспекти людських стосунків від байдужості та підступності до каяття і щирої любові, розкриває двоїстість людської психології. Жанрові ознаки *Il trionfo dell'onore* неоднозначні (*drama giocosa*, фарс), як і зміст опери. Рікардо, Леонора, Ермінію, Дораліче, Фламінію, Корнелія, Родімарте і Розіна презентують розмаїття соціальних типажів, які перебувають у постійних конфліктах, в русі і пошуках виходу з несприятливих життєвих ситуацій.

Центральний персонаж — розпусний лицар Рікардо Альбенорі, який позбавляє честі Леонору Доріні. Поки Леонора розшукує зрадника, Рікардо захоплюється Дораліче Росетті — племінницею зрілої Корнелії Буффаччі. Та мріє про заміжжя з Фламінію Кастравакком, дядьком Рікардо, який ухлестує за покоївкою Розіною Каруччі. До служниці залицяється капітан Родімарте Бомбарда, друг Рікардо. Завершує цей любовний коловорот Ермінію Доріні — брат Леонори. Він кохає Дораліче і планує помститися розпуснику Рікардо. Але фінальне покаяння примирює всіх і відновлює соціальну рівновагу між закоханими: молоді залишаються з молодими, старі зі старими, слуги зі слугами.

Дії Рікардо провокують як конфлікти, так і комічні ситуації. Цей прототип Дон Жуана прагне пригод, тікає з Луки до Пізи у пошуках нових інтриг. Розгнівана Леонора, відправившись на пошуки Рікардо, знаходить в Пізі притулок у будинку старої Корнелії, закоханої у свого сусіда — старого купця Фламінію. Той виявляється дядьком Рікардо і має види на Розіну — молоду служницю Корнелії. Друг Рікардо капітан Родімарте (прототип Лепорелло) видає себе за хороброго воїна і легко добивається любові Розіни. Несподівано до Корнелії приїжджає племінниця Дораліче — нове кохання Рікардо. Суперниці Леонора і Дораліче дізнаються про витівки Рікардо. Вузол

інтриг затується, посиленій сценічно громом, блискавками, оркестровими *tutti*. Закоханий у Дораліче Ермінію, дізнавшись про пікантну ситуацію Леонори, вирішує як справжній джентльмен викликати Рікардо на дуель, помстившись одночасно за честь Леонори і коханої Дораліче. Сам Рікардо після бурхливих подій із втечею і дуеллю кається і повертається до Леонори. Хоч його каяття зовсім не переконує, всі прагнуть рівноваги і віри у порядок. Честь і кохання тріумфують... Але режисер Стефано Візіолі зауважив з цього приводу: «Цей досить поступливий фінал залишає відкритими цілу низку питань, подібно до фіналу *Così fan tutte*: коли такі опери, після нечуваних емоційних потрясінь, закінчуються закликком любити один одного, ніби нічого не сталося, завіса закривається і у повітрі залишається набагато більше сумнівів, ніж було на початку» [Vizioli, 2025, p. 85].

У складній грі пар, у серії дуетів, сольних арій, колективних ансамблів, організованих у чітко структуровану драматургію, проглядає продумана концепція із фокусом на діалектиці *теза-антитеза-синтез* серйозного і комічного. Вокальні номери музично віддзеркалюють ієрархію персонажів. «Серйозні» отримують складні сольні арії і ліричні дуети, «комічні» представлені більше через ансамблі, ключові моменти музичної драматургії. Серед них — яскравий дивертисмент наприкінці другої дії з квартетом «*Bella tacì...!*» чотирьох головних персонажів. Квартет позначає важливий поворот сюжету до фіналу, гідного найкращих барокових оперних традицій. Фінальна сцена з великою арією каяття Рікардо «*Ricevi il mio core*», яка передує традиційному *lieto fine* з вокальним підсумком — октетом — проголошує етичний кодекс подружніх стосунків. Адже ключова концепція цілої опери — не стільки покарання, скільки моральна метаморфоза грішника.

Отже, опера *Il trionfo dell'onore* крізь призму комедійного жанру відобразила серйозну ідею єдності музично-театральної і соціальної етики епохи, де мистецтво прагнуло затвердити статус виховання високих моральних цінностей. Не намагаючись за зовнішньою легкістю комедії приховати людську драму стосунків, ідеї Скарлатті стануть магістральними для театральної етики XVIII століття: розпусник кається, любов тріумфує, чеснота отримує заслужену нагороду.

Зловживання бароковими колоратурами і швидкими темпами не характерно для *Il trionfo dell'onore*. Лірика, мелодизовані вокальні прикраси, стрімкий розвиток сюжету створили місток до геніальної *dramma giocoso* — «Дон Жуана» В. А. Моцарта. В опері *Il trionfo dell'onore* частково запозичені мотиви міфу про покараного розпусника. Герой Скарлатті кається, але містичні мотиви гріха і спокути, падіння до пекла, протистояння життя і смерті відсутні. У фіналі утверджується щасливий кінець як необхідна умова театру тієї епохи з моралізаторськими намірами.

З точки зору музичної драматургії твір демонструє перспективи оперного жанру як синтетичного об'єкту. В комічній опері композитор дотримується суворої ієрархії *opera seria*. Вправність досвідченого майстра сцени повноцінно розкрита у кожній арії *da capo*, у дуетах і ансамблях, але особливо у вокальних номерах. Парадоксально, що навіть у суто пародійних партіях і комічних сценах Скарлатті зумисне уникає простих жартів чи вульгаризмів, характерних для комічних опер його сучасників, натомість вміло влітає в музичну тканину іронічні жести, розраховані не лише на чуттєву, а й на інтелектуальну партиципацію публіки. Всі ці риси, поряд із бездоганним стильовим балансом, підкреслюють унікальність важливого, хоча й поодинокого експерименту в творчій кар'єрі А. Скарлатті.

Висновки та перспективи дослідження. Значення експерименту *sui generis* Скарлатті для подальшого розвитку опери важко переоцінити. *Il trionfo*

dell'onore став своєрідним каталізатором для формування нової «неаполітанської школи» і, зокрема, *opera buffa* як одного з найвпливовіших жанрів в оперному мистецтві XVIII століття. Скарлатті легітимізував можливість використання високого стилю в рамках комічного жанру і надихнув інших майстрів продовжити у цьому руслі розвиток *opera buffa*. Його експерименти підготували ґрунт для композиторів наступного покоління — Леонардо Вінчі, Джованні Баттіста Перголезі, Ніколо Лео. Композитори працювали надалі над створенням музичних партитур, орієнтуючись на різні жанрові моделі, щоб задовольнити смаки аудиторії. Поряд з цим майбутній вплив жанрового експерименту *Il trionfo dell'onore* дав поштовх співакам не лише вдосконалювати вокальну віртуозність, а і керувати рухом сценічної дії, фантазувати, розвивати артистизм. Хроніки того часу свідчать, що вистави високо цінувалися як за візуальні ефекти, так і за універсальні якості співаків на сцені [Saronaro, 2025, p. 80]. Постановники представили вагоме досягнення Скарлатті — відродження найціннішої традиції перших італійських *drama per musica* — і акцентували соціальні та психологічні контрасти чотирьох пар за допомогою збалансованої акторської гри вокалістів.

Незважаючи на блискучий успіх прем'єри *Il trionfo dell'onore* у найпрестижнішому неаполітанському *Teatro dei Fiorentini* (факт виконання творів у ньому означало для композиторів перепустку подальших визнань і престижних нагород), після смерті Скарлатті опера не виконувалася. Вперше до партитури *Il trionfo dell'onore* повернулися у 1937 році в Лафтоні (Великобританія) після понад 200-річного забуття. У 1938 році відбулася лондонська прем'єра у перекладі і редакції англійського тенора, лібретиста, режисера і перекладача Джеффері Томаса Данна (Jeffrey Thomas Dunn). Італійці згадали свого співвітчизника ще пізніше. Увагу широкої публіки привернула не так постановка, як запис 1950 року, здійснений *dell'Orchestra Sinfonica della rai di Milano* під керівництвом Карло Марії Джуліні (Carlo Maria Giulini). Серед постановок у XXI столітті — Фестиваль *Valle d'Itria* в живописній бароковій місцевості Мартіна Франка.

Нова постановка *Il trionfo dell'onore* в театрі Малібран 2025 року підтвердила вагомі здобутки Скарлатті для історії музичного театру і констатувала відродження інтересу публіки до цієї традиції. Можливо, новий вимір музичної комедії Скарлатті надалі стане відкриттям оригінального музичного гумору композитора. Адже пародія на жанр, представлення *opera seria* в оптиці *opera buffa* дорівнюють самоіронії над оперою як такою. Логічно, що далі цим шляхом Скарлатті не пішов. Його експеримент розпочався і зупинився на одному творі — *Il trionfo dell'onore*. Але завдання сучасного театру — здійснювати надалі постановки таких унікальних, незвичних не лише для творчості композитора, а й для цілої епохи артефактів *sui generis*

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Красіліна І. В. Твори А Скарлатті як тріумф краси й добродійності (на прикладі аналізу опери «Грізельда»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* наук. журнал. 2023. № 3. С. 264–269.
2. Bianconi L. Storia della musica. Bd. 4 : Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche. Laaber 1990. 384 p.
3. Dent E. J. Alessandro Scarlatti His Life and Works. Creative Media: Partners LLC, 2019. 250 p.
4. Over Berthold. Stilfragen. Alessandro Scarlatti zwischen Venedig, Neapel, Florenz und Rom. Schriftenreihe Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen. Abtei-

lung des Deutschen Historischen Instituts in Rom Band 52 (2015). Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Rom. URL: https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/pnet_derivate_00003405/over_stilfragen.pdf (дата звернення: 12.12.2025).

5. Saponaro Francesco Arturo. Un esperimento? Sì, ma soprattutto una sorpresa... *VeneziaMusica e dintorni. Il trionfo dell'onore*. Editioni a cura dell'Ufficio stampa Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Venezia, 2025. P. 73–82.

6. Scarlatti Ch. R. R. D. A Study of His Background and His Music. Madison: University of Wisconsin-Madison, 1949. 172 p.

7. Vizioli Stefano. Un don Giovanni in salsa nostrana. A cupa di Leonardo Mello. *VeneziaMusica e dintorni. Il trionfo dell'onore*. Editioni a cura dell'Ufficio stampa Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Venezia, 2025. P. 85–89.

REFERENCES

1. Krasilina, I. V. (2023). Tvory A. Skarlatti yak triumf krasy y dobrodiinosti (na prykladi analizu opery «Hrizelda») [Scarlatti as a triumph of beauty and charity (using the example of the analysis of the opera "Griselda")]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal [Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts]: scientific journal*. Issue 3, pp. 264–269 [in Ukrainian].

2. Bianconi, L.(1990). Storia della musica. Bd. 4 : Die Produktion: Struktur und Arbeitsbereiche. Laaber, 384 p. [in Italian].

3. Dent, E. J. (2019). Alessandro Scarlatti His Life and Works. Creative Media: Partners LLC, 250 p. [in English].

4. Over, Berthold (2015). Stilfragen. Alessandro Scarlatti zwischen Venedig, Neapel, Florenz und Rom. *Schriftenreihe Analecta musicologica*. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen. Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom Band 52 (2015). Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Rom. Available at: https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/pnet_derivate_00003405/over_stilfragen.pdf (accessed: 12.12.2025) [in German].

5. Saponaro, Francesco Arturo (2025). Un esperimento? Sì, ma soprattutto una sorpresa... *VeneziaMusica e dintorni. Il trionfo dell'onore*. Editioni a cura dell'Ufficio stampa Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Venezia, pp. 73–82 [in Italian].

6. Scarlatti, Ch. R. R. D. A Study of His Background and His Music. Madison: University of Wisconsin-Madison, 1949. 172 p. [in Italian].

7. Vizioli, Stefano (2025). Un don Giovanni in salsa nostrana. A cupa di Leonardo Mello. *VeneziaMusica e dintorni. Il trionfo dell'onore*. Editioni a cura dell'Ufficio stampa Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Venezia, pp. 85–89 [in Italian].

ADELINA YEFIMENKO

Yefimenko, Adelina — Doctor of Arts (Habil.), Professor, Professor at the Department of the World Music History at the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko, Head of the Vadym Kipa Department of Art Studies, Professor of the Faculty of Philosophy at the Ukrainian Free University (Munich, Germany).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

musikwiss@gmx.de

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356089

IL TRIONFO DELL'ONORE BY ALESSANDRO SCARLATTI — SUI GENERIS ON THE STAGE OF THE TEATRO MALIBRAN IN VENICE

The relevance of the study. Alessandro Scarlatti was a multifaceted and ambivalent figure; above all, he was a composer of rigorous professional discipline and a musician-scholar who aspired not only to innovation but also to order and systematic organisation. His operas prepared the classification of Italian opera into seria and buffa. It is indisputable that the principle of “the primacy of the aria as the main compositional indicator” was introduced by this author and that bel canto is inseparable from the specificity of opera seria. The relevance of studying the operatic works of A. Scarlatti, who worked in the leading operatic centres of Italy — Naples, Venice, Florence and Rome — and bridged the Baroque and early Classicism, is evident. His ability to discover new impulses for the development of the operatic genre has proved especially significant for contemporary directors. In Ukrainian musicology, the comic opera *Il trionfo dell'onore* is examined for the first time in the sui generis dimension, in particular in its contemporary staging at the Venetian Teatro Malibran.

The main objective of the study is to characterise the genre features and stage realisation of *Il trionfo dell'onore* — the master's only comic opera — as a unique sui generis work.

The methodology. The study is based on a cultural interpretation of the emergence of the composer's only comic opera, a comparative analysis of different versions of the libretto, and the identification of Scarlatti's genre innovation. The method of theoretical generalisation allowed the author to interpret this genre experiment as an impulse for the formation of opera buffa and the new “Neapolitan school”.

The main results and conclusions. The comic opera *Il trionfo dell'onore* is analysed in the sui generis dimension. Scarlatti's oeuvre includes more than sixty opera seria, while this work represents his only comic opera and belongs to his late period. The reasons for the long neglect of Scarlatti's heritage are examined. The article outlines the historical impulses behind the return of *Il trionfo dell'onore* to the stage and analyses the libretto's literary features and dramaturgical logic, which combine elements of commedia dell'arte with the high style of eighteenth-century literary trends. Parallels are drawn with *Don Giovanni* and *Così fan tutte* by Mozart and *Falstaff* by Verdi.

The contemporary Venetian production of *Il trionfo dell'onore* (Teatro Malibran, 2025) serves as the main analytical source, presented in Aaron Carpenè's critical edition, staged by Stefano Vizioli and conducted by Enrico Onofri. The scenography by Ugo Nespolo reveals Scarlatti's stylistic multidimensionality through the interaction of Baroque aesthetics with elements of Fauvism, Pop Art, Surrealism and comics featuring ornithological motifs. The 2025 production confirmed the composer's significance for the history of musical theatre and demonstrated the revival of public interest in this tradition. It also reconstructed Scarlatti's major achievement — the renewal of the tradition of the first Italian drama per musica — while emphasising social and psychological contrasts. The study formulates a task for contemporary opera theatres: to continue staging unique sui generis works of the epoch.

Keywords: creative work of Alessandro Scarlatti, opera *Il trionfo dell'onore*, Teatro La Fenice, Teatro Malibran, stage direction by Stefano Vizioli, conductor Enrico Onofri, sui generis works of the epoch

Стаття надійшла до редакції 21.01.2026
Отримано після доопрацювання 06.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 782.7:781.2:78.071.1Моцарт(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356091

РОЩЕНКО О. Г.

Рощенко Олена Георгіївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

elena.roshenko@gmail.com

© Рощенко О. Г., 2026

ЛОГІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕМБРОВО-СЕМАНТИЧНИХ ДВІЙНИКІВ У COMMEDIA PER MUSICA В. А. МОЦАРТА «LE NOZZE DI FIGARO»

«Комедію крізь музику» Моцарта розглянуто з позицій відтворення логіки функціонування темброво-семантичних двійників у весільно-ігровому хронотопі. Встановлено, що темброво-семантичні двійники утворюються навколо архетипів наречених (Фігаро) і наречена (Сюзанна), які разом формують парний архетип весільного подружжя. Виявлено, що архетип нареченого у партіях Фігаро, Альмавіви, Бартоло доповнює амплу месника, що найповніше розкривається в аріях помсти. Відзначено, що оперні героїні, перетворюючись на наречених, варіантно дублюють внутрішню структуру архетипу, базованого на поєднанні іпостасей *Engel und Schelmin* (ангела й бешкетниці). В образах Сюзанни та Барберіни наведені іпостасі втілюються синхронно; у партіях Марцеліни і Розіни — діахронно. Доведено, що у структурі жіночих образів варіантно відтворено амплу субретки: в партії Графині — під час травестії у четвертій дії; в партії Марцеліни — у зв'язку з функцією домогосподарки, аналогічною служниці (до драматургічного злому у третій дії); образ Сюзанни відповідає колоратурному, Барбаріни — «чистому» втіленню аналізованого оперного амплу. Темброво-семантичне вирішення образу Сюзанни надає можливість поставити його на один «виконавський п'єдестал» із Графинею як другу приму (чому сприяє належність героїнь до парного амплу «служниця-господиня»). Неоднозначність *Hoserolle* (*полі у штанах*) Керубіно — тембрового двійника Сюзанни або Марцеліни, семантичного дубля Фігаро й Альмавіви — відповідає театральній традиції інтерпретації *Travestie-Rolle*. У функціонуванні темброво-семантичних двійників в опері Моцарта відзначено взаємодію законів класичної логіки (тотожності, протиріччя) і логіки міфу (метаморфози, не-виключеного третього). Вказано, що міфотворчість набуває значення жанрової природи опери, поширюючись на комедійні взірці, що розширює предметні межі міфооперології.

Ключові слова: відкритий твір, комедія через музику, весільно-ігровий оперний хронотоп, міфооперологія, темброво-семантичний двійник, парний архетип нареченого і нареченої, субретка, травесті.

Вступ. *Comedia per musica* В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*» відноситься до тих взірців *opera aperta* [Еко, 2010], осмислення яких породжує нескінченний ряд виконавських та наукових інтерпретацій, що відображують не лише закладену композитором безодню художніх сенсів, але й народжені у плинні історичного часу метаморфози розу-

міння традиційних змістів. Однією з наукових інтерпретацій, що може знайти своє втілення у сценічній версії опери, постає *розкриття логіки утворення темброво-семантичних двійників*, функціонування яких відображує властивості організації сакрального весільно-ігрового хронотопу.

Відтворюючи тему двійництва, закладену в комедії Бомарше, композитор нерідко порушує логіку безпосередніх (прямих) відповідностей між тембровим і семантичним вирішенням «стосунків» між оперними двійниками. Встановлення ознак логіки функціонування темброво-семантичних двійників, що спрямовують моцартівське вирішення теми двійництва в оперній драматургії «*Le nozze di Figaro*», обумовлює *актуальність обраної теми дослідження*.

Аналіз публікацій. З метою реалізації дослідницької мети до статті уведені положення досліджень Й. Гейзінга (визначення особливостей гри як принципу художнього мислення) [Гейзінга, 1994]; А. Конверського (розкриття властивостей логіки як науки) [Конверський, 2012]; Н. Долгої (встановлення закономірностей та типів співвідношення двійників у художньому творі) [Долга, 2022]; О. Рощенко (обґрунтування сутнісних аспектів міфології як наукового напрямку) [Рощенко, 2025]; Г. Вайнштейна (визначення специфіки амплуа оперної субретки) [Weisstein, 1902].

Методологічне підґрунтя статті утворюють: діалектичний метод, необхідний для розкриття специфіки проявів законів логіки (зокрема, логіки міфу) у *commedia per musica* Моцарта; взаємодія індуктивного і дедуктивного методів у викладенні результатів дослідження; види **логічного аналізу** – *системно-структурний* і *семантичний*, актуалізація котрих обумовлена необхідністю розкриття специфіки функціонування темброво-семантичних двійників у весільно-ігровому хронотопі опери; *герменевтичний підхід*, уведений задля розпізнання прихованих змістів комічної опери, обумовлених сакральним походженням свята шлюбу як витоку художнього змістотворення; аналіз *темброво-інтонаційної драматургії*, використаний задля розкриття специфіки функціонування темброво-семантичних двійників як елементів знакової системи опери Моцарта; *міфологічний аналіз*, що сприяє вияву законів міфомислення в комічній опері.

Мета статті – встановити закони логіки утворення та функціонування темброво-семантичних двійників у весільно-ігровому хронотопі *commedia per musica* В. А. Моцарта «*Le nozze di Figaro*».

Наукова новизна дослідження. Вперше у музикознавстві персонажі «*Le nozze di Figaro*» Моцарта презентовані як темброво-семантичні двійники, функціонування яких відображує закономірності логіки організації сакрального весільно-ігрового хронотопу комічної опери.

Результати дослідження. Встановлення логіки функціонування двійників у змісто-структурі опери Моцарта передбачає послідовність етапів трифазної аналітичної операції: встановлення властивостей чоловічого і жіночого архетипів, навколо яких формуються темброво-семантичні дублі; виявлення варіантних співвідношень між двійниками, утвореними навколо чоловічого і жіночого архетипів; визначення специфіки відтворення законів логіки функціонування темброво-семантичних двійників.

Композиторський розподіл оперних партій відбувається усередині чоловічої і жіночої груп двійників на основі принципу взаємообумовленості ролі (амплуа) та вокального голосу (*Rollenstimme*). Подібна організація двійників «як способу групування дійових осіб» [Долга, 2022, с. 295] властива різним видам і жанрам мистецтва. Ознаками розподілу чоловічих персонажів на двійникові групи в опері Моцарта постають мінімізація ролі тенорових партій (Базиліо, Курціо), яким відведено допоміжно-епізодичну

буфонну функцію в оперній драматургії, та надання абсолютної переваги баритонально-басовим тембрам у відтворенні ліричного, драматичного та комедійного планів музичної драми. Логіка утворення персонажів-дублів у жіночих партіях обумовлюється диференціацією сопранового діапазону на чотири тембри-амплуа, за допомогою яких відтворені різні характери.

Ознакою утворення двійників у чоловічій і жіночій групах персонажів постає конфліктність співвідношень між внутрішніми парами. Приміром, співвідношення Фігаро — Альмавіва визначається конфліктністю інтересів щодо оволодіння Сюзанною; конфліктністю визначено протистояння Сюзанни і Марцеліни, які аж до кульмінації у III дії постають як суперниці у боротьбі за Фігаро.

Архетипами, навколо яких у весільно-ігровому хронотопі опери варіантно функціонують темброво-семантичні двійники, постають наречений і наречена. Як центральний герой, з яким пов'язано утворення архетипу нареченого, постає Фігаро. У жіночій царині опери формування архетипу нареченої пов'язане з образом Сюзанни. Фігаро і Сюзанна втілюють парний архетип весільного подружжя — темброво-семантичний інваріант, дубльований у весільно-ігровому хронотопі опери. Утворені навколо нього пари двійників варіантно репрезентують спільні темброво-семантичні функції.

Чотири чоловічі партії (Фігаро, Альмавіва, Бартоло, Антоніо) призначені низьким тембрам, унаслідок чого формується своєрідний басово-баритональний квартет. Сполучною ланкою у баритонально-басовому «чотирикутнику» є Фігаро, чий вокальний тембр (бас-баритон або високий бас) має як баритональне, так і басове забарвлення. Якщо тембровими двійниками Фігаро постають Бартоло, Альмавіва, Антоніо, то функція семантичних дублів центрального персонажу належить героям, які на різних етапах розвитку оперної дії долучаються до варіантного відтворення архетипу нареченого — Бартоло, Керубіно (цей тембр виходить за межі баритонально-басової сфери), а пізніше і Граф, який, пройшовши випробування, знову відкриває для себе радість шлюбного кохання. Антоніо, попри те, що є тембровим дублем Фігаро у квартеті низьких чоловічих голосів (бас), «випадає» з контексту семантичних двійників, не відповідаючи архетипу нареченого. Натомість як семантичний двійник, у партії якого відтворюється архетип нареченого опери, постає Керубіно (Hoserolle), тембр котрого — ліричне або мецо-сопрано.

Між персонажами чоловічої групи, попри належність до єдиного семантичного архетипу, формуються двійникові кореляції різних типів. Взаємодії між Фігаро і Альмавівою вкладаються у єдиний багатовимірний двійниковий тип, сформований у солярних міфах близнюкового типу (брат/ворог, деміург/деструктор). Між Фігаро і Керубіно утворюються двійникові зв'язки різних типів. У сцені, сутність котрої можна визначити як «гра у солдатики», відбувається «подвоєння індивіда»: Фігаро створює тут не лише власний автопортрет, виступаючи в ролі свого роду полководця, який віддає накази молодшому офіцеру, але і вимальовує спосіб життя майбутнього військового, немов у «кривому дзеркалі» відображуючи портрет колишнього Адоніса. Рятівний стрибок Керубіно із вікна, відповідальність за який падає на плечі Фігаро, веде до такого типу двійникових співвідношень, як «блукання персонажів між реальностями» [Долга, 2022, с. 295].

Абсолютна перевага у тембровій ієрархії чоловічих персонажів опери надана баритонально-басовим партіям, тоді як тенорам (Базіліо і Курціо) призначено другорядну (або третьорядну) функцію. «Виключення» тенорів із кола ведучих персонажів-тембрів обумовлено віддаленістю від архетипу нареченого, як і відтворенням образів епізодич-

них, здебільшого не задіяних у доленосних подіях музичної драми. Відсутні семантичні двійникові співвідношення і усередині тенорового «дуету» Базиліо і Курціо.

Квартет низьких чоловічих голосів підлягає диференціації на внутрішні групи — дуети-діалоги (Альмавіва — Фігаро, Альмавіва — Бартоло, Альмавіва — Антоніо, Фігаро — Бартоло, Бартоло — Антоніо). Природа дуету Граф — Фігаро визначається дублюванням спільних семантичних функцій при тембровій диференціації. Двійникові співвідношення персонажів-суперників розвиваються крізь всі етапи становлення оперної драматургії, набуваючи ознак змагання в ігровому часопрострі [Гейзінга, 1994, с. 182].

Тембр, властивий Графу, за німецькою традицією, має варіативне визначення як *Kavalierbariton* або *Lyrischer Bariton*; виконавцю партії Фігаро має бути притаманним *Bassbariton*, *Spielbass (Basso buffo)* або *Charakterbas*. Тип кореспондування між вокальними тембрами Альмавіви і Фігаро пізніше дубльований у партіях Дон Жуана (*Kavalierbariton*) і Лепорелло (*Spielbass*), образи яких також набувають значення двійників у ігровій драматургії *dramma giocosa*.

Оперна роль Дона Бартоло за виконавською традицією доручається *Lyrischer seriöser Bass* із додаванням буфонної компоненти. Важливою особливістю оперної партії Дона Бартоло є трансформація властивого йому амплуа: месник (*Rächer*) перетворюється на шляхетного батька (*edler Vater*).

Тембр партії Антоніо (*Bass*), як правило, не має додаткових семантичних визначень. Їх відсутність, зазвичай означає, що подібні оперні ролі скоріше належать до числа другого (або третього) плану, не потребуючи занурення у психологічний стан персонажа, як і фокусування уваги на специфічних властивостях тембру-амплуа. Однак враховуючи показники сценічної поведінки та «погані звички» Антоніо (пристрасть до алкоголю), переважання традиційних для італійської комічної опери виразових прийомів у його вокальній партії (кліше, серед яких — скоромовка, старече буркотіння, вибухи гніву), властивий персонажу тембр-амплуа доречно характеризувати як *bass-buffo*. Хоча Антоніо залишається поза відтворенням центрального для представників баритонально-басової групи семантичного архетипу нареченого, в образі графського садівника спостерігається прийом дублювання семантичних функцій персонажів баритонально-басової групи, поданих у буфонно-зниженому стилі. Разом із Бартоло Антоніо презентує амплуа батька; як двійник Фігаро, здійснює функцію гармонізатора середовища, турбуючись про красу саду; як двійник Графа дублює функцію переслідувача Фігаро і Керубіно.

Архетип нареченого в опері Моцарта доповнює амплуа месника, представлене з різним ступенем повноти персонажами, об'єднаними баритонально-басовими тембрами¹. До партій учасників басово-баритонального тріо (Фігаро, Альмавіва, Бартоло) уведена *арія помсти (aria della vendetta)*, що підкреслює значущість амплуа месника у семантичній структурі образів наречених — темброво-семантичних двійників.

Найоригінальнішим чином семантичні властивості арії помсти подані у Каватині Фігаро (№3 з I дії): створена у жанрі менуету з ознаками скерцо, вона відтворює ігровий тип мислення. Арії помсти Фігаро і Дона Бартоло, який мріє про «солодку помсту» («*La vendetta!*» або «*Süsse Rache*», №4, I дія), йдуть одна за одною, посилюючи пануючу у весільному ритуалі мстиву атмосферу, відтворюючи карнавальні зміни у почесному караулі «прапороносців помсти». Для Фігаро об'єктом помсти постає Граф, який наважився на відновлення ганебного «права»; для Бартоло, Альмавіви й Антоніо мета помсти —

¹ В образі Антоніо, який розшукує невідомого руйнівника краси дбайливо вирощеного ним саду, також відтворене амплуа месник (хоча й у мінімізованій формі).

Фігаро, який з ініціатора помсти перетворюється на мету інших месників. У всіх випадках причиною помсти є відплата за посягання на кохання. Мета помсти Фігаро — не допустити здійснення планів Графа щодо Сюзанни; Дон Бартоло мріє про покарання «шахрая» (Spitzbuben), котрий у минулому відняв «його Розіну» і за це мусить у вигляді «штрафу» отримати стару домогосподарку («alte Haushälterin») як дружину (така потенційна перспектива має карнавальну природу). Передчуття насолоди від «солодкої помсти» («Süsse Rache»), перетворюючись на виток «високих радощів» («hohe Freuden»), приводить старого гріхпроводника до протиставлення себе і «кривдника» Фігаро («Ich oder er!» — «Я або він!»). Отже, на певних етапах розвитку оперної дії не тільки між Графом і Фігаро, але й між Фігаро і Доном Бартоло виникають двійникові співставлення за типом *alter ego*.

Якщо жанровими ознаками арії помсти у партії Фігаро постають властивості менуету/скерцо, то в партії Дона Бартоло такої функції набувають жанрові ознаки героїко-тріумфального маршу (пунктирний рух по тонах розгорнутого тризвуку D-dur, кварто-квінтові стрибки, загрозливі пунктирні речитації на одному тоні, доповнені октавними рухами). Остання з оперної тріади арій помсти належить Графу (III дія, №17). Відділена від мстивих планів темброво-семантичних двійників значною «паузою», Арія Графа-месника уводиться до оперної дії, коли герой мав би відчувати остаточну поразку у задумі відновлення старовинного «права». Еволюція амплуа месника як складової оперного образу Графа відбувається від фрагментарних і короткочасних емоційних «вибухів» люті як жанрових прообразів *aria della vendetta* до її розгорнутого втілення наприкінці III дії. Як прообрази арії помсти в партії Графа постають епізоди ансамблевих сцен з I дії (лють Альмавіви націлена на Керубіно, який, як і він сам, переховується у безодні крісла в кімнаті Сюзанни); у першому розділі №15 з II дії — дуєти з Графінею (розлючений ревнивець погрожує розправою Пажу і дружині); з Фіналу II дії, коли ревнивий Граф влаштовує допит Графині й Сюзанні, а згодом і Фігаро. Кульмінація мстивих намірів Графа — бурхлива грандіозна Арія, випереджена розгорнутим Речитативом (№17, III дія), — фінал тріади арій помсти. До італійського вербального тексту арії входить красномовне слово *vendette*, прояснюючи її жанровий зміст. У заключній Арії помсти — розгорнутому монолозі — множина емоцій героя відображена у зміні темпів (Maestoso — Presto — Andante — Allegro — Allegro maestoso) і характерних інтонаційно-семантичних комплексах (бурхливі віртуозні пасажи втілюють стан вищої напруги вельможного ревнивця).

Якщо у плінні розвитку образів Альмавіви й Фігаро така спільна семантична складова як месник залишається актуальною і в IV дії, то з партії Бартоло, починаючи з Фіналу III дії, це амплуа витісняється, заміщуючись взаємодією іпостасей батька і нареченого. Із числа прихильників Альмавіви Бартоло перетворюється на послідовника новознайденого сина: при збереженні тембр-амплуа змінюється семантична функція персонажу.

Інша група оперних двійників у чоловічій сфері опери утворюється внаслідок співпадіння семантичних функцій при тембрових контрастах. Функціонування образів Графа Альмавіви та Курціо як семантичних двійників епізодично (актуалізується лише у сцені суду, III дія) базується на парадоксі: спільне амплуа судді, запозичене з театру *dell'arte*, втілюється у контрастних тембр-амплуа (ліричний баритон — тенор-buffo). Різноманітні інтерпретації спільного семантичного амплуа підкреслює різницю вагомості персонажів у сцені судочинства: домінуюча, вирішальна роль Графа — залаштункового вершителя доль у підвладних йому володіннях, відтінюється Курціо — слухняним офіційним виконувачем волі вельможного повелителя.

Третя група тембрових двійників у структурі чоловічих персонажів утворюється між графськими посіпаками Курціо та Доном Базиліо (тенори), попри відсутність спільного семантичного амплуа.

Темброво-семантичні двійники у жіночому колі опери утворюються навколо архетипу нареченої, первинне відтворення котрого формується у партії Сюзанни. В атмосфері весілля оперні героїні, знаходячи пару, перетворюються на наречених, варіантно дублюючи головний жіночий архетип. Дублюванню підлягає і втілена в образі Сюзанни провідна властивість архетипу моцартівської нареченої — *парадоксально структурована внутрішня природа*, базована на поєднанні суперечливих іпостасей *Engel und Schelmin* — ангела і бешкетниці.

У колі жіночих образів семантичні варіанти архетипу нареченої відбиті у квартеті тембрових варіантів сопрано. Принцип гри, закладений в основу формування жіночих темброво-семантичних двійників, проявляється й у варіантному відтворенні іпостасей *Engel und Schelmin*, закладених у внутрішній структурі архетипу нареченої. Парадигматика розвитку амплуа нареченої у поліперсонажних втіленнях базується на принципі індивідуалізації.

В образі Сюзанни взаємодія іпостасей *Engel und Schelmin* вирізняється синхронністю; наречена Фігаро ніби невловимо змінює «маски», перетворюючись з ангела на бешкетницю і навпаки. Репрезентований у партії Сюзанни архетип нареченої варіантно дублюють Марцеліна, Барберіна і Графиня (повернувши кохання чоловіка, Розіна умовно приєднується до черги наречених, які вступають до шлюбу наприкінці шаленого дня).

Архетип нареченої, утілений в образі Марцеліни, також характеризується взаємодією іпостасей *Engel und Schelmin*. Але на відміну від синхронності їх прояву в образі Сюзанни, у партії Марцеліни вони відтворюються діахронно (дискретно). Самотня, злісна і мстива «стара дівчина» (відтворення іпостасі *Schelmin*), яка претендує на те, щоб стати нареченою Фігаро, завдяки «справедливому» судочинству і всевладності грошового боргу, підтвердженого контрактом, миттєво перетворюється на щасливу «молоду» (Фінал III дії). Відчувши себе матір'ю новознайденого сина, отримавши як чоловіка колишнього коханця (Дона Бартоло), Марцеліна постає як добра жінка, дбайлива матір і ніжна свекруха, почувавшись щасливою у сімейному колі (актуалізація іпостасі *Engel*).

Дует-поєдинок претенденток на роль нареченої Фігаро — Сюзанни та Марцеліни (№5, I дія), виконаний в іронічно загостреному галантному стилі, організований за типом взаємодоповнюючих реплік-віддзеркалень — шпильок у люб'язному тоні, репрезентує оперних героїнь в іпостасі *Schelmin*. Кожна приховує демонічно-гротескову сутність за *quasi*-ангельськими отруйно-лицемірними компліментами, наносючи суперниці моральні рани, не менш болючі, ніж кинджальні удари. Вокальні імітації, супроводжені гіперболічним відзначенням добродійностей суперниць у словесному тексті, додають Дуету руйнівної іронії. Змагання претенденток на роль нареченої Фігаро триває аж до драматургічного злому у III дії, коли у сцені суду розкривається таємниця народження об'єкту позіхань обох героїнь. Підпадаючи під дію тотальної метаморфози, суперниці перетворюються: «alte Matrönchen»/«alte Haushälterin» (стара матрона/стара домогосподарка) — на «молоду» й водночас дбайливу і люблячу матінку; Сюзанна — на «люб'язну дочку», яка має скласти щастя новознайденого сина.

Розіна, борючись за подружнє щастя, засвоює від власної камеристки таємницю жіночої мудрості. Як двійник Сюзанни, Графиня відтворює іпостасі *Engel und Schelmin* (складова архетипу нареченої). Наведена антиномія знаходить у партії Графині діахронне втілення, дзеркально відображуючи рух перетворення, властивий Марцеліні. В

експозиції образу Графині (перша половина II дії) домінують ознаки іпостасі ангела: ідеальна героїня (ніжна, страждаюча, вірна, наївна, беззастережно закохана у чоловіка) не відає, що хитрість має значення зброї, за допомогою якої слабка жінка одержує перемогу у боротьбі за щастя. Набираючись досвіду від Сюзанни, талановита учениця (з другої половини II дії) так швидко засвоює ази жіночої премудрості, що ледь не перевищує «вчительку» у майстерності плетіння інтриги. IV дія – справжній триумф Розіни: колишній *Engel* перетворюється на *Schelmin* – авторку і головну героїню блискуче розробленої інтриги; приносячи в жертву досягненню власної мети інших учасників драми помсти (Сюзанну і Фігаро), Графиня розгортає дію комедії крізь музику на власну користь, повертаючи кохання Графа.

Про двійникову природу образів Розіни і Сюзанни (починаючи з II дії) свідчать спільні дії, почуття, інтонаційно-словесні репліки, що відповідають властивостям парного *амплуа* «служниця-господина». Обидві героїні беруть участь у травестії (спочатку у перевдяганні «третьої особи» – Пажа у жіноче плаття; наприкінці – у взаємному обміні сукнями та функціями у складових парного *амплуа*), сумісно шукають вихід із безвихідних ситуацій, переживають спільні стани страху, обурення, радості перемоги, дублюють спільні репліки (наприклад такі як «*Hilft uns, Figaro*» – «Допоможи нам, Фігаро»). Двійникові функції Розіни і Сюзанни у травестійних сценах сягають кульмінації у IV дії: разом із платтям героїні міняються місцями у структурі *амплуа* служниця-господина, відновлюючи початковий розподіл ролей наприкінці оперної дії.

Композиторська інтерпретація образу Сюзанни надає можливість поставити його на один «виконавський п'єдестал» із Графинею. Семантична єдність героїнь (попри різний соціальний статус), які варіантно репрезентують архетип нареченої, разом із тембровою диференціацією визначає функціонування цього жіночого дуету. Згідно класифікації вокальних тембрів за системою *FACH*, партія Сюзанни відповідає *Lyrischer Sopran* і/або *Lyrischer Koloratursopran*; партія Графині – *Jugendlich-dramatischer Sopran* і/або *Dramatischer Koloratursopran*. Отже, два втілення колоратурного сопрано у моцартівській комедії крізь музику мають розрізнятися ліричним (Сюзанна) і драматичним (Графиня) наповненням. Якщо *Lyrischer Koloratursopran* вирізняє легка, гнучка голосова характеристика з великим діапазоном (від «а» до «f»), здатна на швидкі колоратури, трохи важча за тембром та загалом більш витривала, ніж колоратурне сопрано, то *Dramatischer Koloratursopran* – одному із найвимогливіших жіночих голосових типів у вокалі – властиве поєднання гнучкості і віртуозності колоратурного сопрано з потужністю та інтенсивністю сопрано драматичного. Цей важкий потужний голос із широким діапазоном (від «а» до «e3» або «f3») здатний до спритних колоратур. Можливість часткових перетинань драматичного і ліричного колоратурних сопрано свідчить про властиві моцартівським образам Сюзанни і Графині двійникові темброво-семантичні властивості.

В образі Барбаріни взаємодія іпостасей *Engel und Schelmin* як основа архетипу нареченої також відтворюється оригінально: у музично-сценічному портреті юної садівниці під маскою ангела приховується пустотлива шкідниця. Вміло оплутавши Графа нитками інтриги, Барбаріна примушує Альмавіву виконати бажання, що суперечить його волі. Ця сцена – кульмінація прояву іпостасі *Schelmin* в «ангельському» образі Барбаріни (Фінал III дії). Перетворюючись на наречену, Барбаріна вирішує не лише власну долю, але й майбутнє Керубіно: її наречений не підлягає переслідуванням з боку Альмавіви. У сцені з булавкою (IV дія) Барбаріна знову постає як «невинна вівця», але внутрішня неоднозначність персонажа не дозволяє розцінювати його, попри характерну «пастушу ідилічність» музики, як втілення абсолютної наївності і простоти.

Відповідно темброво-семантичній диференціації, амплу субретки (її прообраз – Коломбіна із *Commedia dell'arte*) – традиційному комедійному акторсько-співацькому амплу служниці-притворниці *Subrette* (від французького *soubrette* і італійського *servetta*) – в опері відповідають Сюзанна і Барбаріна. Причому у властивій героїням взаємодії іпостасей ангел і бешкетниця у відтворенні амплу субретки явно домінує *Schelmin*, що відповідає таким характеристикам служниці-притворниці як дотепність, кмітливість, допомога господарям у любовних справах. Якщо Сюзанна опиняється на боці Графині, то Барбаріна, свідомо чи мимоволі, постає як посередниця у здійсненні втаємниченого любовного бажання Графа. Закріплення амплу *Soubrette* за Барбаріною не лише позбавляє наречену Керубіно від штамп «ідеальної героїні», але і дозволяє тлумачити образ Сюзанни як такий, що виходить за межі амплу субретки, попри те що цей персонаж безперечно володіє дотепністю і кмітливістю.

Спільні ознаки підкреслюють глибинність відносин Сюзанни і Барбаріни як двійників у відтворенні темброво-семантичного амплу субретки. Тим більша значущість має бути властивою диференціації образів Сюзанни і Барбаріни на підвиди одного амплу.

Перший рівень диференціації полягає у розподілі образів на підвиди за відповідністю національним оперним традиціям амплу субретки – «німецької» (*deutsche Soubrette*) і італійсько-французької (*romanisch-französische Soubrette*). За Г. Вайнштейном (Gotthilf Weisstein), німецькій субретці властивий «світлий та сяючий тембр голосу, тоді як романська володіє темним, майже старомодним ліричним звучанням середнього регістру, але з яскравими та сріблясто сяючими високими нотами» [Weisstein, 1902]. У такому випадку образ моцартівської Сюзанни постає як втілення тембр-амплу субретки «німецької», тоді як Барбаріна відповідає тембровим властивостям субретки «романської» (або італо-французької).

В основу другого рівню диференціації слід закласти інші підвиди оперного амплу субретки – «колоратурної» (*Lyrischer Koloratursopran – Koloratursoubrette* [Кречко, Рячко, 2022, с. 49]) і «чистої». Партію колоратурної субретки має вирізняти ніжність і пластичність, високий голос (доходить до «as» третьої октави), здібність до карколомної віртуозності, на відміну від доволі скромних вокальних властивостей «чистої субретки» [Weisstein, 1902]. Партія «чистої» субретки не потребує сильного, голосу; натомість тут є достатнім «легкий голос з яскравим тембром, теситурою у середньому сопрановому діапазоні, поза вираженої колоратури». Згідно Г. Вайнштейну, вокальний тип (*Stimmfach*) «чистої» субретки «вирізняється легким, рухливим, грайливо-ніжним голосом і великим акторським талантом, особливо в комедійному жанрі» [там само].

Отже, між моцартівськими Сюзанною і Барбаріною формуються двійникові відношення на рівні відтворення видів тембр-амплу оперної субретки – німецької і романської, колоратурної і «чистої» – при збереженні спільних семантичних якостей характеру – жвавості, дотепності, спритності.

Як підкреслює Г. Вайнштейн, оперна субретка має контрастувати примадонні – «персонажеві вищого соціального статусу. Різниця між субреткою та колоратурним сопрано полягає у силі звучання та діапазоні: колоратурні сопрано часто мають більший, домінантний і високий голос, який досягає „f“, тоді як для виконання партії субретки вистачає оволодіння тоном „c“» [Weisstein, 1902]. Особливістю тлумачення ролей субретки і примадонни в опері Моцарта постає не тільки зіставлення образів Барбаріна – Графиня, але і спорідненість функціонування темброво-семантичних варіантів (ліричного і драматичного) колоратурного сопрано у партіях Графині і Сюзанни. Пануюча травестія в останній дії комедії крізь музику доводить двійниковість жіночих образів у

структурі парного амплуа служниця-господиня: Графиня перетворюється на субретку, дублюючи амплуа Сюзанни, камеристка — на пані.

У підсумку три дійові особи (Графиня, Сюзанна, Барбаріна) об'єднані не лише відтворенням спільного архетипу нареченої, але амплуа субретки у колоратурному та «чистому» втіленнях. Перетини між вокальними типами субретки і прими в опері Моцарта посилюються, завдяки втіленню архетипу нареченої, у котрому поєднуються іпостасі Engel und Schelmin. Композиторська інтерпретація наближує Графиню до амплуа колоратурної субретки, а Сюзанну — до амплуа другої примадонни.

Амплуа субретки в опері Моцарта є більш неоднозначним, ніж здається на перший погляд. Адже воно може бути поширеним і на образ Марцеліни. Її «посаду» на початку дії Дон Бартоло визначає як Haushälterin (домогосподарка), що у німецькомовному контексті постає як один із варіантів визначення функцій камеристки. Тож у молоді роки Марцеліна безсумнівно мала відповідати амплуа молодшої субретки — Hausmädchen (дівчини, яка слідкує за будинком, тобто служниці). Це означає, що «стара домогосподарка» (alte Haushälterin) до перетворення на наречену у фіналі III дії також поставала як субретка, хоч і з віковими ознаками. Отже, амплуа субретки з різною мірою послідовності є властивим усім чотирьом жіночим партіям: двійництво у квартеті сопрано поширюється на амплуа субретки. Тому прикрасою сценічних костюмів жіночих персонажів на різних етапах розвитку оперної дії може бути не тільки серпанок нареченої, але й фартушок камеристки.

Неоднозначною у структурі темброво-семантичних двійників опери постає *Hosenerolle* (роль у штанах) *Cherubino* — *Lirischer Sopran* або *Lirischer Mezzosopran*. Якщо партію Керубіно (*der «Frau in Hosen»* — жінки у штанах) виконує *Lirischer Sopran*, персонаж набуває функції тембрового двійника Сюзанни. Але оскільки тембр-амплуа *Lirischer Mezzosopran* набув значення ідеального для більшості виконавиць *Travestierollen*, Керубіно здебільшого постає як тембровий двійник Марцеліни. З семантичної точки зору Керубіно у відповідних ситуаціях постає то як двійник Фігаро (у сценах умовної травестії — таких як «гра у солдатики» або стрибок із вікна, провину за котрий бере на себе наречений Сюзанни), то як двійник Альмавіви (спільна якість Графа і Пажа — закоханість в усіх жінок замку). Тому оперний Керубіно набуває значення темброво-семантичного дубля персонажів як із жіночого, так і з чоловічого «таборів». Відповідаючи принципу, властивому *Hosenerolle*, Керубіно як втілення «варіацій на тему жінка як чоловік» виконує функцію об'єднання чоловічого та жіночого начал у моцартівській партитурі [Holtmont, 1925, S. 115].

Глибинність темброво-семантичної єдності/подвоєності між персонажами опери опукло представлена у заключному розділі секстету (№ 18, III дія), що звучить після драматургічного злому у сцені суду. Мінливість Фортуни радикально змінює диспозицію між оперними героями, об'єднуючи їх у три внутрішні «дуети згоди», кожен з яких базований на спільній інтонаційній основі і обумовлений двійниковими співвідношеннями. Внутрішні дуети у структурі секстету утворюють: Дон Бартоло і Фігаро (новознайдений батько і син, які набувають спільної функції нареченого), Граф Альмавіва і Дон Курціо (відповідають амплуа судді, програючи, здавалось би, безпрограшну справу), Марцеліна і Сюзанна (розподіляють амплуа нареченої, перетворюючись із мстивих суперниць на турботливих матір і дочку — втілення ідилічних сімейних стосунків). Подвоєння семантичних амплуа доповнюється темброво-інтонаційним дублюванням/контрастом. Партії Дон Бартоло і Фігаро належать до близьких тембральних зафарблень (бас і високий бас/бас-баритон); Графа і Дона Курціо базовані на спільному інтонаційному матеріалі при тембровому контрасті (баритон — тенор); Марцеліни і Сю-

занни призначені для різних тембрів-амплуа сопрано (мецо-сопрано — ліричне колоратурне сопрано). Між учасниками внутрішніх дуетів утворюються двійникові співвідношення карнавального типу: Фігаро і Бартоло постають як старий і молодий репрезентанти архетипу нареченого (син і батько); подібний тип взаємодії, але між жіночими персонажами, відбувається між Сюзанною і Марцеліною (донька і матір); у «дуеті суддів» спільне амплуа відтворюється носіями контрастних тембрів, символізуючи різну вагомність персонажів у справі судочинства.

Взаємодія архетипів нареченого і нареченої у святковій атмосфері гри сприяє формуванню ще одного кола семантичних двійників *commedia per musica*, які дублюють *архетип весільної пари* (сформований образами Фігаро і Сюзанни). Навколо персоналізованого сакрального «центру», подібно «колам впливовості», розташовуються інші закохані пари, кожна з котрих має свою передісторію і любовний тезаурус. Висхідне парне амплуа дублюється варіативно, немовби відображаючись у численних «дзеркалах» весільно-ігрового оперного хронотопу. Парний архетип молодят поширюється на образи Дона Бартоло і Марцеліни, Керубіно й Барбаріни, а також Графа і Графині, які внаслідок фінального примирення нібито переживають другий медовий місяць.

Висновки та перспективи дослідження. Міфологічний підхід до аналізу функціонування темброво-семантичних двійників у *commedia per musica* дозволив встановити специфічне відображення деяких законів класичної логіки в оперному тексті.

Закон тотожності в опері Моцарта проявляється через втілення парних архетипів (наречений/наречена; служниця/господиня) у різних художніх формах, варіантних відтвореннях спільного семантичного прообразу у різних темброво-семантичних двійниках. Карнавальність, обумовлена походженням комедії, як ознака оперної драматургії проявляється в амбівалентній природі персонажів. Марцеліна (типовий карнавальний персонаж) відповідає амплуа вагітної старої, у котрому взаємодіють символи старості, смерті і нового життя; у постаті Фігаро поєднуються архетипи новонародженого немовляти (у кульмінації III дії) і дорослого чоловіка; карнавалізована природа властива двійниковим парам персонажів: Граф є аналог карнавального Короля, йому контрастує Фігаро, чий образ може бути уподібнений амплуа слуги/блазня; Графиня і Сюзанна відтворюють особливості карнавальної пари служниця/господиня.

Закон протиріччя, згідно якого «два протилежних судження не можуть бути одночасно істинними» [Конверський, 2012, с. 30], а третє має бути виключеним, в опері Моцарта отримує трансформоване втілення. У *commedia per musica* актуалізований закон не-виключеного третього, котрий, у взаємодії із законом метаморфози, властивий логіці міфу. Такий закон проявляється у становленні персонажів опери — наприклад, Марцеліни, яка з претендентки на роль нареченої Фігаро миттєво перетворюється на матір власного боржника і переживаючи третю (!) метаморфозу, відіграє роль «молодої» у шлюбі із колишнім коханцем.

Якщо екстраполювати загальні закони логіки [Конверський, 2012, с. 58] на вивчення специфіки організації темброво-семантичних двійників, то моцартівську «комедію крізь музику» можливо тлумачити як таку, що містить дві логічних системи. Одну з них утворюють семантичні двійники, іншу — їх вокально-темброві втілення, також спрямовані логікою двійникових взаємодій. Оперні двійники постають як дві системи множин: семантична і темброва. У відповідності до законів загальної логіки, обидві системи утворюють метасистему — темброво-семантичну, що функціонує як цілісна множина елементів із сукупністю відношень і зв'язків. Якщо до осмислення специфіки функціонування темброво-семантичних двійників долучити таку операцію

логіки як перетин множин, стане очевидним, що їх перетинання відбувається на основі принципів гри і варіантності (ігрової варіантності або варіантно оформленої гри). Відсутність безпосередніх відповідностей між логічними системами функціонування семантичних і тембрових двійників свідчить про формування між ними співвідносин парадоксального типу.

В опері Моцарта функціонування двійників відповідає положенню інтуїціоністської логіки Лейзена Брауера (Конверський, 2012, с. 34) щодо актуалізації потенційної нескінченності (незавершеності). Адаже гіпотетично двійників, які дублюють парний архетип наречений/наречена, в опері Моцарта може бути безліч (що проявляється, зокрема, у жіночих хорових сценах, де солістки хору постають як безмежний ряд вдячних Графу за відміну права першої ночі наречених). Однак у відповідності до властивої доби Просвітництва логіки раціоналізму в опері відбувається художнє обмеження теоретично можливого нескінченного потоку двійників парного архетипу наречений/наречена, що лише уможливно відтворює ілюзію безмежності ряду.

Поширення міфотворчої природи опери на її комічне жанрове втілення обумовлює актуальність трансформації традиційної уяви про начебто властивий їй виключно профанний сенс. Однак у комічній опері нерідко міститься сакральний зміст, прихований за відвертою карнавальністю. *Міфотворчість набуває значення жанрової природи опери*, що поширюється і на комедійні взірці. Згадаємо, що пізніші опери Моцарта, що містять комічну жанрову складову («Дон Жуан», «Чарівна флейта»), постають як визнаний вираз ознак оперного міфу. Тлумачення комічної опери як оперного міфу розширює межі *міфооперології*.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні логіки функціонування темброво-семантичних двійників у оперній драматургії Моцарта на основі застосування міфооперологічного методу дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гейзінга Й. Homo ludens. Людина, що грає / пер. з нідерл. О. Мокровольського. Київ : Основи, 1994. 256 с.
2. Долга Н. Феномен двійництва в літературі неоромантизму. *Грааль науки* : міжнар. наук. журнал. 2022. Вип. 16. С. 293–298.
3. Еко У. Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [Поетика відкритого твору]. 2010. *Наукова електронна бібліотека періодичних видань НАН України*. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/7305524c-f480-43fe-a9ff-75b7ed06ffe7> (дата звернення: 15.12.2015).
4. Закрасяна Ж., Мельниченко І. Методи розвитку виконавської виразності співака спеціальності «академічний вокал». *Імідж сучасного педагога*, 2018. Вип. 5 (182). С. 78–81.
5. Конверський А. Є. Логіка. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 296 с.
6. Кречко Н., Рячко О. Німецька система FACH як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник КНУКІМ*. Серія: *Музичне мистецтво*. 2022. Вип. 5 (1), С. 46–55.
7. Рощенко О. Г. Міфооперологія: межі і безмежжя наукового напрямку. *Два століття європейської музичної освіти* : колективна монографія. Львів, 2025. С. 174–185.
8. Рощенко О. Г. Сакральний хронотоп «Le nozze di Figaro». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2025. Вип. 41. С. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02>
9. Holtmont A. *Die Hosenrolle. Variationen über das Thema Das Weib als Mann*. Meyer & Jessen Verlag, München, 1925. 153 S.

10. Weisstein G.: Die erste deutsche Soubrette. *National-Zeitung*. Nr.748 vom 28. Dezember 1902, Sonntagsbeilage Normdaten (Sachbegriff).

REFERENCES

1. Heizinha, Y. (1994). Homo ludens. Liudyna, shcho hraie / per. z niderl. O. Mokrovolskoho [Homo Ludens. A Playful Man / translated from Dutch by O. Mokrovolsky]. Kyiv, Osnovy, 1994. 256 p. [in Ukrainian].
2. Dolha, N. (2022). Fenomen dviinytstva v literaturi neoromantyzmu [The Phenomenon of Doubling in Neo-Romantic Literature]. In: *Hraal nauky [Grail of Science]*. Issue 16, pp. 293–298 [in Ukrainian].
3. Eco, U. (2010). Vidkrytyi tvir. Forma i nevyznachenist u suchasnykh poetykakh (framenti) [Poetyka vidkrytoho tvoruu]. [The Open Work. Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics (fragments) [Poetics of the Open Work]. *Naukova elektronna biblioteka periodychnykh vydan NAN Ukrainy [Scientific Electronic Library of Periodicals of the NAS of Ukraine]*. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/items/7305524c-f480-43fe-a9ff-75b7ed06ffe7> (accessed: 15.12.2015). [in Ukrainian].
4. Zakhrosnyana, Zh., Melnychenko, I. (2018). Metody rozvytku vykonavskoi vyraznosti spivaka spetsialnosti «akademichnyi vokal» [Methods for Developing Performance Expressiveness of a Singer in the Specialty of «Academic Vocal»]. In: *Imidzh suchasnoho pedahoha [Image of the Contemporary Teacher]*. Issue 5 (182), pp. 78–81 [in Ukrainian].
5. Konverskyi A. Ye. (2012). Lohika [Logic]. Kyiv, Center for Educational Literature, 296 p. [in Ukrainian].
6. Krechko, N., Riazhko, O. (2022). Nimetska systema FACH yak pryklad fakhovoi klasyfikatsii holosiv v suchasnomu vokalno-opernomu mystetstvi [The German FACH system as an example of professional voice classification in contemporary vocal and operatic art]. In: *Visnyk KNUKIM [Bulletin of KNUKIM]*. Series: *Musical Art*. Issue 5(1), pp. 46–55 [in Ukrainian].
7. Roshchenko, O. H. (2025). Mifoperolohiia: mezhi i bezmezhzhia naukovoho napriamu [Mythoperology: boundaries and boundlessness of the scientific direction]. In: *Dva stolittia yevropeiskoi muzychnoi osvity : kolektyvna monohrafiia [Two centuries of European music education: collective monograph]*. Lviv, pp. 174–185 [in Ukrainian].
8. Roshchenko, O. H. (2025). Sakralnyi khronotop «Le nozze di Figaro» [The Sacral Chronotope of «Le nozze di Figaro»]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of Historical Musicology]*. Issue 41. Kharkiv, pp. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02> [in Ukrainian].
9. Hotmont, A. (1925). *Die Hosenrolle. Variationen über das Thema Das Weib als Mann*. Meyer & Jessen Verlag, München. 153 s. [in German].
10. Weisstein, G. (1902). Die erste deutsche Soubrette. In: *National-Zeitung*. Nr.748 vom 28. Dezember. Sonntagsbeilage Normdaten (Sachbegriff) [in German].

OLENA ROSHENKO

Roschenko, Olena — Doctor of Arts (Habil.), Professor, Professor of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at the I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

elena.roshenko@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356091

LOGIC OF THE FUHCTIONING OF TIMBRE-SEMANTIC DUBIES IN W. A. MOZART`S COMMEDIA PER MUSICA «LE NOZZE DI FIGARO»

Relevance of the study. Reproducing the theme of doubling, Mozart disrupts the logic of direct correspondences between timbral and semantic solutions in the “relationships” between operatic doubles. The identification of the logic governing the functioning of timbral-semantic doubles determines the relevance of the chosen research topic.

The Main Objective of the Study is to establish the laws of the logic governing the functioning of timbral-semantic doubles of Mozart’s *commedia per musica* **Le nozze di Figaro**.

The methodology includes the dialectical method to reveal the manifestation of the laws of logic in *commedia per musica*; inductive and deductive methods; systemic-structural and semantic types of logical analysis aimed at revealing the specificity of the functioning of timbral-semantic doubles; a hermeneutic approach to recognize to identify hidden meanings; analysis of intonational dramaturgy; mythoperological analysis, which contributes to identifying the laws of mythological thinking in comic opera.

Results and Conclusions. Mozart’s *comedy through music* is examined from the standpoint of reproducing the logic of the functioning of timbral-semantic doubles formed around the archetypes of the bridegroom and the bride — the paired archetype of the wedding couple. The archetype of the bridegroom is supplemented by the role of the avenger; the internal structure of the bride archetype is based on the interaction of the hypostases *Engel* and *Schelmin*. The image of Susanna corresponds to a coloratura embodiment of the soubrette role, while Barbarina represents a «pure» embodiment of the soubrette. The interpretation of Susanna allows her to be placed on the same «performative pedestal» as the Countess, as a second prima. The ambiguity of Cherubino’s *Hosenrolle* corresponds to the theatrical tradition of interpreting the *Travestie-Rolle*. In the functioning of timbral-semantic doubles in Mozart’s opera, the interaction of the laws of classical logic (identity and contradiction) and the logic of myth (metamorphosis and the principle of the non-excluded third) is observed. Myth-making acquires the significance of a genre-defining feature of the opera, extending to comic models, which expands the subject boundaries of mythoperology.

Keywords: open work, comedy through music, wedding-play operatic chronotope, mythoperology, timbral-semantic double, paired archetype of the bridegroom and the bride, soubrette, travesty.

Стаття надійшла до редакції 28.12.2025
Отримано після доопрацювання 30.01.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 782:792.02:792.54(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356093

РЖЕВСЬКА М. Ю.

Ржевська Майя Юріївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>

mrzhevaska@knutkt.edu.ua

© Ржевська М. Ю., 2026

ПОСТОПЕРА: СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ КОМПОЗИТОРА І РЕЖИСЕРА

Поставлено питання про необхідність аналізу мистецької комунікації між учасниками роботи над музично-сценічним твором на різних стадіях його підготовки та презентації. Запропоновано класифікацію новітніх постановок оперних творів за критерієм режисерського підходу до роботи з музично-літературним текстом: режисер як інтерпретатор композиторського задуму; режисер як автор оперної вистави (Regieoper); режисер і композитор як співавтори оперної вистави (Postopera). Зазначено, що виразна тенденція поширення практики постановок, які відповідають модусу постопера, почала формуватися в останній третині ХХ століття і не втрачає інтенсивності дотепер. Окреслено засади творчості композитора С. Сілвермана і режисера/лібретиста Р. Формана та обрії їхньої спільної діяльності, охарактеризовано особливості вистави «Кроки слона» (1968). Висвітлено жанрово-стильові риси та обставини постановки (2006) та поновлення (2026) комедійної пост-рок опери «Що одягнути» (автори – Р. Форман у колаборації з композитором М. Гордоном). На прикладі «Мадригальної опери» («твору з відкритим фіналом») Ф. Гласса показано потенціал нереалізованих театральних проєктів. Проаналізовано результати об'єднання жанрових можливостей опери й перформативних ресурсів циркового мистецтва у творчому тандемі Ф. Гласс/Т. Бйорфорс (вистава «Циркові дні і ночі», 2021); показано механізми реалізації міжкультурної комунікації митців США і Європи, у тому числі через діяльність заснованого Р. Вілсоном *The Watermill Center*. Стверджується, що модус постопера, що стала вагомим складником театального процесу, має різноманітні прояви і реалізовується в унікальних за творчими рішеннями і характером функціонування експериментальних музично-сценічних проєктах, що сприяють розширенню меж оперного мистецтва.

Ключові слова: постопера, музично-сценічний твір, експеримент, оперна режисура, співтворчість С. Сілвермана і Р. Формана, співтворчість Р. Формана і М. Гордона, опери Ф. Гласса, циркове мистецтво.

Вступ. Неоднорідність і строкатість сучасних мистецьких явищ, що об'єднуються поняттям «музичний театр», ставить перед дослідником широке коло питань. Багато з них є цілком традиційними, укоріненими в професійних музикознавчих практиках. Вони стосуються дослідження конкретних продуктів композиторської творчості (опер, балетів, оперет, мюзиклів) в усій повноті їхніх жанрово-стильових характеристик, простеження творчої траєкторії того чи іншого митця або цілої композиторської школи, висвітлення діяльності окремих виконавців та інтерп-

ретаторських стратегій, а також жанрових і стильових модифікацій у різних пластах музичної культури (в академічній та популярній музиці). Однак мистецькі процеси сьогодення суттєво розширюють спектр проблем у бік необхідності аналізу специфічної комунікації між учасниками підготовки й презентації музично-сценічного твору на різних стадіях: формулювання режисерської та сценографічної концепції, створення музично-літературного тексту, перенесення до сценічного простору. Характер таких комунікацій залежить від багатьох чинників і безпосередньо впливає на творчий результат.

Аналіз останніх досліджень. Поміж численних праць, присвячених проблемам сучасного функціонування оперного мистецтва, особливе місце посідають дослідження Марини Черкашиної-Губаренко, серед яких виокремимо монографію «Оперний театр у мінливому часопросторі» з її багатством аналізованого емпіричного матеріалу, глибиною й влучністю узагальнень [Черкашина, 2015]. Цінним внеском до оперознавства стала нещодавно видана книжка Юрія Чекана — присвячене оперному театру дослідження, де цей дивовижний феномен розглядається в його історичній мінливості, інтегрованості до соціокультурного простору та конкретних (аж до конструктивних) проявах [Чекан, 2024].

Спроба систематизації численних статей дозволяє виокремити ті з них, що мають узагальнюючий характер [Berehova, 2020; Соломонова, 2021] або присвячені розгляду мистецьких явищ, які репрезентують музичний театр: композиторську творчість [Ващенко, 2023] чи окремих творів [Ветров, 2023].

Особливої уваги у контексті цієї статті заслуговують дослідження, присвячені режисерським практикам [Вовкун, 2020] та сценічному втіленню окремих творів [Єфіменко, 2021] — тексти, де аналіз конкретних явищ та тенденцій сусидить з важливими міркуваннями концептуального ґатунку. Приміром, Аделіна Єфіменко, висвітлюючи особливості втілення на сучасній сцені бетховенського тексту, звертає особливу увагу на закладену у дві нещодавні постановки специфіку комунікації з аудиторією і констатує, що здійснені Тобіасом Кратцером та Гремом Віком інтерпретації «Фіделіо» «увиразнюють тенденцію до зміщення акцентів у жанрі опери в бік перформансу, візіо- і медіа-арту, документального й імерсійного (очевидно, імерсивного. – М. Р.) театру» [Єфіменко, 2021, с. 20]. Проблема мистецьких комунікацій у роботі над музично-сценічним твором також ставала предметом дослідницької уваги, зокрема в проєкції на бродвейський мюзикл [Ржевська, 2025].

Мета статті — окреслити специфіку творчої взаємодії композитора і режисера при роботі над музично-сценічними проєктами, які належать до числа репрезентантів постопера.

Методологія наукової розвідки ґрунтується на інтердисциплінарному підході, що відповідає природі досліджуваного явища. Застосовано такі методи: структурно-функціональний аналіз, компаративні методи (порівняльно-описовий та порівняльно-аналітичний), методи систематизації та типологізації.

Результати дослідження. Одне з ключових понять цієї статті — постопера (postopera) — не набуло наразі широкого розповсюдження, використовується подеколи довільно, а отже, потребує визначення. Окреслимо його зміст та обсяг, здійснивши спробу упорядкувати величезний масив новітніх оперних вистав. Як видається, усю множину постановок можна поділити на три групи, взявши за основу класифікації критерій режисерського підходу до роботи з музично-літературним текстом.

1. *Режисер як інтерпретатор композиторського задуму.* Ситуація, коли постановник опери добре розуміє специфіку музичної драматургії та характер співвід-

ношення останньої зі словом, покладеним на музику. Підхід, який вимагає від режисера високого професіоналізму, а втім, зовсім не виключає «відповідності інтерпретації художнім інтенціям свого часу», здатності «актуалізувати художні ресурси своєї епохи» [Соломонова, 2021, с. 107]. До цієї ж категорії віднесемо спроби реконструкції автентичних постановок барокових опер (як-от «Кадм і Герміона» Ж.-Б. Люллі в *Opera Comique*, 2008) та стилізованих постановок у дусі «історично інформованого виконавства» («Артаксеркс» Л. Вінчі у Національній опері Лотарингії, 2012).

2. *Режисер як автор оперної вистави: так звана «режисерська опера» (Regieoper)*. Розгляд аргументів pro et contra у гострій полеміці, що найчастіше виникає навколо подібної режисерської позиції, не входить до завдань цього дослідження. Зазначимо лише, що масив утворених в результаті такого підходу постановок є гетерогенним. Шкала міри втручання постановника у вихідний музично-літературний текст може бути широкою та гнучкою навіть за умови приходу до незнайомої театральної сфери режисера драматичного театру, який не має відповідної освіти й досвіду (що найчастіше і відбувається). Точкою відліку можна вважати позицію Мері Циммерман (Mary Zimmerman), теперішньої режисерки Метрополітен опера, згідно з якою режисер в опері — «слуга цієї музики» [Maldonado, 2021]¹. На іншому полюсі — «повний розрив з авторським задумом і класично-постановочними традиціями» [Вовкун, 2020, с. 210], нерозуміння й повне ігнорування музичної драматургії, ставлення до музики як необов'язкового фону для втілення власних ідей².

3. *Режисер і композитор працюють як співавтори від початкового формування творчого задуму до фінального створення постановки*. Саме для такої взаємодії видається доцільним використати термін постопера (Postopera), запропонований сербською дослідницею Єленою Новак [Novak, 2017]. Її увагу привернули опери, народжені у творчих тандемах Луї Андріссена (Louis Andriessen) і Пітера Гріневея (Peter Greenaway), Стіва Райха (Steve Reich) і Берил Корот (Beryl Korot), Луї Андріссена і Гала Гартлі (Hal Hartley), а також одноосібні проекти Філіпа Гласса, Мішеля ван дер Аа (Michel van der Aa) та Лорі Андерсон (Laurie Anderson). Тож використовуємо термін Postopera для позначення особливого типу оперних вистав, народжених у безпосередній взаємодії композитора і режисера³. Нерідко твори, що з'явилися

¹ Варто зазначити, що ставлення до музики як принципово важливого вихідного пункту в роботі режисера не пов'язане з естетичними засадами різних митців. Приміром, відомий сміливістю своїх концепцій Ромео Кастеллуччі неодноразово висловлював подібну точку зору.

² Один із останніх і вдалих прикладів із практики українських оперних театрів — запрошення відомого театрального режисера Ростислава Держипільського, який до того часу не мав досвіду роботи з оперним текстом, для постановки опери Алли Загайкевич на лібрето Сергія Жадана «Вишиваний. Король України» у харківській «Схід Опері». Навіть глибоке проникнення у композиторський задум та суголосна з ним побудова власного рішення вистави не компенсували на початку роботи відсутність розуміння особливих принципів локалізації артистів-вокалістів на сцені, пов'язаних із необхідністю комунікації з диригентом чи злагодженості ансамблевого звучання. Як згадує один із виконавців, на репетиціях виникали ситуації, коли «співаки не могли побачити диригента в певних мізансценах» [Ветров, 2023, с. 33]. Деякі проблеми так і не вдалося вирішити. Зокрема, їх створювала велика триярусна конструкція, що стала основою сценографії: «...коли ти стоїш на третьому ярусі, відстань до диригента становить близько 20 метрів, оркестр майже не чути, що значно ускладнює виконання сценічних завдань», — зазначає учасник вистави [Ветров, 2023, с. 34].

³ В окремих випадках авторами сценічної концепції та постановниками розглянутих Є. Новак опер виступали самі композитори.

в результаті такої колаборації, функціонують в особливий спосіб: музична, літературна і сценічна складові утворюють в них настільки органічний синтез, що це принципово виключає можливість появи альтернативних варіантів. Інакше кажучи, сформований у тісній співпраці митців творчий задум від початку передбачає цілком конкретну сценічну реалізацію музично-літературного матеріалу, що в більшості випадків зумовлює унікальність синтетичного художнього організму: навіть у разі поновлення вистав після великих перерв або перенесення їх на інші сцени зберігається не лише музичний текст, а й режисерська та сценографічна концепції. Додамо до цього, що автори подібних творів, як правило, є втілювачами новаторських (авангардних) інтенцій, схильними до найсміливіших експериментів¹.

Поширення практики такого роду постановок утворює виразну тенденцію, що почала формуватися в останній третині ХХ століття і не втрачає інтенсивності дотепер. Найвідомішим (і багаторазово дослідженим) оперним спектаклем, який її репрезентує, є «Ейнштейн на пляжі» (1976), де режисер Роберт Вілсон і композитор Філіп Гласс виступили як співавтори [Novak, 2019]. А проте подібну практику ще раніше запровадили інші американські митці: композитор Стенлі Сілверман (Stanley Silverman, нар. 1938) і режисер та лібретист Річард Форман (Richard Foreman, 1937–2025). Результатом спільної роботи цього тандему стали сім музично-театральних проєктів, створюваних впродовж досить тривалого періоду: «Кроки слона» (1968), «Чарівний театр доктора Селаві» (1972), «Готель для злочинців» (1974), «Американська уява» (1978), «Мадам Адаре» (1980), «Africanis Instructus» (1986), «Кохання і наука» (1990). Жанрово-стильові особливості перелічених сценічних творів дають підстави для контраверсійних визначень (від опери до мюзиклу), що зустрічаємо в критичних та наукових працях.

Принципова еkleктичність музики названих творів напряму витікає з естетичних настанов і професійних можливостей С. Сілвермана — композитора, диригента, аранжувальника, гітариста, який здобував освіту під орудою Леона Кірхнера і Даріуса Мійо і водночас грав у джазовому квінтеті, а пізніше мав досвід успішної співпраці з такими майстрами, як П'єр Булез і Пол Саймон, Тілсон Томас і Стінг. Зануреність С. Сілвермана у сучасний інтонаційний простір в усій різноманітності проявів останнього визначає широту творчої палітри митця, забезпечену багатством композиторського інструментарію. «Я прагнув балансувати між розважанням і тим, щоб мене скинули зі сцени [через складність музичної мови]», — згадує він про свої відчуття в роботі над оперою «Кроки слона» [Filichia, 2013]; а втім, цей коментар може сприйматися як девіз усієї його творчості².

Для Р. Формана, визнаного нині «іконою авангардного театру», робота над першою оперною виставою збіглася у часі із заснуванням «Онтологічно-істеричного театру», де митець здійснював радикальні експерименти як драматург, режисер та продюсер. Будучи автором лібрето до «Кроків слона», Р. Форман запропонував свої послуги постановника після відмови Майка Ніколса (Mike Nichols), відомого бродвейського режисера, який тоді щойно блискуче дебютував у кіно («Хто боїться

¹ Саме такому типу взаємодії відповідала робота композиторів І. Разумейка і Р. Григоріва з режисером В. Троїцьким у формації Nova Opera. У їхніх проєктах останніх років (Opera Aperta) функція постановників перейшла до композиторів-співавторів.

² Кілька інтерв'ю щодо роботи над «Кроками слона» С. Сілверман дав у 2013 році у зв'язку із виданням відеозапису вистави компанією Sony Music Entertainment у записі Columbia Masterworks (2013).

Вірджинії Вульф», «Випускник»). Результатом стала вистава, яку сприймали як «страшне радіошоу» та «феєрію поп-опери», де музика С. Сілвермана, основана на концепції «чотирьох “р”» (ренесансний мадригал, регтайм, рок і рага) у поєднанні з циганськими мотивами, атональною та електронною музикою та поп-жанрами 1930-х рр. [Filichia, 2013], накладалася на образи лібрето в дусі «потоків свідомості» та «сенсорний штурм» у візуальній складності й абсурдистсько-сюрреалістичній манері режисури Р. Формана. Згодом, у 2013 році, С. Сілверман розповідав про виникнення музичного матеріалу твору як «своєрідного невідредагованого життєвого дослідження музики», посилався на вплив театральних праць К. Вайля і П. Гіндемита і стверджував, що саме Р. Форман надав твору «хребет», допомагаючи об'єднати розрізнені музичні елементи в єдине ціле [Stanley Silverman, 2014].

Практика сумісної роботи з композитором над оперною виставою не обмежилася для Р. Формана колаборацією із С. Сілверманом. У 2006 році він став ініціатором нового музично-театрального проєкту — опери «Що одягнути» на власне лібрето з музикою Майкла Гордона (Michael Gordon, нар. 1956). М. Гордон на той час вже мав досвід експериментів у галузі музичного театру: на початку 1990-х років він презентував у Нью-Йорку та Відні свою відео-оперу «Ван Гог» на основі фрагментів справжніх листів художника¹. Композитор згадує, що з великим ентузіазмом сприйняв пропозицію про співпрацю, хоча мав певні труднощі із розумінням задуму Р. Формана: «Річард надіслав мені три сценарії, кожен коротший від попереднього. Він поставив тільки одну умову: я можу вільно поводитися з текстом, але мушу залишити качку. ... Збентежений текстом, я попросив Річарда прочитати і зробити запис версії сценарію. Прослуховування все прояснило» [Michael Gordon, 2026]. Так через проникнення до авторської інтонації та втілення її в музиці виник сценічний твір, після прем'єри якого у 2006 році рецензент «Los Angeles Times» написав, що він презентує «музичний театр для непідготовлених, ви відкриваєте його для себе, дивлячись, слухаючи та дивуючись» [цит. за: Michael Gordon, 2026]. Приводів для здивування ця *комедійна пост-рок-опера* дає більш ніж достатньо, починаючи від «тиражування» головної героїні Мадлен Ікс (на сцені вона представлена одразу кількома виконавицями) та присутності величезних качок, що грають в гольф, — до сценографії в дусі сюрреалістичного живопису й відповідних за стилем костюмів дійових осіб та багаточислової за стилістикою музики М. Гордона, про яку пишуть, що вона поєднує в собі «лють панк-року, нервовий блиск фрі-джазу та непримиренність класичного модернізму» [Ross, 2012].

Вистава 2006 року сприймалась як така, «чим могла би бути американська опера, якби модель Вірджилі Томсона/Гертруди Стайн 30-х років стала мейнстрімом і продовжувала розвиватися»² [Vincentelli, 2026]. Аналогія не випадкова: Р. Форман неодноразово стверджував, що вважає Г. Стайн головною постаттю в літературі ХХ століття [Davu, 1978, p. 108; Foreman, 2013] і визнавав її безсумнівний вплив на авангардне мистецтво в цілому і театр зокрема.

¹ Відеоряд створив відео- і кінорежисер Елліот Каплан (Elliot Caplan), відомий зокрема своєю співпрацею із Джоном Кейджем у створенні відеокліпів для Фонду танцю Мерса Каннінгема (Merce Cunningham Dance Foundation), які транслювалися на американському каналі PBS та на телеканалах 35 інших країн.

² Очевидно, тут мається на увазі опера В. Томсона на лібрето Г. Стайн «Четверо святих у трьох актах» (1928). Ще одна опера на лібрето Г. Стайн «Мати всіх нас» була завершена композитором після смерті письменниці, у 1947 році.

Сучасний інтерес до твору спонукав менеджмент Бруклінської академії музики (ВАМ) та продюсерської компанії Beth Morrison Projects ініціювати поновлення постановки (у якому сам Р. Форман не зміг взяти участь за станом здоров'я). Вистава «Що одягнути» 2006 року була точно відтворена і презентована у січні 2026-го на фестивалі «Prototype», орієнтованому на показ нових опер високої якості, на сцені ВАМ (фактично у продовження фестивалю «NEXT WAVE» 2025). Подія мала значний резонанс; критики міркували щодо закладених у ній сенсів (наприклад, вбачаючи у творі альянсу на «Гидке каченя» Г.-К. Андерсена [Mandell, 2026]) та погоджувалися у тому, що «контрольований хаос, який розгортається на сцені, заразливий і викликає запаморочливе почуття захоплення» [Vincentelli, 2026].

Модуси співпраці композиторів і постановників вистав, подібні описаному, здобули поширення не лише у США, але й у Європі. Процеси міжкультурної комунікації увиразнилися в тому числі в обміні творчим досвідом між митцями з різних континентів. Характерна у цьому сенсі історія постановок опер Ф. Гласса: відомо, що низка його оперних творів вперше побачила сцену саме в європейських театрах.

Відкритість композитора до співпраці з постановниками потенційної вистави переконливо ілюструють його коментарі до камерної «Мадригальної опери» (1979–1980) — твору для шести голосів (сопрано, мецо-сопрано, альт, тенор, баритон, бас), скрипки і альту, що так і не побачив сцени, хоча і був написаний у розрахунок на постановку в Нідерландах¹. Значно пізніше Ф. Гласс вказував, що це «опера з невизначеним сюжетом», при роботі над якою він керувався ідеєю «написання музично-драматичного твору, який при різних режисерських вказівках міг бути реалізованим з різним оповідальним змістом» [Glass, 1987]. Ще один важливий коментар, з якого дізнаємося, що модель «Мадригальної опери» («твору з відкритим фіналом») реалізувалася також при роботі з іншим музичним матеріалом: «...є кілька моїх творів ... які повністю написані з точки зору музики, але чекають внеску інших, поки невідомих авторів, щоб бути завершеними для театру» [Glass, 1987].

З Нідерландами пов'язана історія появи другої великої опери композитора, «Сат'яграха», створеної на замовлення міської ради Роттердама і вперше представлена у 1980 році на сцені муніципального театру Stadsschouwburg. Прем'єра у США відбулася вже наступного року, причому склад постановочної групи був майже незмінним за одним винятком: замість автора першої версії Девіда Паунтні (David Pountney) функції режисера виконав Ганс Ньювенхейс (Hans Nieuwenhuis). Важливо зазначити, що постановка Г. Ньювенхейса була, по суті, відтворенням концепції Д. Паунтні. «Сат'яграха» у США від початку подавалася як фестивальний продукт: перше виконання — в особливій локації, в театрі Артпарку біля Ніагарського водоспаду, друге — в рамках фестивалю ВАМ «NEXT WAVE» 1981.

Не вдаючись до переліку наступних європейських і американських постановок, звернімо увагу на важливу в контексті проблеми постопери обставину: через кілька десятиліть «Сат'яграха» знову потрапила до програми фестивалю «NEXT WAVE» 2018, але цього разу — «в блискуче задуманому шведському поєднанні співу й цирку» [Paget, 2018] у постановці режисерки Тільде Бйорфорс (Tilde Björfors), здійсненій у 2016 році у Стокгольмському оперному театрі Folkoperan за участі компанії Cirkus Cirkör, яку заснувала й очолювала мисткиня.

¹ Кілька років по тому Ф. Гласс створив на замовлення Голландського фестивалю ще одну камерну оперу за концепцією нідерландського режисера і художника Роба Малаша (Rob Malasch) — «Фотограф» (була виконана в рамках фестивальної програми 1982 року).

Робота над «Сат'яграхою» послужила свого роду «містком» до майбутнього унікального спільного проекту Ф. Гласса і Т. Бйорфорс — опери під назвою «Циркові дні і ночі» в театрі Мальме (2021). Їй передувала ще одна важлива подія — двотижнева резиденція Т. Бйорфорс у Центрі Вотермілл (The Watermill Center), заснованому колишнім співавтором Ф. Гласса Р. Вілсоном як міждисциплінарна «лабораторія мистецтв і гуманітарних наук, що надає світовому співтовариству час, простір і свободу для творчості та натхнення» (<https://www.watermillcenter.org/about/>).

Ідея об'єднання опери й перформативних ресурсів циркового мистецтва у можливому творчому тандемі саме з Ф. Глассом виникла у Т. Бйорфорс під впливом низки обставин. Ще при першому прослуховуванні музики «Сат'яграхи» вона відчула притаманний деяким фрагментам твору характер «досконалої циркової музики» [Phillip Glass, 2021]. Той самий образний потенціал був закладений і в третій опері з «портретної трилогії», «Ехнатон», що у постановці Метрополітен Опера (2019) візуально оприявнюється у сценах із жонглерами та танцювальних оркестрових епізодах [Berehova, 2020, p. 220]. Більше того, з'ясувалося, що мистецькі позиції Т. Бйорфорс, апологета ідеї й послідовного практика так званого сучасного цирку, і автора численних музично-театральних творів Ф. Гласса не просто багато в чому збігаються, а й мають цілком конкретні точки перетину. Обидва захоплювалися поезіями Роберта Лакса зі збірки «Циркові дні і ночі»: для режисерки ці вірші стали дороговказом у дослідженнях психології циркових артистів [Phillip Glass, 2021], а композитор задовго до знайомства з нею навіть придбав права на використання циклу Р. Лакса і мріяв створити колись таку собі «циркову оперу» [Liber, 2021]. У відеоролику, присвяченому підготовці вистави, автор лібрето і давній співавтор Ф. Гласса, драматург Девід Генрі Хван (David Henry Hwang) коментує філософську глибину цих поезій: «Лакс уявляв цирк як акт творення, і цикл підготовки і демонтажу циркової вистави — це цикл самого життя» [Phillip Glass, 2021]. «На мій погляд, цирк як вид мистецтва — найдавніший, я думаю, що початки перформансу походять саме з цирку», — ділиться своїм баченням композитор і пояснює, що попри існуючі концепції впевнений, що коріння жанру опери містяться саме в цирку. Тому він прагне втілити своє відчуття цирку у власній музичній мові, намагаючись поєднати її з мовою руху і оповідністю. «Це історія опери, історія цирку, історія театру як історія розповідання історій, — говорить Ф. Гласс. — Це те, що ми знаємо, і те єдине, що ми можемо робити» [Phillip Glass, 2021].

Окремо відзначимо особливі умови реалізації проекту. У театрі Мальме відбулося десять вистав у період з 29 травня по 13 червня 2021 року, при цьому кількість відвідувачів відповідно до карантинних обмежень Швеції не мала перевищувати п'ятдесят осіб. Однак коло потенційних глядачів могло бути практично необмеженим, позаяк кожна вистава транслювалася в режимі реального часу завдяки ресурсам мережі Інтернет і була доступна в усіх регіонах¹. Це підтверджує факт оперативної реакції критиків з Лондона [Liber, 2021] та Лос-Анжелеса [Swed, 2021]; обидва високо оцінили творчий результат, охарактеризований в одній із рецензій як «симвіоз яскравої музики і чуттєвої дії» [Liber, 2021], а в другій — як результат поєднання «чарівної музики, тонкого лібрето та феєричної постановки» [Swed, 2021].

Об'єднана необхідністю втілення головної ідеї спільна робота на сцені циркових артистів (акробатів, жонглерів, повітряних гімнастів) із Cirkus Cirkör, співаків та інструменталістів (акордеон, віолончель, скрипка, кларнет, труба, бас-тромбон та

¹ Функціонування різних форм музичного театру в просторі Інтернету висвітлено в окремій статті [Ржевська, 2024].

ударні) забезпечила високу мистецьку якість вистави, позначену «глибоким поєднанням красномовності та розваги», «злиттям двох мистецтв у єдине ціле» [Swed, 2021]. Виразність візуальної складової посилювалась експресією сценографії й винахідливістю костюмів: тут і репліка однієї із моделей Яйюї Кусами, і стильові запозичення з доробку Соні Делоне, В. Кандинського, К. Малевича (митців, зазначимо принагідно, безпосередньо пов'язаних з Україною) та П. Пікассо. При цьому основоположна роль головних авторів проєкту — композитора і режисерки — є незаперечною.

Висновки та перспективи дослідження. Висвітлені у статті мистецькі проєкти демонструють високий творчий потенціал модусу постопери, що стала вагомим складником сучасного театрального процесу. Унікальність кожного з таких музично-сценічних творів визначається низкою чинників. Головний із них — особливості творчих індивідуальностей, відкритість до експерименту та багатство професійних можливостей співавторів, що виявляються у їхній взаємодії в процесі роботи над майбутньою постановкою. Як результат, музично-театральна практика збагачується виставами, кожна з яких є концептуально продуманою й реалізованою у найнесподіваніших жанрових і стильових рішеннях. Подібне розширення меж оперного мистецтва може викликати широкий спектр реакцій — від захоплення до обурення, — проте його прояви завжди є непередбачуваними й такими, що здатні дивувати (а це чи не головний посыл його адептів).

Різноманітність творчих проєктів постопери зумовлює багатство векторів потенційних досліджень — від аналізу конкретних вистав до спроб виявлення певних тенденцій, як-от посилення функцій візуального складника у сценічному втіленні музично-літературного матеріалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Ветров О. «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 67. С. 26–38. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.02>
2. Ващенко О. Назустріч традиції: еволюція музичного театру Ф. Гласса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2023. Вип. 67. С. 7–25. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.01>
3. Вовкун В. Тенденції сучасної режисури в оперному мистецтві України. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 37. Київ, 2020. С. 207–211.
4. Єфіменко А. «Фіделіо» Людвіга ван Бетховена: партиципальність публіки в постановках Грема Віка і Тобіаса Кратцера». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. С. 8–23. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231172>
5. Ржевська М. Бродвейський мюзикл у просторі мистецької комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2025. Вип. 142 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 76–87. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327881>
6. Ржевська М. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 139 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. С. 65–74. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>
7. Соломонова О. Інтерпретаційні стратегії сучасного музично-театрального мистецтва: тенденції, фактори. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені*

П.І. Чайковського, Київ, 2021. Вип. 131 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. С. 104–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243224>

8. Чекан Ю. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів : Видавництво УКУ, 2024. 236 с.

9. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.

10. Berehova O., Volkov S. Modern Opera of the Late 20th — Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9, No. 4. P. 217–235. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2817>

11. Davy K. Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre: The Influence of Gertrude Stein. *Twentieth Century Literature*. 1978. Vol. 24. No. 1: Gertrude Stein Issue. P. 108–126. URL: www.jstor.org/stable/441069 (дата звернення: 20.12.2025).

12. Filichia P. Elephant Steps in Time. *Masterworks Broadway*. July 05, 2013. URL: <https://www.masterworksbroadway.com/blog/elephant-steps-in-time/> (дата звернення: 23.12.2025).

13. Foreman R. The Manifestos and Essays. New York : Theatre Communications Group, 2013. 180 p.

14. Glass P. Music by Philip Glass / Jones R. T. (ed.). New York : Harper & Row, 1987. 240 p.

15. Liber V. Circus Days and Nights. *British Theatre Guide*. 2021. URL: <https://www.britishtheatreinfo.com/reviews/circus-days-and-malmo-opera-sw-19923> (дата звернення: 12.01.2025).

16. Maldonado V. What's Opera, Director? *American Theatre : The online home of American Theatre magazine*. December 1, 2021. URL: <https://www.americantheatre.org/2021/12/01/whats-opera-director/> (дата звернення: 27.12.2025).

17. Mandell J. Prototype Festival: What To Wear. Richard Foreman's opera on beauty and ducks. *New York Theater*. January 17, 2026. URL: <https://newyorktheater.me/2026/01/17/prototype-festival-what-to-wear/> (дата звернення: 20.01.2026).

18. Michael Gordon. What to wear — New York premiere. January 7, 2026. URL: <https://michaeltgordonmusic.com/news/what-to-wear-new-york-premiere/> (дата звернення: 17.01.2026).

19. Novak J., Richardson J. Einstein on the Beach: Opera beyond Drama. London : Routledge, 2021. 350 p.

20. Novak J. Postopera: Reinventing the Voice-Body. London : Routledge, 2017. 192 p.

21. Phillip Glass & Tilde Björfors talk about the new circus opera Circus Days and Nights [Video]. *Cirkus Cirkör*. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QTOPNVwqYVc> (дата звернення: 15.12.2025).

22. Paget C. Satyagraha (Folkoperan Stockholm, Cirkus Cirkör, BAM). *Limelight*. November 3, 2018. URL: <https://limelight-arts.com.au/reviews/satyagraha-folkoperan-stockholm-cirkus-cirkor-bam/> (дата звернення: 23.12.2025).

23. Ross A. Bang Theory. *The New Yorker*. December 30, 2012. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/07/bang-theory> (дата звернення: 15.12.2025).

24. Stanley Silverman – on the Music of Elephant Steps [Video]. *masterworksbwayVEVO*. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R9p3cONSSiA> (дата звернення: 25.11.2025).

25. Swed M. How Philip Glass turns the circus into opera that's magical and profound. *Los Angeles Times*. June 4, 2021. URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-06-04/philip-glass-opera-circus-days-nights> (дата звернення: 05.01.2026).

26. Vincentelli E. Applying Richard Foreman's Off-Kilter Aesthetic (and Ducks) to Opera. *The New York Times*. January 14, 2026. URL: <https://www.nytimes.com/2026/01/14/arts/music/what-to-wear-richard-foreman-michael-gordon-bam.html> (дата звернення: 17.01.2026).

REFERENCES

1. Vietrov, O. (2023). «Vyshyvanyi. Korol Ukrainy» Ally Zahaikevych: dosvid vykonavskoho analizu [Alla Zahaikevych's opera «Vyshyvanyi. King of Ukraine»: the experience of performance analysis]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education]. Issue 67, pp. 26–38. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.02> [in Ukrainian].

2. Vashchenko, O. (2023). Nazustrich tradytsii: evoliutsiia muzychnoho teatru F. Glassa [Towards a tradition: the evolution of Ph. Glass's music theater]. In: *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education]. Vol. 67, pp. 7–25. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-67.01> [in Ukrainian].

3. Vovkun, V. (2020). Tendentsii suchasnoi rezhysury v opernomu mystetstvi Ukrainy [The trends of modern directing in the opera art of Ukraine] In: *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art Criticism]. Vyp. 37. Kyiv, pp. 207–211 [in Ukrainian].

4. Yefimenko, A. (2021). «Fidelio» Liudviha van Betkhovena: partytsypalnist publiky v postanovkakh Hrema Vika i Tobiasa Krattsera». In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 130: *History of music — 2020. Anniversary and memorable dates*. Kyiv, pp. 8–23. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231172> [in Ukrainian].

5. Rzhavska, M. (2025). Brodveiskyi miuzykl u prostori mystetskoii komunikatsii [Broadway musical in the space of artistic communication]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 142: *Music history: problems, processes, figures*. Kyiv, pp. 76–87. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327881>

6. Rzhavska, M. (2024). Muzychnyi teatr u merezhi Internet: formotvorchyi ta komunikatyvnyi aspekty [Musical theater in Internet: aspects of form creation and communication] 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. 65–74. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111> [in Ukrainian].

7. Solomonova, O. (2021). Interpretatsiini stratehii suchasnoho muzychno-teatralnoho mystetstva: tendentsii, faktory [Interpretation strategies of contemporary musical and theatrical art: trends, factors]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 131: *Musical Interpretation: Theoretical and Performing Discourses*. Kyiv, pp. 104–120. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243224> [in Ukrainian].

8. Chekan, Yu. (2024). Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia [The World That Truly Exists... Opera House in the Infrastructure of Musical Life]. Lviv : Vydavnytstvo UKU, 236 p. [in Ukrainian].

9. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2015). Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori [The Opera Theatre in a Changing Spacetime]. Kharkiv : Akta, 2015, 392 p. [in Ukrainian].

10. Berehova, O., Volkov, S. (2020). Modern Opera of the Late 20th — Early 21st Centuries: World Trends and Ukrainian Realities. *Journal of History Culture and Art Research*. Vol. 9, No. 4, pp. 217–235. DOI: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i4.2817> [in English].

11. Davy, K. (1978). Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre: The Influence of Gertrude Stein. In: *Twentieth Century Literature*. Vol. 24, No. 1: Gertrude Stein Issue, pp. 108–126. URL: www.jstor.org/stable/441069 (accessed: 20.12.2025) [in English].
12. Filichia, P. (2013). Elephant Steps in Time. *Masterworks Broadway*. July 05, 2013. URL: <https://www.masterworksbroadway.com/blog/elephant-steps-in-time/> (accessed: 23.12.2025) [in English].
13. Foreman, R. (2013). *The Manifestos and Essays*. New York : Theatre Communications Group, 180 p. [in English].
14. Glass, P. (1987). *Music by Philip Glass / Jones R. T. (ed.)*. New York : Harper & Row, 240 p. [in English].
15. Liber, V. (2021). Circus Days and Nights. *British Theatre Guide*. 2021. URL: <https://www.britishtheatreinfo.com/reviews/circus-days-and-malmo-opera-sw-19923> (accessed: 12.01.2025) [in English].
16. Maldonado, V. (2021). What's Opera, Director? *American Theatre : The online home of American Theatre magazine*. December 1, 2021. URL: <https://www.americantheatre.org/2021/12/01/whats-opera-director/> (accessed: 27.12.2025) [in English].
17. Mandell, J. (2026). Prototype Festival: What To Wear. Richard Foreman's opera on beauty and ducks. *New York Theater*. January 17, 2026. URL: <https://newyorktheater.me/2026/01/17/prototype-festival-what-to-wear/> (accessed: 20.01.2026) [in English].
18. Michael Gordon. What to wear — New York premiere. January 7, 2026. URL: <https://michaelgordonmusic.com/news/what-to-wear-new-york-premiere/> (accessed: 17.01.2026) [in English].
19. Novak, J., Richardson, J. (2021). *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*. London : Routledge, 350 p. [in English].
20. Novak, J. (2017). *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. London : Routledge, 192 p. [in English].
21. Phillip Glass & Tilde Björfors talk about the new circus opera Circus Days and Nights [Video]. *Cirkus Cirkör*. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QTOPNVwqYVc> (accessed: 15.12.2025) [in English].
22. Paget, C. (2018). Satyagraha (Folkoperan Stockholm, Cirkus Cirkör, BAM). *Limelight*. November 3, 2018. URL: <https://limelight-arts.com.au/reviews/satyagraha-folkoperan-stockholm-cirkus-cirkor-bam/> (accessed: 23.12.2025) [in English].
23. Ross, A. (2012). Bang Theory. *The New Yorker*. December 30, 2012. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/07/bang-theory> (accessed: 15.12.2025) [in English].
24. Stanley Silverman – on the Music of Elephant Steps [Video]. *masterworksbwayVEVO*. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R9p3cONSsiA> (accessed: 25.11.2025) [in English].
25. Swed, M. (2021). How Philip Glass turns the circus into opera that's magical and profound. *Los Angeles Times*. June 4, 2021. URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-06-04/philip-glass-opera-circus-days-nights> (accessed: 05.01.2026) [in English].
26. Vincentelli, E. (2026). Applying Richard Foreman's Off-Kilter Aesthetic (and Ducks) to Opera. *The New York Times*. January 14, 2026. URL: <https://www.nytimes.com/2026/01/14/arts/music/what-to-wear-richard-foreman-michael-gordon-bam.html> (accessed: 17.01.2026) [in English].

MAIIA RZHEVSKA

Rzhevskia, Maïia — Doctor of Arts (Habil.), Professor, Professor at the Department of Theater Studies at I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>
mrzhevska@knutkt.edu.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356093

POSTOPERA: THE STAGE SPACE OF COMPOSER AND DIRECTOR CREATIVE COLLABORATION

Relevance of the study. The nature of contemporary artistic processes necessitates an analysis of the specific forms of communication among participants involved in the preparation and presentation of a musical-stage work at various stages: the formulation of the director's and scenographic concepts, the creation of the musical-literary text, and its transfer into the stage space.

The purpose of the article is to outline the specific features of creative interaction between the composer and the director in the development of musical-stage projects that belong to the phenomenon of postopera. **Research methodology.** The study is grounded in an interdisciplinary approach consistent with the nature of the phenomenon under investigation. The following methods are employed: structural-functional analysis; comparative methods (descriptive and analytical); and methods of systematization and typologization.

Results and conclusions. A classification of recent opera productions is proposed according to the director's approach to the musical-literary text: the director as interpreter of the composer's concept; the director as author of the opera production (Regieoper); and the director and composer as co-authors of the opera production (Postopera). It is noted that a distinct trend toward productions corresponding to the postopera mode began to take shape in the last third of the twentieth century and continues to develop. The creative principles of composer S. Silverman and director/librettist R. Foreman are outlined, and the features of the performance *Elephant Steps* (1968) are characterized. The genre-stylistic features and production contexts of the comedy post-rock opera *What to Wear* (2006; revival 2026) (R. Foreman in collaboration with composer M. Gordon) are examined. The example of F. Glass's *A Madrigal Opera* («a work with an open ending») demonstrates the potential of unrealized theatrical projects. The synthesis of operatic genre possibilities and the performative resources of circus art in the creative tandem F. Glass—T. Björfors (*Circus Days and Nights*, 2021) is analyzed; mechanisms of intercultural communication between artists from the USA and Europe are identified, including through the activities of The Watermill Center founded by R. Wilson. It is argued that the postopera mode, now a significant component of contemporary theatre, manifests itself in experimental musical-stage projects distinguished by innovative creative solutions and modes of functioning, thereby expanding the boundaries of operatic art.

Keywords: postopera; musical-stage work; experiment; opera directing; creative collaboration of S. Silverman and R. Foreman; collaboration of R. Foreman and M. Gordon; operas by F. Glass; circus art

Стаття надійшла до редакції 27.01.2026
Отримано після доопрацювання 04.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 792.82.02:782.1.091(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356095

БЕНТЯ Ю. В.

Бентя Юлія Валентинівна — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу перформативних практик та сценічного мистецтва Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1514-3859>

yuliabentia@gmail.com

© Бентя Ю. В., 2026

СТРАТЕГІЇ АКТУАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО КАНОНУ У ВИСТАВІ «ТРАВІАТА» ТЕАТРУ «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТ»

Досліджено стратегії актуалізації культурного канону у балетній виставі «Травіата» театру «Київ Модерн-балет» (постановка Раду Поклітару, 2025), створеній на основі однойменної опери Джузеппе Верді. Актуальність теми визначається активними процесами переосмислення класичного репертуару в сучасній українській сценічній культурі, які відбуваються в умовах війни та глибоких суспільних трансформацій і супроводжуються пошуком нових моделей культурної тягlosti. Мистецька стратегія театру та його головного балетмейстера Раду Поклітару у роботі з творами західноєвропейського канону на прикладі балетної «Травіати» розглянута у контексті українських сценічних інтерпретацій опери останніх десятиліть. Методологічне підґрунтя становлять праці, присвячені проблематиці культурного канону й міжжанрового «перекладу», а також компаративний підхід, що дає змогу зіставити оперний першотекст середини XIX століття та його сучасну балетну трансформацію. Виявлено, що постановка зберігає провідну етичну ідею твору — самопожертву в ім'я любові, — проте істотно змінює драматургічні акценти через скорочення та переорганізацію сюжету, зумовлені «безсловесністю» танцю й потребою невербальної психологічної мотивації персонажів. Показано, що музичний монтаж (фонограма з фрагментів різних виконань опери), мультимедійна відеосценографія, світлова партитура та унісекс-стилістика костюмів формують нову сценічну цілісність і концепцію трьох вимірів дії: внутрішнього простору героїв, мінливого світу кохання та холодного соціального середовища. Зроблено висновок про те, що «Травіата» Раду Поклітару постає як авторське висловлювання й продуктивний приклад міжжанрової трансформації канону, спрямованої на його актуалізацію для сучасного українського глядача.

Ключові слова: українська театральна культура, сучасний український музичний театр, театр «Київ Модерн-балет», хореографія Раду Поклітару, «Травіата», культурний канон, актуалізація класики, міжжанровий переклад, сучасний балет.

Вступ. У широкій панорамі українського культурного життя театр «Київ Модерн-балет» посідає особливе місце. Великою мірою це сталося завдяки яскравій творчій особистості його засновника і керівника — хореографа Раду Поклітару, який сформував дієву творчу стратегію колективу. Одна з визначальних рис цієї стратегії — постійне звернення до творів світової класики, «вічних» сюжетів. Повнокровна діяльність театру, заснованого у грудні 2005 року, починалася 2006-го з балетної вистави

за оперою Жоржа Бізе «Кармен». Виставою, якою театр 2025 року відзначив своє двадцятиліття, став балет за оперою Джузеппе Верді «Травіата». В обох випадках йдеться не лише про сучасне опрацювання відомих сюжетів, а й використання музичного матеріалу опер для балетних вистав. Окрім цих двох знаменитих партитур, театр звертався також до інших творів, які є частиною західного культурного канону: «Болеро» Мориса Равеля в однойменній виставі, Концерту №1 для клавiру з оркестром ре мiнор Баха (вистава «Жiнки у ре мiнорi»), «Жизелi» Адольфа Адана, Прелюдiй для фортепiано Фридерика Шопена («Дев'ять побачень»), його ж фортепiанних концертiв («Завтра»), вальсiв Йоганна Штрауса («На прекрасному блакитному Дунайi»). До повномасштабного росiйського вторгнення театр працював i з росiйською класикою — мав у репертуарi власнi оригiнальнi интерпретацiї балетiв Петра Чайковського «Лускунчик», «Лебедине озеро», а також його опери «Пiкова дама» (у 2022 році «Київ Модерн-балет» прибрав цi вистави з репертуару). До творiв сучасних українських композиторiв Раду Поклiтару звертався двiчі: коли створив балетний триптих «Перехрестя» за скрипковими концертами Мирослава Скорика та коли в балетi «ДискримiНАЦIЯ» поєднав музику Г. Ф. Генделя з фортепiанними багателями Валентина Сильвестрова. На момент реалiзацiї вистав Скорик i Сильвестров — українськi класики старшого поколiння, чия музика також добре вiдома у свiтi.

Мета статтi — охарактеризувати стратегiю театру «Київ Модерн-балет» з актуалiзацiї класичних творiв минулого на прикладi балету «Травіата» у постановцi Раду Поклiтару.

Аналіз публікацій. Важливим джерелом для визначення мистецької стратегії хореографа Раду Поклітару є його численні інформативні виступи та інтерв'ю в масмедіа. Поклітару — майстер підтримувати інтерес до діяльності «Київ Модерн-балету». У своїх виступах він торкається різних питань — від специфіки творчого процесу і своєї мистецької філософії до різних аспектів, пов'язаних із актуальною суспільно-політичною ситуацією в Україні та світі. Медійне уявлення про самого себе він намагається формувати як про митця та багаторічного керівника колективу (нині він обіймає посаду головного балетмейстера театру), через діяльність якого і разом з яким Поклітару реалізовує свої мистецькі ідеї. Інші важливі джерела — це критичні матеріали про діяльність театру. Як правило, йдеться про анонси. Дефіцит рецензій на вистави театру в медіа частково компенсує майже синхронне осмислення діяльності колективу у статтях українських науковців. Дослідники вже неодноразово звертали увагу на різні аспекти того, як Раду Поклітару працює з класичними партитурами. Зокрема, Олена Афоніна простежила взаємодію хореографії, музики та візуального ряду у виставі «Маленький принц» за творами Моцарта і українськими колисковими, роблячи висновок про те, що музичні образи стали основою для формування балетних образів [Афоніна, 2023].

У статті, присвяченій «Київ Модерн-балету» та його інтерпретаціям балетів («Весна священна» І. Стравінського, «Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Кармен» і «Кармен.ТВ» Ж. Бізе, «Лебедине озеро» і «Лускунчик» П. Чайковського, «Жизель» А. Адана), Ольга Бігус доходить висновку про те, що Поклітару, розвиваючи власний хореографічний текст, суттєво змінює сюжетні лінії, і «це зумовлено не стільки бажанням модернізувати класичний твір, актуалізуючи його через інтеграцію тем і драматургічних поворотів для глядача ХХІ століття, скільки прагненням донести головну ідею, передати авторське бачення конкретної ситуації. Філософські та світоглядні погляди хореографа зумовлюють вихід балету за межі класичної системи, оновлення хореографічної мови, а також розширення й оновлення лексики сучасної

хореографії та її пластичних форм з метою осмислення психології людських взаємин» [Bigus, 2021, p. 153]. Спостереження О. Бігус можна аплікувати і на естетику театру в цілому, а не лише його роботи з класичними балетними партитурами, як-от: «інтеграція елементів символічних систем різних видів мистецтва», «тонке відчуття музичних акцентів, кожен із яких знаходить пластичне відображення», «унікальна танцювальна лексика, яку хореограф формує завдяки широті й різноманітності свого стилю, не заперечуючи жодного з наявних видів танцю (елементи *contemporary dance* поєднуються з балетною класикою ... неокласикою та сучасною хореографією)», «складна техніка рухів і цікаві підтримки», «пародійність та іронія, натхненні традицією класичних постановок», «видовищність, розважальність, гумор і сатира, що маскують трагізм ситуації», «створення власної історії на основі першоджерела (класичного балетного лібрето)», «посилення філософського змісту сюжету за допомогою хореографічної лексики» [там само].

Аналізу жанрово-інтонаційної специфіки українського балету доби Незалежності присвячено дисертацію Вероніки Зінченко. Творчість Радуги Поклітару авторка вписує в широку панораму сучасного українського танцю, докладно зупиняючись на його співпраці з композитором Олександром Родіним [Зінченко, 2024]. Найближче до пошуку стратегій актуалізації оперної класики в жанрі балету підійшли Людмила Хоцяновська і Ганна Перова. Авторки зазначають: «Серед помітних “натхненників” балетмейстерів у ХХ та ХХІ століттях можна назвати оперні вистави ... Але, враховуючи тісний зв'язок хореографічного мистецтва з музикою, фрагменти оперних партитур використовуються для створення партитур балетних. Тому вважаємо, що саме опера, а не літературний твір, покладений в його основу, стають поштовхом для балетної інтерпретації» [Хоцяновська & Перова, 2021, с. 146]. Поставивши собі за мету «виявити особливості балетмейстерських інтерпретацій оперних вистав на українській балетній сцені» [там само, с. 147], дослідниці пропонують цікавий історичний екскурс від оперних балетів-двійників (XVIII–XIX століття) до, власне, балетних інтерпретацій оперних творів (XX–XXI століття). Згадуючи про численні балети за мотивами опери «Кармен», авторки відзначають виставу «Кармен.TV» «Київ Модерн-балету» з її переробленим сюжетом, у якому Мікаела стає рушійною силою дії. Важливе спостереження статті торкається тих випадків, коли балет з «оперною» сюжетною основою не залучає музику відповідної опери. Це, наприклад, балет «Дама з камеліями» Аніко Рехвіашвілі (2014, Національна опера України), щодо якої розробник музичної партитури диригент Олексій Баклан зазначив, що «відмова від музики опери Дж. Верді дозволяє створити оригінальну виставу, а не “протанцьовану оперу”» [там само, с. 149]. Інші мотиви були 2021 року у Р. Поклітару, коли балет «Пікова дама» він створив не на музику опери, як початково планував, а за Другою та Шостою симфоніями Чайковського: «Під час створення сценарного плану та музичного монтажу випадково зрозумів, що мені “заважає” текст ... я побачив, як хореографія перетворюється на банальний танцювальний підрядник, позбавлений алегоричності та емоційної незалежності» [там само]. Очевидно, що в «Травіаті» абстрагований для українського глядача італійський текст не чинить такого тиску, з яким хореограф не міг би упоратися.

Методологічне підґрунтя дослідження складають методи культурологічного і мистецтвознавчого аналізу. Стаття також спирається на компаративний підхід — порівняння класичного твору оперного репертуару середини XIX століття і актуальної балетної вистави задля того, щоб визначити стратегії переосмислення і актуалі-

зації вихідного тексту і те, які принципові зміни відбулися із однойменним твором, що пережив «зсув» у жанрі та часопросторі.

Результати дослідження. «Травіата» Джузеппе Верді — одна із найпопулярніших опер світового репертуару. На сучасній українській сцені цей твір також має свою повнокровну історію. В репертуарі Національної опери України довгий час можна було побачити «Травіату», прем'єра якої відбулася 1994 року, а багатьох корифеїв з команди постановників — режисера Дмитра Гнатюка, хормейстера Лева Венедиктова, хореографа Анатолія Шекери — вже, на жаль, немає серед живих. У 2011 році цю ж постановку, з корекцією на нову сцену, Дмитро Гнатюк разом із Сергієм Шутьком перенесли в Оперну студію Національної музичної академії України. Ця вистава досі зберігається в репертуарі (нині її веде головна режисерка Оперної студії Лариса Леванова).

Водночас важливо, що в Україні «Травіата» вже не раз ставала матеріалом для цікавих творчих експериментів, спочатку стриманих, а згодом радикальніших. Одна з перших таких спроб — вистава Віталія Пальчикова 2011 року, яка йде на сцені Київської опери (Київського муніципального академічного театру опери і балету). В. Пальчиков разом зі сценографом вистави Людмилою Нагорною та художницею костюмів Анжелою Лисицею переніс дію опери у другу половину ХХ століття і перетворив Віолетту Валері на популярну модель і дизайнерку одягу. У 2012 році «Травіата» Віталія Пальчикова була відзначена міською театральною премією «Київська пектораль» як найкраща музична вистава 2011 року. Попри програмну настанову театру виконувати всі зарубіжні твори українською мовою, «Травіату» навіть тут виконують італійською — можливо, з поваги до канону, або ж попросту тому, що рішення про переклади було ухвалене вже після 2011 року.

Значного розголосу здобула «La Traviata» Євгена Лавренчука, яку він поставив на сцені Одеської опери 2019-го, у перший «ковідний» рік. 2020 року за постановку вистави «La Traviata» Євгену Лавренчуку було присвоєно Державну премію імені Лєся Курбаса — вперше в історії цієї премії за постановку оперної вистави. Того ж року вистава перемогла у номінації «Найкраща музична вистава у жанрі опери/оперети/мюзиклу» III Всеукраїнського театального фестивалю-премії «ГРА». Є. Лавренчуку вдалося подолати клішоване прочитання «Травіати». Він, зокрема, зробив головним героєм вистави не куртизанку Віолетту Валері, а Альфреда Жермона — найтрагічнішу постать у цій історії, адже до самого фіналу він не усвідомлює обману ані власного батька, ані коханої жінки. Водночас режисер пропонує нетиповий соціальний конфлікт, у якому на різних полюсах перебувають Альфред з його дещо інфантильною наївністю (представник середнього класу) — і виразники інтересів розпусної аристократії, здатні бачити життя «як воно є», беручи на себе відповідальність за власні вчинки. У якомусь сенсі Є. Лавренчук ставить на один щабель свободу, відповідальність і також розпусту як вияв свободи, а принесення людини в жертву чиймось інтересам подає як те, що суперечить людській природі. Постановники (музичний керівник В'ячеслав Чернухо-Воліч, хормейстер Валерій Регрут, диригентка Маргарита Гринивецька) вибудовують дію одразу у декількох планах. Неодноразово звучання живого оркестру перебивається «включеннями» звукозапису — у сценах, де Віолетта згадує своє минуле, прослуховуючи платівку на грамофоні, а візуальні спогади транслюються на задник сцени. Між картинами другої дії режисер вмонтував відеозапис наради в Одеській опері, під час якої творча група обговорює, що годиться, а що не годиться робити в оперному театрі на сцені під час вистави. Конфлікт між ілюзією та реальністю, лицьовим і виворітним боком сцени, тваринним і людським началом дістає своє буквальне втілення в сцені балу у Флорі з другої

картини другої дії: на сценічному колі обертаються скульптурні композиції із варіаціями на сюжет «Викрадення Європи», де фігури тварин змагаються з фігурами людей. Ще один важливий мотив цієї вистави — це самотність. Є. Лавренчук чергує в цій постановці картини камерного (перша картина другої дії і третя дія) і масового характеру (перша дія та друга картина другої дії), обрамляючи їх по краях жіночою монодрамою.

29 та 30 жовтня 2022 року, невдовзі після успіху одеської вистави, київська Національна опера представила власне бачення сучасної «Травіати». Версію, яка замінила виставу 1994 року, створили режисер Анатолій Солов'яненко, диригент Микола Дядюра, хормейстерка Вікторія Савенко, а також тандем театральних художників, які до того створили разом з Р. Поклітару в театрі «Київ Модерн-балет» цілий ряд вистав, — художник-постановник Андрій Злобін і художниця костюмів Ганна Іпатьєва. Як і у випадку з виставою Віталія Пальчикова, саме візуальний ряд вистави зазнав найбільших змін, тоді як загальну сюжетну рамку було збережено.

Отже, балет «Травіата» Радю Поклітару постав на плідному ґрунті українського мистецького життя, в культурному контексті, де широка публіка добре знайома не тільки з класичними версіями опери, але також вже «інфікована» сучасними її переконаннями, які різною мірою трансформують початковий текст.

Прем'єра балету «Травіата» на дві дії на музику з опери Дж. Верді театру «Київ Модерн-балет» відбулася 16 жовтня 2025 року на великій сцені київського Міжнародного центру культури і мистецтв (колишній Жовтневий палац). До команди постановників увійшли Радю Поклітару (лібрето, хореографія, постановка), Дмитро Курята (художник костюмів), Ольга Нікітіна (авторка відеопроекції), а також Олексій Бусько (асистент хореографа), Олена Антохіна (світло), Олександр Курій (звук). У прем'єрній виставі брали участь Катерина Курман (Віолетта), Олександр Павлученко (Альфред), Дмитро Кондратюк (Жермон), Борис Мельничук (Барон), Крістофер Пономаренко (Лікар), Софія Гусєва (Нова фаворитка Барона), артисти балету (Суспільство)¹. До другого складу виконавців увійшли Анастасія Баїрд (Віолетта), Крістофер Пономаренко (Альфред), Олексій Бусько (Жермон), Сергій Щербіненко (Барон), Мішель Фондю (Лікар).

Презентуючи виставу перед прем'єрою на пресконференції та в інтерв'ю, Радю Поклітару наголошував, що відчуває велику любов і пієтет до опери Верді. Ця вистава була частиною його дитинства, яке хореограф провів за лаштунками Національного театру опери і балету Республіки Молдова в Кишиневі, де його батьки працювали артистами балету («“Травіата” для мене — передусім пісня кохання. І водночас — пісня мого власного кохання до великої опери Джузеппе Верді, яке зародилося ще в дитинстві. Я ходив із батьками до Кишинівського театру опери та балету, стояв за лаштунками й слухав “Травіату”. Тоді я, звісно, ще не розумів, про що вона, але музика вже тоді мене зачаровувала. Можливо, коріння цього почуття — саме звідти» [Макаревич, 2025]). Працюючи над новим лібрето, Поклітару прагнув, по-перше, максимально зберегти обриси класичної історії кохання, аби вона залишалася впізнаваною для глядача, по-друге, внести точні і лаконічні зміни, які дозволили б мовою танцю переказати оперний сюжет. Тож зміни у лібрето можна охарактеризувати як невеликі, проте принципово важливі. Найголовніша думка, закладена авторами опери «Травіата», збережена, але, наприклад, передісторія закоханості Альфреда відпала — в балеті він зустрічає Віолетту вперше. За словами Поклітару, «ідея вистави — самопожертва в ім'я любові — робить цю любов безсмертною. Ця ідея не змінена.

¹ Цю версію вистави зафіксовано у відеозапису.

А решта — це вже якісь мої невеликі нововведення в сюжет» [Поклітару, 2025]. Розповідаючи про свою творчу кухню, хореограф доволі докладно характеризує процес створення вистави на дорепетиційному етапі: «Я міняю лібрето на самоті, з комп'ютером. Це робота, яку можна назвати просто кайфом. Ти ні від кого не залежиш, у тебе є музика, ти й комп'ютер. Ти придумуєш виставу, мізансцена за мізансценою. Це найприємніша й безпроблемніша частина роботи. Ніякого людського фактора, крім тебе самого» [там само]. У промоційних матеріалах до прем'єри «Травіати» Р. Поклітару також намагався пояснити принципову різницю між «словесним» оперним жанром і «безсловесним» балетом: «Мало хто про це замислюється, але деякі моменти, які в опері або драматичному театрі легко показати й пояснити, використовуючи слово, в балеті практично неможливо передати мовою одного лише танцю. Наприклад, родинні зв'язки. Дуже складно пояснити глядачеві, що чоловік і жінка на сцені — брат і сестра. Для цього треба показати батьків, дитинство, щоб вони виростили разом — ціла історія, яка в драматичному театрі замінюється простим привітанням: “Привіт, сестричко!” Все це стовідсотково стосується і пар батько-син, мати-дочка. Це просто двоє чоловіків або дві жінки. З тієї ж причини “безсловесності” дуже складно передати спогади або думки про майбутнє. Балет — це про “зараз”, про “прямо зараз”, в цей самий момент. Якщо я хочу поговорити про минуле або майбутнє, мені потрібно докладати абсолютно небувалі режисерські зусилля, щоб бути зрозумілим» [там само].

На підтвердження цієї тези можна навести вже першу сцену балету, яку покладено на музику оркестрової прелюдії до опери і яка йде всупереч всім можливим очікуванням про те, як може починатися «Травіата». Сценічна дія відкривається дуєтом двох чоловіків, один з яких в чорному костюмі, а другий — в білому, і з танцю очевидно, що між ними існує дуже міцний зв'язок тяжіння і відштовхування. Тим, хто добре знає лібрето опери, згодом стає зрозуміло, що йдеться про Жоржа Жермона і Альфреда Жермона, батька і сина, конфлікт і зв'язок представників різних поколінь. Проте для тих, хто не буде брати до уваги оперне першоджерело і дивитиметься балет як самостійний твір, «з чистого аркуша», цей зв'язок може виглядати як гомосексуальний, а отже, і вся історія драматичних стосунків між Віолеттою, Альфредом і Жермоном, що розгортається до останньої сцени балету, набуває інших смислових обертонів. Можна піти ще далі і припустити, що цензурна історія «Травіати» середини XIX століття з вимогою перенести дію в минуле у сучасному балеті віддзеркалилася у спробі хореографа розповісти мовою танцю ту історію, яка йому здається сьогодні більш переконливою.

Про те, що у виставі балетні вимоги домінують над недоторканністю першоджерела, свідчить і принцип роботи з музичним матеріалом. У переважній більшості вистав «Київ Модерн-балету» Радю Поклітару працює з записом, а не живим виконанням (єдиний виняток — балетний триптих «Перехрестя», копродукція з Національною оперою України, у якій було задіяно оркестр НОУ і троє визначних українських солістів-скрипалів — Андрій Белов, Богдана Півненко і Назарій Пилатюк). У балеті «Травіата» музичний матеріал змонтовано так, щоб зберегти ключові сцени опери та показати їх у танці й водночас стиснути виставу з оперних двох з половиною годин до однієї години і 15 хвилин. А оскільки в балеті темпи мають дуже велике значення, то фонограма вистави складається з уривків багатьох виконань опери. «Ми зі звукорежисером вистави Олександром Курієм відслуховуємо тонни “Травіат”, вибираючи найкращу. Це велика робота», — так коментує цей процес хореограф [Кряж, 2025].

Р. Поклітару акцентує, що використав у балеті оригінальну вокально-симфонічну партитуру Дж. Верді, але водночас його підходу до музичного матеріалу притаманна творча свобода і підпорядкування музичного матеріалу оновленому балетному лібрето. Наприклад, щоб на самому початку вистави привести увагу публіки у відповідний тонус, він подає у якості вступу хоровий фрагмент. Відносна незалежність музичної та сценічної дії дозволяє Поклітару застосовувати цілком кінематографічні прийоми, наприклад, накладати початок дуету Віолети і Барона на завершення дуету Альфреда і Жермона. Два світи — інтимно-утаємничений і відкрито-еротичний — стикаються у наступній масовій сцені, де повітряна червона сукня Віолетти і білий костюм та бузковий шарф Альфреда (символ його приналежності до родини Жермонів) виділяються на тлі кордебалету, учасники і учасниці якого однаково вбрані у темні чоловічі костюми (Барон натомість цілком «вписується» в масовку, є її частиною). Знаменитий номер «*Libiamo, ne' lieti calici*», що прославляє радість життя, вирішено як гру в піжмурки, де із зав'язаними очима почергово перебувають Альфред, Віолетта і Барон.

Попри те, що у балеті кількість дійових осіб скорочено до шести, вагомість і наповнення їхніх партій не є рівноцінним. Конфігурація персонажів вистави піддається різним трактуванням. Одне з них може бути таким: в центрі балету — Віолетта, другий план — Альфред і Жермон, третій план — Барон, Лікар і нова фаворитка Барона. Інше — більш симетричне, що враховує зв'язки між персонажами: перший план — Віолетта і Альфред, другий — Жермон і Барон, третій — Лікар і Нова фаворитка Барона.

На контрасті до масових епізодів подано сцени, де Віолетта залишається наодинці зі своєю хворобою і Лікарем. Той, після насиченого спілкуванням дня, ставить жінці крапельницю, чіпляючи її за браслет, який вдень був її прикрасою. З крапельницею вона продовжує танцювати — в одній з таких сцен до неї і Лікаря приєднується Альфред, в іншій вона під крапельницею танцює з пляшкою шампанського.

Постановники насичують деталі сценографії і костюмів символічним значенням, підкріплюючи їх виразним відеорядом. Наприклад, любовні сцени Альфреда і Віолетти супроводжує відео квітів, які рухаються в динаміці підводного царства, тим самим створюючи візуальними засобами атмосферу казкового світу. Круглий стіл водночас виконує функцію шлюбного ложа і годинникового табло, а пари людських тіл римуються зі стрілками годинника, що відмотують сценічний час то вперед, то назад. Не менш виразною є символіка кольорів. Бузкові шарфи Альфреда і Жермона затуляють очі персонажів у любовних дуетах, ніби засліплюючи їх погляд. Яскраву червону сукню Віолетта носить як маску, яку вона дозволяє на себе вдягнути Лікарю перед виходом до світського товариства, змінюючи її у фінальній сцені на темно-червону сукню із занадто довгими рукавами і шлейфом. І любов, і смерть у балеті мають червоне забарвлення. Це підтвердив і Дмитро Курята під час пресконференції з нагоди прем'єри балету: «Колірна палітра стримана й символічна. Навіть у межах одного кольору, скажімо, червоного, змінюється емоційний регістр і підсвідомий акцент постановки у залежності від того, який відтінок ми використовуємо» [Фещенко, 2025].

Коментуючи нову виставу театру і називаючи «Травіату» «найбалетнішою» з усіх опер, Поклітару зауважив, що сучасний глядач прагне бачити на сцені оригінальну авторську інтерпретацію. Важливою її характеристикою в цьому разі стає виразне протиставлення жінки світському товариству, яке існує за чоловічими правилами і де всі, і жінки, і чоловіки, виглядають і поводяться по-чоловічому. Про головну героїню хореограф-постановник розповідає: «Моя Віолетта, як і її оперна Предтеча, — це пульсуючий справжньою пристрасстю екстракт збірного образу Жінки, готової

принести саму себе в жертву на вівтар кохання. Цей балет — соло-сповідь головної героїні, що звучить під акомпанемент загрозливо-захопленого гуркоту чоловічого суспільства. Одна в маскулінному морі, моя Віолетта впевнено і непохитно веде корабель свого буття до фізичної загибелі й безсмертного польоту вічного кохання» [Фещенко, 2025].

Відеосценографія Ольги Нікітіної у виставі формує складну візуальну поліфонію і додає їй містичного забарвлення: «Хореографію доповнять відеопроєкції, які створила художниця Ольга Нікітіна. За її задумом, постановку складають три виміри: світське середовище — холодний, формальний, засуджуючий простір; світ кохання Віолетти й Альфреда — органічний, майже природний простір ніжності та квітів, що протистоїть лицемірству світу; внутрішній простір героїв: Віолетти, Альфреда й Жермона — відображення пристрастей і страхів, віддзеркалення сумнівів, ревнощів, провини, надії» [Білаш, 2025].

Принципові зміни у першоджерелі, його докорінне переосмислення насправді є частиною мистецької філософії «Київ Модерн-балету». Зміни — це рух і життя, про що Поклітару висловився так: «Я приймаю театр у його цілісності — з недоліками й відкриттями, з геніальними прозріннями окремих митців і щоденною працею трупи. Люблю його, як батьки люблять дитину: не за ідеальність, а за здатність рости» [Макаревич, 2025]. Як зазначає хореограф, вистава не має безпосереднього зв'язку з війною, адже хореографія далека від документального мистецтва. Однак глядачі мимоволі накладають власні переживання російської агресії на сценічні перипетії.

Р. Поклітару розуміє «Травіату» як певний збірний образ того, що театр робив протягом двадцяти років своєї праці: «Ми увійшли у двадцятий, ювілейний сезон театру, і мені захотілося перекинути невидиму, але потужну художню арку через ці два десятиліття. “Травіата” здалася мені ідеальним рефреном усього, що відбувалося з “Київ Модерн-балетом” за ці двадцять років» [Макаревич, 2025]. На думку хореографа, «драматизм цієї історії виходить далеко за межі теми “любовних перешкод” ... це — гімн самопожертві, прагненню віддати себе кохання, піти на великі жертви заради іншої людини. У цій силі головної героїні, Віолетти, — причина, чому паризька куртизанка стала символом кохання, а не продажності. Це для мене дуже важливо. І я сподіваюся, що після перегляду нашого балету це відчуття стане важливим і для глядачів, які будуть поруч зі мною» [там само].

Для хореографа важливо наблизити балет до драматичного театру, показати, що мистецтво танцю має інструменти для того, щоб розповідати про складні речі через комплекс художніх засобів. В одному із своїх інтерв'ю він говорить про це так: «За великим рахунком сучасний балет точно такий самий, як сучасний театр: глядачі приходять подивитися на класичний твір, пропущений через призму особистості творця» [Кряж, 2025].

У роботі сучасних українських митців з творами європейського культурного канону можна відзначити дві виразні тенденції. Одну з них представляє формація Opera Aperta, що трактує мистецтво минулих століть як залишки попередніх цивілізацій, не релевантні сьогоднішній апокаліптичній реальності. Другу, полярну попередню стратегію представляє театр Раді Поклітару з його культом музичної класики і бажанням вибудувати культурну тяглість через переосмислення класики. Зрештою, діяльність обох формацій показує, що обидві стратегії можуть стати інструментом культурної пам'яті і актуального мистецтва.

Серйозні зміни в культурному ландшафті неодмінно ведуть до переосмислення власного минулого і культурних орієнтирів. Українське суспільство саме зараз пе-

ребує в епіцентрі тектонічних змін, які супроводжуються численними публікаціями й дискусіями, появою праць, які у різний спосіб здійснюють ревізію минулого. У цьому контексті можна окреслити дві яскраві тенденції, одна з яких полягає у намаганні докорінно реформувати українські культурні інституції, розірвати зв'язок із колишніми практиками, а інша має «охоронну мету» — їй властиве намагання використати суперечливе минуле на користь сьогодення, не розривати зв'язки, а спробувати їх переосмислити, не заперечувати минуле, а створювати на його основі щось своє — нове, сучасне і актуальне. Діяльність театру «Київ Модерн-балет» відповідає саме цій, другій тенденції, а балет «Травіата» є одним із найпоказовіших прикладів.

Висновки та перспективи дослідження. Проведене дослідження показало, що звернення Раду Поклітару до опери Джузеппе Верді не є спробою реконструкції або ілюстративного «перекладу» класичного твору мовою танцю. Вистава є результатом свідомо вибудованої стратегії переосмислення класики, у якій канонічний оперний твір став матеріалом для авторського висловлювання. Важлива частина актуалізації — оновлене лібрето. Зберігаючи впізнавану фабульну основу та провідну етичну ідею опери — самопожертву в ім'я любові, — балетна версія радикально змінює акценти оповіді. Скорочення другорядних ліній, усунення передісторій, ущільнення подій та зосередження на ключових емоційних вузлах перетворюють історію на концентровану хореографічну драму. Оперний сюжет, розрахований на вербальне пояснення мотивів, у балеті постає як ланцюг психологічно напружених ситуацій «тут-і-тепер», де сенс народжується з тілесної взаємодії персонажів. Саме ця зміна способу розповіді — від словесно-оповідного до тілесно-перформативного — є однією з головних стратегій осучаснення канону.

Не менш важливою є музична стратегія. Монтажна побудова фонограми з фрагментів різних виконань опери Верді свідчить про відмову від сприйняття партитури як недоторканного цілого. Музика функціонує як пластичний матеріал, підпорядкований новій сценічній логіці. Такий підхід наближує балет до кінематографічного мислення: музичні епізоди вступають у несподівані зіставлення, накладаються один на одного, створюють асоціативні переходи між сценами. У результаті формується нова цілісність, де вердієвський музичний текст зберігає впізнаваність, але набуває нової функції — стає емоційним каркасом балетної дії.

Третьою ключовою стратегією є візуально-сценографічне переозначення. Відеопроекції, світлова партитура, символічно вибудована кольорова система костюмів і гендерно нейтральна стилістика масових сцен створюють багатшаровий сценічний простір. У цій візуальній системі «Травіата» розгортається одночасно у трьох вимірах: внутрішньому психологічному просторі персонажів, крихкому й ірреальному світі кохання та холодному, стандартизованому соціальному середовищі. Таким чином, канонічна історія переноситься з історично конкретного паризького контексту XIX століття у позачасовий простір людських стосунків, що робить її безпосередньо співзвучною сучасному глядачеві.

Окремо слід підкреслити антропологічний зсув у трактуванні головної героїні. Віолетта у балеті є узагальненим образом жінки, що протистоїть маскулінному, уніфікованому суспільству. Така інтерпретація переводить оперний конфлікт у площину екзистенційного вибору особистості, підсилюючи універсальність сюжету й водночас надаючи йому сучасного етичного звучання. Через це вистава перестає бути історією «з минулого» і стає сучасною притчею про ціну любові, свободи та відповідальності.

У підсумку драматургічне прискорення, музичний монтаж, візуально-символічна багатшаровість і нова антропологічна оптика формують модель роботи

з класикою, у якій канон не заперечується і не деконструюється, а ніби переживається заново. Саме в цьому полягає принципова позиція театру «Київ Модерн-балет»: вибудовувати із європейською культурною спадщиною живий діалог, у якому минуле стає джерелом сучасного художнього висловлювання.

Перспективи подальших досліджень пов'язані насамперед із розширенням порівняльного поля. Плідним видається зіставлення «Травіати» Раду Поклітару з іншими українськими та європейськими балетними інтерпретаціями оперного репертуару, що дозволить точніше окреслити специфіку національної моделі актуалізації канону. Окремого вивчення потребує проблема музичного монтажу як самостійної драматургічної практики в сучасному балетному театрі. Важливим напрямом може стати також аналіз рецепції подібних вистав в умовах воєнного часу, коли звернення до класики набуває додаткового виміру культурної пам'яті й символічної стійкості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. Музично-театральні вистави у парадоксах і рефлексіях: монографія. Видавець «Сергій Цьома», Суми, 2025. 148 с.
2. Афоніна О. Балет «Маленький принц» у постановці Раду Поклітару: особливості втілення класики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 209–215. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277667>
3. Білаш К. У Києві пройде прем'єра балету «Травіата» у постановці Раду Поклітару. *LB.ua*. 14.10.2025. URL: https://lb.ua/culture/2025/10/14/701517kiievi_proyde.premiera_baletu.html (дата звернення: 25.12.2025).
4. Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис. ... доктора філософії : 025 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 241 с.
5. Кряж Н. Раду Поклітару: Собаку хореографією не мучу. *Імпровізатор*. 25.06.2025. URL: <https://improvisator.com.ua/archives/18321> (дата звернення: 18.12.2025).
6. Макаревич М. «Я живу й працюю в Україні, бо це мій творчий дім» : Раду Поклітару. *Kyiv Post*. 15.10.2025. URL: <https://www.kyivpost.com/uk/post/62123> (дата звернення: 11.11.2025).
7. Поклітару Р. Прем'єра «Травіати», розвиток сучасного українського балету в умовах війни та виклики сьогодення: ексклюзивне інтерв'ю. *Ua.News*. 29.09.2025. URL: <https://ua.news.ua/culture/premiera-traviati-rozvitok-suchasnogo-ukrayinskogo-baletu-v-umovakh-viini-ta-vikliki-sogodennia-ekskliuzivne-interviu-z-radu-poklitaru> (дата звернення: 15.01.2026).
8. «Травіата» на музику Верді: офіційна презентація нового проєкту Раду Поклітару та «Київ Модерн-балет». *Київінформ*. 23.09.2025. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kR5jnbIaLk0> (дата звернення: 15.12.2025).
9. Фещенко Є. Соло-сповідь серед гуркоту чоловічого суспільства. Раду Поклітару представив новий балет «Травіата». *Україна молода*. 01.10.2025. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3979/164/191489/> (дата звернення: 18.12.2025).
10. Хоцяновська Л., Перова Г. Інтерпретація оперних творів на українській балетній сцені. *Танцювальні студії*. 2021. Т. 4. № 1. С. 144–151. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249293>

11. Bigus O. Interpretation of Classical Ballets in the Radu Poklitaru's Works: A Philosophical and Ideological Paradigm of Modern-Ballet. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 150–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235406>

REFERENCES

1. Afonina, O. (2025). Muzychno-teatralni vystavy u paradoksakh i refleksiiakh [Musical and theatrical performances in paradoxes and reflections]: monograph. Vydavets «Serhii Tsoma», Sumy, 148 p. [in Ukrainian].

2. Afonina, O. (2023). Balet “Malenkyi prynts” u postanovtsi Radu Poklitaru: osoblyvosti vtilennia klasyky [“The Little Prince” Ballet Performed by Radu Poklitaru: Features of Implementation of Classics]. In: *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. Issue 1, pp. 209–215. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277667> [in Ukrainian].

3. Bilash, K. (2025, October 14). U Kyievi proide premiera baletu “Traviata” u postanovtsi Radu Poklitaru [The premiere of the ballet *La Traviata*, staged by Radu Poklitaru, will take place in Kyiv]. *LB.ua*. Available at: https://lb.ua/culture/2025/10/14/701517kiievi_proyde.premiera_baletu.html (accessed: 25.12.2025) [in Ukrainian].

4. Zinchenko, V. (2024). Ukrainyskyi balet doby Nezalezhnosti: tendentsii rozvytku, zhanrovo-intonatsiina spetsyfika [Ukrainian Ballet of the Independence Era: Development Trends, Genre-Intonation Specifics]. Ph.D. Dissertation (Specialty 025 “Musical art”). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 241 p. [in Ukrainian].

5. Kriazh, N. (2025, June 25). Radu Poklitaru: Sobaku khoreohrafiieiu ne muchu [Radu Poklitaru: I don't Torture a Dog with Choreography]. *Improvizator*. Available at: <https://improvisator.com.ua/archives/18321> (accessed: 25.12.2025) [in Ukrainian].

6. Makarevych, M. (2025, October 15). “Ja zhyvu y pratsuiiu v Ukraini, bo tse mii tvorchyi dim”: Radu Poklitaru [“I live and work in Ukraine because it is my creative home”: Radu Poklitaru]. *Kyiv Post*. Available at: <https://www.kyivpost.com/uk/post/62123> (accessed: 25.12.2025) [in Ukrainian].

7. Poklitaru, R. (2025, September 29). Premiera “Traviaty”, rozvytok suchasnoho ukrainskoho baletu v umovakh viiny ta vyklyky sohodennia: eksklyuzyvne interviu [The Premiere of *La Traviata*, the Development of Contemporary Ukrainian Ballet in Wartime, and Today's Challenges: An Exclusive Interview]. *Ua.News*. Available at: <https://ua.news/ua/culture/premiera-traviati-rozvitok-suchasnoho-ukrayinskogo-baletu-v-umovakh-viiny-ta-vykliki-sogodennia-eksklyuzyvne-interviu-z-radu-poklitaru> (accessed: 25.12.2025) [in Ukrainian].

8. “Traviata” na muzyku Verdi: ofitsiina prezentatsiia novoho proiektu Radu Poklitaru ta “Kyiv Modern-balet.” (2025, September 23) [*La Traviata* to Verdi's Music: Official Presentation of a New Project by Radu Poklitaru and Kyiv Modern Ballet]. *Kyivinform*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=kR5jnbIaLk0> (accessed: 25.12.2025) [in Ukrainian].

9. Feshchenko, Ye. (2025, October 1). Solo-spovid sered hurkotu cholovichoho suspilstva. Radu Poklitaru predstavlyv novyi balet “Traviata” [A Solo Confession Amid the Roar of a Male-Dominated Society: Radu Poklitaru Presented the New Ballet *La Traviata*]. *Ukraina moloda*. Available at: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3979/164/191489/> (accessed: 25.12.2025) [in Ukrainian].

10. Khotsianovska, L., & Perova, H. (2021). Interpretatsiia opernykh tvoriv na ukrainskii baletnii stseni [Interpretation of Opera Works on the Ukrainian Ballet Stage]. In: *Tantsiuvalni studii*. Issue 4(1), pp. 144–151. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249293> [in Ukrainian].

11. Bigus, O. (2021). Interpretation of Classical Ballets in the Radu Poklitaru's Works: A Philosophical and Ideological Paradigm of Modern-Ballet. In: *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*. Issue 44, pp. 150–155. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235406>

IULIA BENTIA

Bentia, Iuliia — Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of Performative Practises and Stage Art at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1514-3859>

yuliabentia@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356095

STRATEGIES FOR ACTUALIZING THE CULTURAL CANON IN KYIV MODERN BALLET'S *LA TRAVIATA*

Relevance of the study. This article examines strategies for actualizing the cultural canon in *La Traviata*, a contemporary ballet by Kyiv Modern Ballet choreographed and staged by Radu Poklitaru (2025) based on Giuseppe Verdi's opera. The topic is timely given the intensified rethinking of the classical repertoire in Ukrainian stage culture amid wartime conditions and profound social transformation, alongside renewed debates about cultural continuity and the place of European heritage in Ukrainian artistic identity.

The main objective of the study is to identify and characterize the artistic strategy through which Kyiv Modern Ballet and its founder Radu Poklitaru engage canonical Western European texts, using *La Traviata* as a representative case. The production is also considered within the broader context of Ukrainian stage reinterpretations of Verdi's opera in recent decades.

The methodology combines cultural and art-historical analysis. The article also employs a comparative approach, juxtaposing a classical work from the mid-nineteenth-century operatic repertoire with a contemporary ballet production.

The main results and conclusions. The study demonstrates that the production retains the opera's central ethical idea—self-sacrifice in the name of love—while substantially shifting dramaturgical emphases through the condensation and reorganization of the plot, prompted by the “wordless” nature of dance and the need to externalize psychological motivation non-verbally. Musical montage (a soundtrack assembled from excerpts of different opera recordings/performances), multimedia video scenography, a carefully composed lighting dramaturgy, and unisex costuming create a new scenic coherence and articulate a three-layered structure of action: the characters' inner world, the fragile world of love, and a cold social environment. The ballet is interpreted as an auteur artistic statement and a productive intergenre transformation of the canon that reactulizes a classical work for contemporary Ukrainian audiences.

Keywords: Ukrainian theatrical culture, contemporary Ukrainian musical theatre, Kyiv Modern Ballet, Radu Poklitaru's choreography, *La Traviata*, cultural canon, actualization of the classics, intergenre translation, contemporary ballet.

Стаття надійшла до редакції 05.01.2026
Отримано після доопрацювання 03.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 782.7:781.68:78.071.2(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356100

КУРІНИЙ А. А.

Куріний Артем Андрійович — аспірант творчої аспірантури кафедри оперного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1665-0583>

artemkurinoy@gmail.com

© Куріний А. А., 2026

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ГРАФА АЛЬМАВІВИ В ОПЕРІ «ВЕСІЛЛЯ ФІГАРО» В. А. МОЦАРТА: ДИХОТОМІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА СУЧАСНОГО

Статтю присвячено проблемі формування вокально-сценічного образу в оперному мистецтві на прикладі партії Графа Альмавіви з «комедії через музику» «Весілля Фігаро» Вольфганга Амадея Моцарта. В центрі уваги — алгоритм роботи соліста над образом в умовах співіснування традиційної виконавської школи та сучасного режисерського театру. Безпосередня участь автора статті у постановці моцартівської опери зумовила поєднання теоретичної рефлексії з практичним сценічним досвідом. Інтерпретацію партії розглянуто у контексті експериментального режисерського варіанту, здійсненого 2024 року Київською оперою (Київський муніципальний театр опери та балету), що позиціонується як мистецький феномен, зумовлений впливами західноєвропейського оперного процесу кінця ХХ — першої чверті ХХІ століття. Встановлено, що за незмінності музичного матеріалу та варіативності режисерських концепцій (часопросторове вирішення сюжету, підходи до інтерпретації образів моцартівських персонажів) семантика вокально-сценічного образу Графа Альмавіви демонструє ясно виражену дихотомічність, поєднуючи незмінне загальнолюдське, позачасове (владність, ревності, психологічна амбівалентність) з конкретикою певного специфічного часопростору (зокрема сучасного соціокультурного контексту). Показано, що режисерська концепція Віталія Пальчикова пропонує актуалізоване прочитання моцартівського тексту через іронічну оптику сучасності, трансформуючи часопросторові координати дії та систему взаємин персонажів. Зроблено висновок про те, що творча позиція режисера набуває вирішального значення у формуванні жанрової інтонації вистави та у висуванні нових виконавських вимог до соліста — як у площині вокальної техніки, так і сценічної пластики, психологічної деталізації та комунікації з партнерами. Образ Графа Альмавіви постає як складна модель взаємодії традиційного моцартівського стилю та актуального театрального мислення, що відкриває нові можливості для інтерпретаційної свободи виконавця.

Ключові слова: опера В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», вокально-сценічний образ, виконавське мистецтво, режисерська інтерпретація, *commedia per musica*.

Вступ. Опера «Весілля Фігаро» — безсмертна музична комедія. Запорукою її перманентної молодості в усі часи була і залишається реалістичність характерів, в буквальному розумінні списаних з природи — з живих прототипів, що їх австрійське суспільство кінця ХVIII століття щедро пропонувало авторам твору. З плином часу опера здобула всесвітнє визнання, прозвучала на найпрестижніших сценах, і сьогодні

ні вона зачаровує, смішить, розважає і будить ті самі почуття, що й двісті років тому на підмостках віденського Бург-театру. Навряд чи знайдеться оперна вистава, яка пройшла б через таку кількість найнесподіваніших режисерських експериментувань. На межі XX–XXI століть на оперних майданчиках різних країн усе частіше почали з'являтися постанови «Весілля Фігаро», у яких персонажі та декорації переносились у наш час: дія може відбуватися у садибі сучасного англійського лорда, в офісі крупної компанії тощо. Дивна річ: сюжет Бомарше і вічна музика Моцарта чудово витримують будь-які часопросторові модифікації. Більше того, вони, здається, навіть потребують цього, щоразу блискуче підтверджуючи своє безсмертя, а різноманітні режисерські концепції дають можливість побачити варіативне та інваріантне в характерах дійових осіб. Зокрема, ознайомлення з різними драматургічними рішеннями цієї шедевральної опери дозволяє здійснити компетентний виконавський аналіз вокально-сценічного образу колоритного антагоніста — графа Альмавіви, чий характер у різних постановках охоплює різні градації, від розбещеного куртуазного ловеласа до драматичного «вердієвського» образу. Дослідження особливостей екстраполяції цього яскравого персонажа з площини традиційного у вимір експериментального сприяє глибшому і якіснішому проникненню оперного виконавця в образ, а відтак — відтворенню на сцені його характерної суті, в чому, власне, й полягає *актуальність* цієї розвідки.

Аналіз досліджень і публікацій. Одна із чільних тенденцій у сучасному українському музикознавстві, актуальних у контексті проблематики статті — дослідження феномена образу в різних його аспектах: художньому, музичному, сценічному, виконавському. В означеному річищі працюють В. Гриценко [Гриценко, 2012], [Гриценко, 2013], Е. Джабраїлова-Кушнір [Джабраїлова-Кушнір, 2019], О. Локтіонова-Ойцюсь [Локтіонова-Ойцюсь, 2020], Б. Нагай [Нагай, 2017], О. Наконечна [Наконечна, 2006], О. Овчарук [Овчарук, 2022]. Дотичним до зазначеного напрямку є вивчення виконавського артистизму. Систематизуючими у цьому проблемному полі є розвідки Б. Кисляка [Кисляк, 2023], Сюй На [Сюй На, 2022], В. Гленна [Glenn, 1985]. Суттєве значення для теоретичного підґрунтя статті мали також роботи, сфокусовані на питаннях професійного вдосконалення оперного співака (Л. Довгань [Довгань, 2007], О. Єрошенко [Єрошенко, 2012]), концептуальних особливостях опери «Весілля Фігаро» (О. Рощенко [Рощенко, 2025]), а також — відгуки преси на сучасну постановку Київською муніципальною оперою ([Весілля], [Стріха]).

Мета статті — виявити специфіку формування вокально-сценічного образу Графа Альмавіви в опері «Весілля Фігаро» та окреслити дихотомію традиційного й сучасного у його інтерпретації в умовах актуального режисерського театру.

Наукова новизна публікації полягає у комплексному аналізі вокально-сценічного образу Графа Альмавіви в аспекті екстраполяції заданих Л. да Понте — В. А. Моцартом особистістних характеристик дійових персонажів у простір сучасної режисерської концепції, а також у введенні до наукового обігу матеріалів київської постановки 2024 року як прикладу актуалізованого прочитання класичного оперного тексту.

Результати дослідження. Прем'єра опери «Весілля Фігаро» (Відень, 1 травня 1786 року) здивувала й спантеличила сучасників, оскільки не вписувалася в жодні жанрові канони, усталені на той час на австрійській сцені. Її не можна було віднести ані до вже застарілої й загасаючої *opera seria*, ані до італійської комедії масок, ані до австрійського зінгшпіля, популярність якого також поступово відходила у минуле. Водночас опера увібрала в себе елементи й ознаки кожного із згаданих жанрів. Цей небувалий музично-драматичний синтез — *commedia per musica* (італ. «ко-

медія через музику», «музична комедія») — В. А. Моцарт утворює, узявши найкраще від усього, що пропонувала тодішня оперна сцена: глибину й драматизм почуття *opera seria*, драматургічну жвавість і динамізм розвитку подій *opera buffa*, реалізм та правдивість національних характерів вітчизняного зінгшпілю. Переплавлені у його потужній творчій лабораторії, ці елементи у новій гармонійній пропорційності продукували зразок музичної комедії до такої міри переконливий і вдалий, що легко чинить опір часу навіть за нашої доби — здавалося б, такої не схожої на моцартівську. Зазначимо, що комедійність — далеко не єдиний концептуальний аспект опери. Мистецтвознавчий пошук показує багатошаровість закладених у ній множинних смислів: «Попри сталу впевненість щодо того, що зміст моцартівської *commedia per musica* цілком розкривається через добре відомі карколомні перипетії, опері властиві сенси, що довгий час залишалися прихованими від пильного ока науковців, які звикли бачити в ній лише пригодницький, розважальний, відверто зухвало-комедійний зміст. Семантичні ряди моцартівської музичної драми охоплюють смисли, розпізнання яких потребує занурення в історико-культурні пласти, надійно приховані під шаром блискучого бурлеску і сонячного гумору» [Роценко, 2025, с. 36].

Творці опери цілком усвідомлювали новизну свого творіння: Лоренцо да Понте прямо попереджав про це потенційну аудиторію. Попри новизну й незвичність, опера набула шаленої популярності: її мелодії насвистували на вулицях віденські кур'єри з не меншою інтенсивністю, ніж сьогодні відтворюється на смартфонах продукція сучасної поп-індустрії.

Персонажі опери «Весілля Фігаро» — живі, багатогранні й суперечливі. Списані з представників різних груп тогочасного австрійського суспільства, вони у своїх заплутаних взаємовідносинах і проблемах є близькими й зрозумілими в усі часи, в усіх країнах. У драматургічному просторі опери буфонні маски італійської комедії дель арте органічно поєднуються з глибоким психологізмом та реалізмом характерів. Взагалі слід зазначити, що було б помилкою шукати велику різницю між оперою *buffa* і створеною Моцартом комедією характерів на підставі типовості, гротескності масок дель арте та індивідуалізованістю, безпосередністю Моцартових персонажів. У цьому контексті не слід випускати з уваги творчу діяльність венеціанського драматурга та лібретиста Карло Гольдоні (1707–1793), яка великою мірою протистояла негнучкості й застиглоті буфонних персонажів. Літературні комедійні п'єси та лібрето К. Гольдоні суттєво сприяли корегуванню вокально-сценічних образів опери буффа, перетворенню їх на живі характери. Тому на момент написання Моцартом його музичної комедії злиття маски та неповторної індивідуальності характеру вже мало місце на оперній сцені як доволі ясно виражена тенденція. Отже, вокально-сценічні образи опери «Весілля Фігаро» характеризуються яскраво вираженою дихотомією типового та індивідуального, традиційного та сучасного.

Зазначений жанровий синтез «Весілля Фігаро», здобутий генієм Моцарта і втілений передусім у характерах дійових осіб, забезпечує потенціальну множинність шляхів режисерського прочитання як характерів окремих персонажів, так і опери в цілому. Здається, цей безсмертний твір взагалі не прив'язаний до умовностей своєї епохи. На нашу думку, саме ця особливість опери на межі ХХ–ХХІ століть стимулювала численні режисерські експерименти. Протягом зазначеного періоду скарбниця світової оперної культури поповнилася цілим рядом постанов «Весілля Фігаро», де при збереженні Моцартової партитури у майже повній недоторканості (якщо не брати до уваги традиційне виключення ряду другорядних номерів та заміну речитативів *secco* розмовними діалогами у ряді постановок) радикально змінюється візуальний

ряд. Сценічна дія переноситься або в сучасність, або у певний абстрактний «позачасовий» простір, часто сформований за алгоритмами постмодерністської еkleктики. В результаті маємо можливість спостерігати найрізноманітніші й найнесподіваніші знахідки у творенні костюмів, декорацій та мізансцен у контексті звичного сонорного середовища академічного вокалу і не зміненої в жодній ноті музики В. А. Моцарта.

Яскравими ілюстраціями зазначеного підходу можуть слугувати численні постановки «Весілля Фігаро» на сценах оперних театрів Європи.

Режисерське прочитання опери Ніколасом Броудгерстом (Nicholas Broadhurst) та Джеффом Познером (Geoff Posner) у постановці Лондонського Музичного Театру (1995) фактично відродило традиції зінгшпілю, з її плеканням демократичності та яскравим артикулюванням сучасного місцевого національно-культурного колориту. Дію опери було перенесено у сучасну садибу англійського аристократа. Декорації реалістично відтворювали інтер'єр багатого будинку, а в четвертій дії — екстер'єр парку. Вистава йшла англійською мовою — переклад здійснили диригент Тоні Бріттен (Tony Britten) та режисер спектаклю Ніколас Броудгерст. Усі речитативи в опері (*scenico* та *assombrato*) замінені на жваві й артистичні розмовні діалоги. Численні комічні деталі дотепно змальовували елементи сучасності: Марцеліна, розмовляючи із Сюзанною у першій дії, демонстративно палить цигарку під табличкою «No smoking»; Графиня у другій дії займається фітнесом: співаючи свою арію, меланхолійно крутить педалі тренажера й не припиняє робити вправи, ведучи діалоги з Графом.

У сучасність перенесена дія опери і в Цюрихській постановці 2007 року під орудою режисера Свена-Еріка Бехтольфа (Sven-Eric Bechtolf) та музичного режисера Франца Вельсера-Мьоста (Franz Welser-Möst). На відміну від британської версії, вистава йшла, у відповідності з лібрето, італійською мовою і без розмовних діалогів. Герої опери, одягнені по-сучасному, взаємодіяли на тлі напів-абстрактних мінімалістичних декорацій: у першій дії це картонні ящики (в одному з яких Керубіно ховається від Графа), у сцені підготовки до весілля — імітація банкетної зали із задратованими у білі простирадла рядами столів та стільців; м'які круглі диванні пуфи у кімнаті Графині; у четвертій дії — макети карусельних коників, вишикуваних у коло на всіяній листям сцені (імітація парку).

Італійська мова панує також у постанові «Весілля Фігаро», здійсненій Віденською державною оперою 27 березня 2023 року (режисер-постановник — Баррі Коскі /Barrie Kosky/, диригент — Філіпп Жордан /Philippe Jordan/). У візуальній концепції вистави має місце своєрідний перетин часів. Декорації оформлено у стилі ретро-шик барокового палацу, здизайнованого художником-постановником Руфусом Дідвічюсом (Rufus Didwizsus); одяг дійових осіб — костюми 1970-х років авторства художниці Вікторії Бер (Victoria Behr). «У динамічній постановці Баррі Коскі Сюзанні та Фігаро доводиться пробиватися крізь ошатні зали палацу Альмавіви з вузького простору, виділеного їм графом, перш ніж у четвертому акті перед ними нарешті відкриється вид на навколишній простір», — повідомляється в анотації¹. «З Шекспіра ми знаємо, що сад чи ліс — особливо ввечері — це демократичний простір. Там можливо все», — зауважує режисер вистави Баррі Коскі².

У липні 2023 року опера «Весілля Фігаро» прозвучала на Зальцбургському фестивалі, акомпанована оркестром Віденської філармонії під орудою Рафаеля Пішона (Raphaël Pichon). Вистава, озвучена італійською мовою, супроводжувалася спеціаль-

¹ <https://www.wiener-staatsoper.at/en/calendar/detail/le-nozze-di-figaro/>

² Там само.

ними субтитрами англійською та німецькою. Сучасні костюми на тлі мінімалістичних декорацій створювали атмосферу бізнес-офісу. Оригінальність режисерської концепції і відмінність її від вищеописаних постанов полягала в акцентуації драматичних і навіть трагічних елементів сюжету. Згідно з основною фабулою, офісний бос, бажаючи мати коханку й застосовуючи для досягнення цієї мети методи різного ступеня витонченості, намагається перешкодити одруженню двох своїх співробітників (але мусить діяти в таємниці, оскільки сам одружений). Своєї черги, герої опери відстоюють власні права, намагаючись здійснити мрію про весілля. «Та ціль вислизає їм з рук, і замість цього залучені до неї люди стикаються сам-на-сам зі своїми нездійсненими прагненнями, моральною розбещеністю і внутрішньою самотністю <...> Світ, репрезентований на сцені, потурає брехні та злочинній поведінці, залишаючи людей із почуттям порожнечі, тугою за смертю та безнадійністю»¹, — зазначає в анотації до вистави Олаф А. Шмітт (Olaf A. Schmitt)².

Нарешті, декорації постанови Англійської національної опери 2025 року (режисер — Джо Хілл-Гіббінс /Joseph Hill-Gibbins/; помічниця режисера та хореограф Дженні Огілві /Jenny Ogilvie/) взагалі зведені до мінімуму. Впродовж усіх чотирьох дій на сцені стоїть стіна з чотирма дверима, звідки виходять або вибігають і за якими зникають сучасно одягнені дійові особи. Режисерська концепція має тут власний інтерпретаційний акцент: «Від перших нот знаменитої увертюри до сцени, де граф нарешті отримує урок подружньої вірності, музична винахідливість Моцарта презентує сюжетну лінію, у якій жінки зображені мудрішими, проникливішими та цивілізованішими за чоловіків», — наголошується в анотації³.

Наведені режисерські рішення переконливо демонструють ту невимушеність і органічність, з якою покладена в основу опери сюжетна канва може бути абстрагована від конкретного соціокультурного контексту. Оздоблена музикою Моцарта немов дивовижним коштовним камінням, вона легко вивищується над часом і без особливих труднощів екстраполюється в межі будь-якої конфігурації часу і простору. У контексті зазначеної поліваріантності та багатоаспектності слід розглядати і вокально-сценічний образ Графа Альмавіви.

Граф є антагоністом головного героя опери. Їхнє протистояння з Фігаро зумовлене передусім соціальними причинами, згідно з чільною ідеєю літературного першоджерела, покладеного в основу лібрето — п'єсою П'єра Бомарше, другим твором у його трилогії⁴, де Фігаро виступає головним героєм. За сюжетом п'єси, слуга-простолудин завдяки природній кмітливості відстоює свої права перед господарем-аристократом та здобуває над ним моральну перемогу. Комедія «Шалений день, або Весілля Фігаро» була створена Бомарше напередодні революційних подій, що вже називали у Франції (перша постановка відбулася 1784 року в Парижі). Гостра соціально-критична спрямованість п'єси стала основною причиною заборони комедії в Австрії. І хоча ряд монологів Фігаро та певних сцен комедії було скорочено, той факт, що лібрето «Весілля Фігаро» вдалося відстояти перед імператором, виглядає сьогодні справжнім дивом.

¹ <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/p/le-nozze-di-figaro-2023>

² Там само.

³ <https://www.eno.org/operas/the-marriage-of-figaro/>

⁴ «Севільський цирульник або марна обережність» (1772–1773), «Шалений день, або Весілля Фігаро» (1778) та «Злочинна мати, або другий Тартюф» (1792).

З іншого боку, опера Моцарта виходить за межі соціальної теми та орієнтована на загальнолюдські проблеми і цінності. Герої опери підкреслено дихотомічні — їхні характери переростають межі буфонних масок і водночас не протиставляються їм. Саме ця особливість дає підстави тлумачити більш широко і сценічний образ Графа Альмавіви.

Альмавіва — не просто гордовитий вельможа, котрий, користуючись своїми привілеями, намагається вдовільнити власні забаганки та спокусити просту служницю. Почуття графа до Сюзанни є до такої міри серйозне, що переповнює його жадою помсти слугі, якого він вважає повноцінним суперником і фактично ставить на один рівень із собою. У його ставленні до Сюзанни прозоро показано не просто флірт, а неприховану пристрасть та ніжність чоловіка, який втратив голову від кохання. Водночас пристрасна закоханість не заважає графу шалено й гнівно ревнувати. Усі ці суперечливі психологічні компоненти разом утворюють складний і аж ніяк не бездоганний, але тим самим надзвичайно реалістичний і живий образ.

Новий підхід до розвитку музичної драми і трактування жанру музичної комедії, здійснений Моцартом у «Весіллі Фігаро», зумовив специфіку структури твору. У традиційній *opera buffa* розвиток подій розгортався виключно за рахунок речитативів *secco*, під час звучання яких публіка нерідко розважалася розмовами та грою в карти. У «Весіллі Фігаро» події відбуваються не лише в речитативах, а й під час звучання вокальних номерів — ансамблів і навіть арій.

У контексті такого роду драматургії експонується в опері й сценічний образ графа. Прикметною особливістю нестандартності його подачі є те, що вокальна партія ді Альмавіви містить усього лише одну арію — це так звана арія ревноців «*Vedrò mentr'io sospiro*» (№ 17). У традиційно вибудованій оперній драматургії арія служить базовою характеристикою персонажа — експозицією його образу. У ситуації «Весілля Фігаро» вести мову про перше ознайомлення з дійовою особою дещо запізно, оскільки арія графа звучить у третій дії — на етапі, коли розвиток подій прямує до розв'язки. Жанрові ознаки арії також дихотомічні й поліваріантні: характерні початкові інтонації асоціюють її з характерним сольним номером опери *seria*, тоді як подальший музичний матеріал дає підстави для класифікації як віртуозного комедійного вокального номеру.

Перше ж уявлення про особистість графа реципієнт отримує у першій дії, в ансамблевому № 7 опери — терцеті Графа, Сюзанни та Базиліо. Саме тут Альмавіві надається виразна характеристика: маємо можливість спостерігати усі ключові іпостасі цього образу — розбещеного вельможного гульвісу, пристрасного закоханого і гнівного чоловіка-ревнивця. Надалі зазначені аспекти його характеру реалізуватимуться й розкриватимуться у численних ансамблевих номерах: тріо «*Susanna, or via sortite*» (друга дія, № 13), ансамблях третьої дії (дуєт із Сюзанною «*Crudel! perché finora*», № 16; секстет «*Riconosci in questo amplesso*», № 18; Марш «*Ecco la marcia, andiamo*», № 22), двох фіналах опери.

«Сценічний образ не є застиглою і незмінною категорією. Навпаки, з кожним втіленням на сцені він змінюється, набуває нових якостей, викликає нове відношення — тобто розвивається. Ці зміни залежать від значної кількості факторів, як нижчого порядку (змінився костюм, з'явилася інша бутафорія, музика, декорації тощо), так і вищого (роль грає інший актор, п'єса поставлена іншим режисером, в іншому театрі, в інший час, для іншого суспільства... і т. д.)», — справедливо стверджує Оксана Наконечна [Наконечна, 2006, с. 40]. Наведені нами версії режисерських інтерпретацій оперного спектаклю переконливо демонструють поліваріантність зазначених дослідницею факторів, які у своїй синергетичній взаємодії утворюють цілісну й

складну систему — сценічний образ. Фокусуючи увагу на факторах як вищого, так і нижчого порядку, простежимо особливості вокально-сценічного образу Графа Альмавіви на прикладі його інтерпретаційної версії, презентованої Київською оперою (режисер Віталій Пальчиков).

Зазначена постановка «Весілля Фігаро» визначається її реалізаторами як *комедія у стилі комікс*. Втім, на нашу думку, це визначення не відображає усіх наявних концептуальних складових. Багатоаспектність ідеї та сюжету безсмертного творіння Моцарта, їхня незалежність від антуражу конкретної епохи дозволила створити самобутню постановочну версію, яка прозоро демонструє ознаки по-справжньому постмодерної рецепції.

Суттєвими складниками цієї постановки є високий професійний рівень вокальної майстерності та виразний відеоряд, сформований яскравими костюмами оперних артистів із натяком на зовнішній вигляд персонажів італійської комедії дель арте, декораціями у вигляді чорно-білих картинок (які дійсно викликають асоціації з коміксами), а також — виразної пантоміми та пластики, що своєю яскравою видовищністю органічно доповнює візуал та співаний текст. В одному із відгуків преси на виставу зазначається: «...знайомі персонажі набувають нових рис у намальованому світі, де можливо трошки більше ніж зазвичай: зупиняти час, не відчувати болю, керувати предметами і навіть співрозмовниками» [Весілля]. Різноманітні вигадливі пантомімічні трюки (рух під дією невидимої мотузки, миттєве перетворення персонажів на нерухомі фігури за оплеском у долоні тощо) одночасно асоціюються і з живими та застиглими малюнками, і з оперою *buffa*. Відмітимо також, що костюми, лінії яких викликають в уяві мальовані картинки, разом із декораціями усе ж таки містять ненав'язливу алюзію на рококо XVIII століття. Таким чином, київська постановка — не просто опера Моцарта, а водночас рефлексія над оперою Моцарта крізь призму постмодерністичного бачення сучасної людини.

Звертає на себе увагу певна спорідненість даного режисерського прочитання спектаклю зі згаданою вище британською інтерпретацією 2025 року, запропонованою Джо Хіллом-Гіббінсом: декорації також являють собою стіни з великою кількістю отворів-турнікетів — дверей та вікон, з яких впродовж опери виглядають / виходять / вибігають, за якими ховаються і куди зникають дійові особи. Втім, ця ідея (яка чудово передає атмосферу динамічного розвитку дії, маячні й метушні) подана у відмінному від британського семантичному освітленні — без акцентації сучасної епохи, скоріше навпаки, з орієнтацією на культурні коди XVIII століття і водночас із створенням сильного відчуття фокусування ситуації спостережником-сучасником. Інша концептуальна паралель — відмова від класичного італійського тексту, що почасти також можна розглядати як данину традиції зінгшпілю: вистава йде зрозумілою слухачеві українською мовою. «Київська опера сьогодні є не тільки колективом, вистави якого є цікавими для всіх категорій глядачів, а й єдиним (на жаль!) по-справжньому національним (попри формальну відсутність цього статусу) оперним театром України, де всі вистави виконуються українською мовою», — зазначає відомий український письменник, вчений, перекладач лібрето Максим Стріха [Стріха]. В окресленому контексті розглянемо вокально-сценічний образ Графа Альмавіви¹.

¹ Автор статті брав безпосередню участь у постановці 2024 року в ролі Графа Альмавіви, тож інтерпретацію партії розглянуто в контексті експериментального режисерського варіанту, здійсненого у Київському муніципальному театрі опери та балету.

Виходячи із зазначеної вище значної ролі пантоміми та сценічної пластики у постановці В. Пальчикова, наголосимо на особливо значущому для виконавця партії Графа Альмавіви професійному володінні вокалом, що робитиме можливим забезпечення якісної дикції й звучання при різного роду рухах і фізичному навантаженні (наприклад, активна пантоміміка під час спроб графа виламати двері кімнати, де ховається Керубіно, необхідність тримати на руках і розгойдувати партнершу /Сюзанну/ тощо). Загалом реалізація на оперній сцені образу Графа вимагає виразної, гіперболізованої міміки та рухів тіла — необхідність, особливо актуальна за умови повної відсутності у вокальній партії характерної арії. Чільні риси характеру героя експонуються й надалі розкриваються виключно у діалогах, у взаємодії з іншими персонажами. Зрозуміло, що ця особливість партії Графа потребує високої артикуляційної майстерності, особливо під час виконання жвавих динамічних речитативів. Зауважимо, втім, що оскільки специфічна проблема оперного виконавства — нерозбірливість тексту (навіть при тому, що вистава йде українською мовою) — не втрачає актуальності за жодних обставин, вокальні репліки необхідно підкріплювати виразною жестикуляцією, що недвозначно й картинно мають передавати наміри, думки, емоційний стан.

Єдина у вокальній партії Графа Альмавіви арія вимагає особливої підготовчої роботи. Її виконання пов'язане з типовою для оперного співака проблемою розподілу ресурсу: виконавцеві зазвичай важко зберегти для арії сили, не перевантажившись у попередньому дуеті із Сюзанною. Втім, ключ до вирішення цієї проблеми лежить у реалістичності подачі образу, що, підкреслимо, є характером, а не буфонною маскою. На початку третьої дії Граф залишається наодинці із собою. Він не проголошує промову перед великою кількістю людей, а усього лише розмірковує вголос. Саме тому домінантним емоційним акцентом під час виконання арії, на наш погляд, має бути не гнів, викликаний маніпуляціями його підлеглих, а скоріше, ображена шляхетність (а не пихатість), що й аргументує не занадто швидко й не занадто голосно, а більш спокійну й цікаву для сприйняття речитацію фраз.

Окрему проблему складає низький діапазон арії, зокрема — звуки «ля» великої октави, які практично «тонуть» в оркестровому звучанні та потребують особливої майстерності у «переключенні» голосових регістрів (так званого співу в єдиній позиції).

Візуально сценічний образ Графа вирішується в опері за допомогою прийому контрасту. Цей персонаж єдиний з усіх одягнений у строгу чорну фрачну пару із краваткою-метеликом, що аж ніяк не ототожнюється з епохою Моцарта, а скоріше — з оперетою XIX століття. Втім, така еkleктичність цілком виправдовується і згладжується асоційованістю із дрес-кодом представників сучасної соціальної еліти на світських прийомах, урочистих церемоніях та раутах. Костюм Графа, таким чином, вказує на соціальний статус аристократа і водночас різко контрастує із вбранням решти персонажів, тим самим підкреслюючи їхню буфонну яскравість та різнобарвність.

Загалом, одна із базових складностей, що постає перед виконавцем партії Графа Альмавіви, пов'язана з неоднозначністю його образу, який виходить за межі простої буфонної маски. Його поважність, галантність манер, аристократизм мають перебувати у кричущому протиріччі з контекстом бурхливих і щоразу несподіваних для графа подій, створюючи потрібний комічний ефект.

Вимоги, які ставить перед співаком сучасна оперна сцена, передбачають справжній універсалізм його творчого потенціалу і як професійного виконавця, і як актора: «Звичайно вокаліст не обмежується одним виражальним засобом — звуковим, а поєднує звук із мімікою та жестом, у театральних постановках до цього додається ще

рух і зовнішнє оформлення (грим, костюм, декорації). Вокальна й акторська обдарованість співака, технічна досконалість співу, внутрішній стан вокаліста разом із вивіреною почуттям міри є основними складовими для створення художньо-сценічного образу вокального твору» [Єрошенко, 2012, с. 217–218]. Додамо до цього ще й важливість розкриття оперного співака як потенційного кіноактора, враховуючи велику роль кіноіндустрії у сучасних оперних постановках.

У цьому зв'язку слід не випускати з уваги і той факт, що вокально-сценічний образ не має перетворюватися на застигле кліше, адже потребує перманентного переосмислення й щоразу нового «перепроживання» на оперній сцені. «Вокальне виконавство як вид музичного мистецтва поєднує в собі такі властивості як миттєвість та нескінчене оновлення. Тільки-но співак залишає сцену, зникає його музично-художній витвір, безпосереднє поєднання виконавця з мистецтвом під час співу триває тільки протягом звучання самого твору. Втім, після виконання твору одним співаком його може виконувати інший, і це нове виконання надасть нового життя твору, а нове інтерпретування може здійснювати один і той самий виконавець за нових обставин, в іншому настрої, новому прочитанні, іншому внутрішньому відчутті тощо» [Єрошенко, 2012, с. 218]. Регулярне оновлення конкретного вокально-сценічного образу — річ одночасно проста й складна, залежно від того, як ставиться до цієї задачі його творець: чи намагається він обережно рухатися багаторазово протореною й перевіреною стежиною, чи сміливо імпровізує, спираючись на певні попередньо розроблені емоційні, пластичні, жестові патерни.

Висновки та перспективи дослідження. Образ Графа Альмавіви, головного антагоніста в музичній комедії В. А. Моцарта «Весілля Фігаро», характеризується, подібно до усіх інших дійових осіб опери, яскраво вираженою дуальністю, демонструючи дихотомію інваріантності та варіативності базових іпостасей особистості. Проектовані на абстрактний постмодерний часопростір сучасного коміксу і трансформовані відповідно до потреб режисерської концепції, особистісні характеристики цього колоритного персонажа успішно зберігаються у тих своїх сутнісних параметрах, що були понад два століття тому задумані лібретистом Л. да Понте та композитором В. А. Моцартом. Охарактеризований у даній розвідці вокально-сценічний образ Графа Альмавіви у моцартівській музичній комедії передбачає постійну роботу над ним і широкі перспективи творення різноманітних його інтерпретацій у контексті сучасного режисерського пошуку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Весілля Фігаро. Публікації в ЗМІ (відгуки про виставу Віталія Пальчикова у Київській опері). URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/vesillya-figaro/> (дата звернення: 14.01.2026).
2. Гриценко В. С. Повертаючись до розмови про художній образ. Стаття перша. *Гуманітарний часопис* : зб. наук. праць. 2012. № 4. С. 24–31.
3. Гриценко В. С. Повертаючись до розмови про художній образ. Стаття друга. *Гуманітарний часопис* : зб. наук. праць. 2013. № 1. С. 90–99.
4. Джабраїлова-Кушнір Е. Д. Поняття «музично-художній образ» у сучасних музикознавчих концепціях. *Молодий вчений*. 2019. № 3 (67). С. 66–70. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-3-67-13>
5. Довгань Л. М. Культура сценічної мови в співі : методичні рекомендації з курсу оперної підготовки. Одеса : Астропринт, 2007. 84 с.

6. Єрошенко О. В. Про емоційну виразність голосу співака. *Культура України*. Харків, 2012. Вип. 17. С. 216–224.
7. Кисляк Б. М. Типологія артистизму та особливості його проявів у виконавця-музиканта. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. № 24. С. 332–341. DOI: <https://doi.org/10.33287/222320>
8. Локтіонова-Ойцюсь О. О. До визначення поняття «виконавський образ». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 170–175.
9. Нагай Б. Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2017. Вип. 17. С. 93–100.
10. Наконечна О. В. Сценічний образ очима синергетики. *Аркадія*. 2006. № 4. С. 39–42.
11. Овчарук О. В. Образ як поліфункціональний феномен культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 24–29. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257440>
12. Рощенко О. Г. Сакральний хронотоп «Le nozze di Figaro». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2025. Вип. 41. С. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02>
13. Стріха М. Опера як опір: Київський театр на Контрактовій площі відзначив 40-ліття. URL: <https://kyivoperatheatre.com.ua/opera-yak-opir-kyuivskuj-teatr-na-kontraktovij-ploshhi-vidznachuv-40-littya/> (дата звернення: 19.12.2025)
14. Сүй На. Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : наук. журнал. 2022. № 1(54). С. 47–60.
15. Wilson Glenn. *The psychology of the performing arts*. New York: St. Martin's, 1985. 180 p. URL: <https://archive.org/details/psychologyofperf0000wils/page/8/mode/2up> (дата звернення: 14.01.2026).

REFERENCES

1. Vesillia Fiharo. Publikatsii v ZMI (vidhuky pro vystavu Vitaliia Palchykova u Kyivskii operi) [The Marriage of Figaro. Publications in the media (reviews of Vitaly Palchykov's performance at the Kyiv Opera)]. Available at: <https://kyivoperatheatre.com.ua/show/vesillya-figaro/> (accessed: 14.01.2026) [in Ukrainian].
2. Hrytsenko, V. S. (2012). Povertaiuchys do rozmovy pro khudozhnii obraz [Returning to the conversation about the artistic image]. *Stattia persha*. In: *Гуманітарний часопис [Humanitarian magazine]*: зб. наук. праць. Vol. 4, pp. 24–31 [in Ukrainian].
3. Hrytsenko, V. S. (2013). Povertaiuchys do rozmovy pro khudozhnii obraz [Returning to the conversation about the artistic image]. *Stattia druha*. In: *Humanitarnyi chasopys [Humanitarian magazine]*: зб. наук. праць. Vol. 1, pp. 90–99 [in Ukrainian].
4. Dzhabrailova-Kushnir, E. D. (2019). Poniattia «muzychno-khudozhnii obraz» u suchasnykh muzykoznavchyykh kontseptsiiakh [The concept of "musical and artistic image" in modern musicological concepts]. In: *Molodyi vchenyi [A young scientist]*. Vol. 3 (67). pp. 66–70 DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-3-67-13> [in Ukrainian].
5. Dovhan, L. M. (2007). *Kultura stsenichnoi movy v spivi : metodychni rekomendatsii z kursu opernoi pidhotovky* [Culture of stage language in singing: methodological recommendations for the opera training course]. Odesa, Astroprint, 84 p. [in Ukrainian].
6. Yeroshenko, O. V. (2012). Pro emotsiynu vyraznist holosu spivaka [On the emotional expressiveness of a singer's voice]. In: *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*. Kharkiv, Issue 17, pp. 216–224 [in Ukrainian].

7. Kysliak, B. M. (2023). Typolohiia artystyzmu ta osoblyvosti yoho proiaviv u vykonavtsia-muzykanta [Typology of artistry and features of its manifestations in a musician-performer]. In: *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny [Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region]*. Vol. 24. pp. 332–341 DOI: <https://doi.org/10.33287/222320> [in Ukrainian].
8. Loktionova-Oitsius, O. O. (2020). Do vyznachennia poniattia «vykonavskyi obraz» [To the definition of the concept of "performance image"]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management]*. Vol. 4, pp. 170–175 [in Ukrainian].
9. Nahai, B. (2017). Sutnist khudozhnoho obrazu v muzychnomu mystetstv [The essence of the artistic image in musical art]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues in the humanities]*. Issue 17, pp. 93–100 [in Ukrainian].
10. Nakonechna, O. V. (2006). Stsenichniy obraz ochyma synerhetyky [Stage image through the eyes of synergetics]. In: *Arkadiia [Arcadia]*. Vol. 4, pp. 39–42 [in Ukrainian].
11. Ovcharuk, O. V. (2022). Obraz yak polifunktsionalnyi fenomen kultury [Image as a multifunctional cultural phenomenon]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management]*. Vol. 1, pp. 24–29 DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257440> [in Ukrainian].
12. Roshchenko, O. H. (2025). Sakralnyi khronotop «Le nozze di Figaro» [Sacred chronotope "The Marriage of Figaro"]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Issue 41, pp. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02> [in Ukrainian].
13. Strikha, M. Opera yak opir: Kyivskyi teatr na Kontraktovii ploschi vidznachyv 40-littia [Opera as resistance: Kyiv Theater on Kontraktova Square celebrated its 40th anniversary]. Available at: <https://kyivoperatheatre.com.ua/opera-yak-opir-kyyivskyj-teatr-na-kontraktovij-ploschi-vidznachyv-40-littia> (accessed: 19.12.2025) [in Ukrainian].
14. Ciui, Na (2022). Realizatsiia vykonavsko-tekhnichnykh umin vokalista yak osnova proiavu yoho artystyzmu v protsesi stsenichnoi diialnosti [The realization of the vocalist's performing and technical skills as the basis for the manifestation of his artistry in the process of stage activity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Journal of Tchaikovsky National Academy of Music]*. Issue 1(54), pp. 47–60 [in Ukrainian].
15. Wilson, Glenn [in Ukrainian].
16. Roshchenko, O. H. (2025). Sakralnyi khronotop «Le nozze di Figaro» [Sacred chronotope "The Marriage of Figaro"]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Issue 41, pp. 35–50. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-41.02> [in Ukrainian].
17. Strikha, M. Opera yak opir: Kyivskyi teatr na Kontraktovii ploschi vidznachyv 40-littia [Opera as resistance: Kyiv Theater on Kontraktova Square celebrated its 40th anniversary]. Available at: <https://kyivoperatheatre.com.ua/opera-yak-opir-kyyivskyj-teatr-na-kontraktovij-ploschi-vidznachyv-40-littia> (accessed: 19.12.2025) [in Ukrainian].
18. Ciui, Na (2022). Realizatsiia vykonavsko-tekhnichnykh umin vokalista yak osnova proiavu yoho artystyzmu v protsesi stsenichnoi diialnosti [The realization of the vocalist's performing and technical skills as the basis for the manifestation of his artistry in the process of stage activity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Journal of Tchaikovsky National Academy of Music]*. Issue 1(54), pp. 47–60 [in Ukrainian].
19. Wilson, Glenn (1985). *The psychology of the performing arts*. New York: St. Martin's, 180 p. Available at: <https://archive.org/details/psychologyofperf0000wils/page/8/mode/2up> (accessed: 14.01.2026) [in English].

ARTEM KURINYI

Kurinyi, Artem — Postgraduate Student at the Department Opera Singing at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1665-0583>

artemkurinoy@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356100

**VOCAL AND STAGE IMAGE OF COUNT DI ALMAVIVA
IN THE OPERA «THE MARRIAGE OF FIGARO» BY W. A. MOZART:
THE DICHOTOMY OF TRADITIONAL AND MODERN**

Relevance of the study. The study explores the problem of forming a vocal and stage image in opera art using the example of the part of Count Almaviva from the “commedia pe musica” “The Marriage of Figaro” by Wolfgang Amadeus Mozart. The focus is on the algorithm of the soloist's work on the image in the conditions of coexistence of the traditional performing school and modern director's theater. Familiarization with the various dramaturgical solutions of this masterpiece opera allows for a competent performance analysis of the vocal and stage image of the colorful antagonist — Count di Almaviva, whose character in different productions encompasses various gradations from a depraved courtly ladies' man to a dramatic Verdiesque image. The study of the features of the extrapolation of this bright character from the plane of the traditional to the dimension of the experimental contributes to a deeper and better penetration of the opera performer into this image, and therefore to the reproduction of his characteristic essence on stage.

The main objective of the study is to identify the specifics of the formation of the vocal and stage image of Count di Almaviva in the opera "The Marriage of Figaro" and to outline the dichotomy of the traditional and the modern in its interpretation in the conditions of the current director's theater.

The methodology. The methodological foundation of the study is based on a comprehensive approach that incorporates methods of comparative analysis, the historical approach, and the critical-analytical method. The interpretation of the part of Count di Almaviva is considered in the context of an experimental directorial version implemented at the Kyiv Opera, which is positioned as an artistic phenomenon determined by the influences of the Western European opera process of the late 20th - first quarter of the 21st century.

The main results and conclusions. It has been established that, given the immutability of the musical material and the variability of the director's concepts (the spatiotemporal resolution of the plot, approaches to interpreting the images of Mozart's characters), the semantics of the vocal and stage image of Count di Almaviva demonstrates a clearly expressed dichotomy. It combines the immutable universal, timeless with the specifics of a certain space-time. The image of Count Almaviva appears as a complex model of the interaction of traditional Mozartian style and current theatrical thinking, which opens up new opportunities for the performer's interpretative freedom.

Keywords: W. A. Mozart's opera “The Marriage of Figaro”, vocal and stage image, performing arts, director's interpretation, commedia per musica.

Стаття надійшла до редакції 27.12.2025

Отримано після доопрацювання 24.01.2026

Прийнято до друку 12.02.2026

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ КОНТЕКСТИ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО МОДЕРНОСТІ

УДК 78.03:780.616.31:7.022(44+493)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356103

ШАДРІНА-ЛИЧАК О. В.

Шадріна-Личак Ольга Віталіївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри старовинної музики, завідувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-3471-6415>

ollsha@ukr.net

© Шадріна-Личак О. В., 2026

ФЛАМАНДСЬКА ТА ФРАНКО-ФЛАМАНДСЬКА ТРАДИЦІЇ КЛАВЕСИНОБУДУВАННЯ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Фламандську та франко-фламандську школи клавесинобудування розглянуто в історико-культурному контексті. Наведено інформацію щодо діяльності династії Рюкерс-Куше. Охарактеризовано специфічні риси фламандських клавесинів, особливості їх конструкції та декору. Наголошено на спорідненості фламандської та французької звукової естетики, завдяки чому стало можливим виникнення франко-фламандської школи. Описано процедуру *ravalement* та акцентовано увагу на обов'язковому збереженні оригінальної фламандської дека як основного фактора забезпечення еталонного звучання клавесина. На основі історичних свідчень зроблено висновки про найвищу оцінку сучасниками франко-фламандських клавесинів та особливу культурну значимість цієї традиції клавесинобудування. Вказано на міцний зв'язок та взаємообумовленість типу клавесина і відповідної національної клавесинної (композиторської і виконавської) школи. Описано клавесин *Johannes Ruckers, 1632*, що зберігається в Музеї мистецтва та історії міста Невшатель (Швейцарія) як репрезентант франко-фламандської школи. Наведено інформацію щодо діяльності флорентійського антиквара і фальсифікатора клавесинів Леопольдо Франціоліні. Визначено сучасні підходи до роботи зі збереженими оригінальними інструментами XVI–XVIII століть. Наголошено на доцільності залучення до концертної практики та навчального процесу оригінальних клавесинів, чий стан це дозволяє. Описано приклади культурних та освітніх заходів за участі оригінальних клавесинів, зокрема «*Marathon Scarlatti 555*» (2023) з інструментами із колекції Франсуа Баду. Підкреслено особливу увагу сучасних виробників клавесинів до франко-фламандських моделей. Наголошено на наявності в Україні копій таких інструментів, зокрема побудованих українським майстром Дмитром Титенком та високо оцінених провідними клавесиністами світу.

Ключові слова: музичне мистецтво, виконавське мистецтво, музичні інструменти XVI–XVIII століть, клавесин, фламандська школа клавесинобудування, франко-фламандська школа клавесинобудування, династія Рюкерс-Куше.

Вступ. Історія клавесина як музичного інструмента налічує понад п'ятсот років. Перші згадки про нього у наукових та іконографічних джерелах сягають середини XV століття. Відтоді інструмент активно розвивався. Сформувалося декілька його типів (та безліч різновидів і модифікацій), що склалися всередині національних виконавських, композиторських та клавесинобудівних традицій. Зазвичай вирізняють п'ять основних шкіл: італійську, фламандську, французьку (зокрема франко-фламандську), англійську та німецьку [Hubbard, 1981]. «Клавесин — інструмент, на який сильно вплинуло суспільство, що його оточує, — зазначає К. Мерсьє-Ітьє. — Він еволюціонував відповідно до моди і смаків різних епох і країн. До кінця XVIII століття, коли його еволюція тимчасово зупинилася, клавесин, більше ніж будь-який інший інструмент, був живим, динамічним, постійно розвивався завдяки винахідливим майстрам, уважним до змін та інновацій» [Mercier-Ytier, 1990, p. 14].

У дослідницькому фокусі статті — органологічні традиції фламандської та франко-фламандської шкіл, а також історична доля їх репрезентантів аж до сьогодні. Франко-фламандські клавесини мають видатні звукові характеристики, які отримали високу оцінку як сучасних їм фахівців, так і представників професійної спільноти подальших епох. У певному сенсі вони є універсальними, оскільки дозволяють художньо повноцінно виконувати фактично весь клавесинний репертуар XVI—XVIII століть (на відміну, наприклад, від італійської моделі клавесина — не менш виразної і яскравої, але при цьому «недружньої» до французької музики). Крім того, інструменти дійшли до наших часів у достатній кількості та якості збереженості, що дозволяє, з одного боку, робити висновки щодо специфіки історичного функціонування цих шкіл, а з іншого — залучати ці клавесини до сьогоднішньої концертної практики та навчального процесу у сфері історично інформованого виконавства.

Аналіз публікацій. Починаючи від першої згадки у трактаті Анрі Арно де Цволле (Henri Arnault de Zwolle, 1440), клавесину як музичному інструменту регулярно приділялася увага. Важливі відомості щодо конструктивних особливостей різноманітних моделей клавішних щипкових інструментів містяться у теоретичних трактатах XVII—XVIII століть. У контексті проблематики статті варто виокремити роботи Марена Мерсенна (Marin Mersenne) [Mersenne, 1636], Жана Дені (Jean Denis) [Denis, 1650] та Філіпа Маке (Philippe Macquer) [Macquer, 1773]. Трактат Мішеля Корретта (Michel Corrette) [Corrette, 1753] присвячений мистецтву *basso continuo*, водночас він містить важливу інформацію щодо настроювання клавесина, вибору матеріалу для струн, імена майстрів XVII—XVIII століть.

У XIX—XX століттях з'являються численні фахові праці, написані провідними дослідниками, майстрами з виготовлення інструментів, виконавцями. На сьогоднішній день центральними фундаментальними дослідженнями залишаються роботи Френка Хаббарда (Frank Hubbard) «Клавесин. Три століття створення» [Hubbard, 1981], Клода Мерсьє-Ітьє (Claude Mercier-Ythier) «Клавесини» [Mercier-Ythier, 1990] та Едварда Коттіка (Edward L. Kottick) «Історія клавесина» [Kottick, 2003], у яких описані конструктивні особливості типів клавесина, розкрита специфіка історичного побутування інструмента в різних національних школах епохи Бароко, висвітлена діяльність провідних майстрів клавесинобудування. Крім того, стаття Едвіна М. Райпіна та Говарда Шотта (Edwin M. Ripin, Howard Schott) «Клавесин» [E. M. Ripin, H. Schott, 1980] містить детальну інформацію щодо виникнення, конструктивних особливостей, функціонування та історичних трансформацій клавесина. Цінною є книга П'єра-Іва Асселена (Pierre-Yves Asselin) «Музика і температура» [Assel-

in, 2000], присвячена практичним аспектам настроювання клавесина та реалізації старовинних систем темперації.

У вітчизняному музикознавстві до детального вивчення старовинних клавішних звертаються нечасто. Дмитро Титенко представляє панорамний огляд еволюції клавішних інструментів у Європі XVII–XVIII століть [Титенко, 2008], Ольга Шадріна-Личак фокусує увагу на зв'язку між італійським та французьким типами клавесина та відповідними національними клавесинними школами [Шадріна-Личак, 2006], Любов Тітаренко в дисертації, присвяченій дослідженню Фітцвільямової вірджинальної книги, описує особливості клавішних інструментів, що побутували в Англії у XVI–XVII століттях [Тітаренко, 2020]. Більшість українських дослідників Бароко лише побіжно торкаються означеної проблематики, залишаючи школи клавесинобудування на периферії дослідницьких зацікавлень. Також залишається невисвітленою специфіка залучення оригінальних клавесинів до концертної практики та навчального процесу.

Мета статті — виявити специфіку фламандської та франко-фламандської шкіл клавесинобудування та визначити особливості підходів до роботи з клавесинами в історичній перспективі.

Наукова новизна публікації полягає в актуалізації у вітчизняному науковому дискурсі питання історичного функціонування шкіл клавесинобудування та у введенні до вітчизняного наукового обігу відомостей щодо клавесина *Johannes Ruckers, 1632* як репрезентанта франко-фламандської школи.

Методологічним підґрунтям дослідження є сукупність наступних методів: культурологічного (для висвітлення культурного простору функціонування клавесина як музичного інструмента), історичного (для простеження еволюції клавесинобудування), описового (для визначення характерних рис клавесинів фламандської та франко-фламандської шкіл), компаративного (для їх порівняння), а також метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків дослідження).

Результати дослідження. *Фламандська школа клавесинобудування* є однією із найстаріших. Головним чином вона представлена сімейством Рюкерс (Ruckers) та їх нащадками Куше (Couchet), які сформували одну з найпотужніших європейських династій майстрів-виробників клавесинів¹.

Засновник династії — Ганс (Йоганнес) (Hans (Johannes)) Рюкерс (прибл. 1555–1598) — ймовірно, німець за походженням, народився в містечку Малін (Malines), пізніше переїхав до Антверпена, 25 червня 1575 року одружився з Адріаною Кнепс (Adriana Кнаерс) і вже 1579 року як клавесинний та органний майстер був прийнятий до гільдії Святого Луки² (власне, записи в архівах гільдії є цінним джерелом інфор-

¹ Серед інших відомих династій варто також згадати французькі сімейства Дені (Denis, XVI–XVIII ст.) та Бланше (Blanchet, XVII–XVIII ст.). У XVIII столітті фламандська школа буде представлена діяльністю Альбера Делена (Albert Delin) та родини Дюлькен (Dulcken).

² Гільдія Святого Луки — антверпенська цехова корпорація художників (саме їх покровителем вважався євангеліст Лука), скульпторів, граверів, друкарів; виробники музичних інструментів також належали до неї. Необхідною умовою зарахування до гільдії була наявність громадянства міста та володіння нерухомістю, а також наявність ательє, учнів, самостійно виготовлених інструментів тощо — тобто володіння вже розвинутою та успішною справою. Цікава деталь: свідком на весіллі Ганса Рюкерса (1575) був Мартен ван дер Біст (Marten Van der Biest) — один із десяти антверпенських клавесинних майстрів, згідно з архівами гільдії. Коли чотири роки потому (1579) Рюкерс буде прийнятий до гільдії, він стане вже дев'ятнадцятим (!) виробником клавесинів в Антверпені. Врахо-

мації щодо діяльності Рюкерсів). З одинадцяти дітей подружжя лише п'ять досягли повноліття, зокрема Йоганнес-молодший (1578–1642) та Андреас (1579–1652), які успішно продовжили справу батька. Їх сестра Катаріна вийшла заміж за Карела Куше (Carel Couchet), і син цієї пари Йоаннес (Ян) (Joannes (Jan)) Куше (1615–1655) також став видатним клавесинним майстром. Доєдналися до родинної традиції й інші нащадки Ганса Рюкерса. Сімейний клан Рюкерс-Куше протягом цілого століття був провідним виробником клавесинів, а після 1693 року згадки про нього в архівах гільдії Святого Луки відсутні [Hubbard, 1981; Mercier-Ythier, 1990; Kottick, 2003].

Ательє Рюкерс-Куше будувало численні модифікації клавішних щипкових інструментів, які різнилися головним чином розташуванням клавіатури відносно струн — вірджинали (музелари), спінетти, оттавіно, клавесини, подвійні моделі, зокрема знамениту «Мати і дитину». Клавесини були переважно одномануальними, мали два регістри; іноді будували і двомануальні інструменти, проте без можливості копуляції, оскільки мануали були налаштовані з інтервалом в кварту До—Фа. Часто інструменти мали коротку октаву¹. Але основною характерною рисою клавесинів Рюкерс-Куше, справжньою їхньою візитівкою на цілі століття аж до сьогодні, стала особлива звукова палітра — насичена, темброво багата, з максимальним розкриттям всіх ділянок обертонового ряду (як його високих тонів, так і тих, що близькі до ґрунтону). Це забезпечувалося цілим комплексом параметрів, зумовлених конструктивними особливостями інструмента, використанням певних сортів деревини, формою заточування плектрів тощо. Справжнім «серцем і душею» клавесина була дека — дуже тонка (2–3,5 мм), вирізана з волокнистої деревини ялини. Від її якості здебільшого і залежало досягнення таких видатних звукових характеристик. Філіп Маке зазначає: «Мистецтво справжнього клавесинного майстра полягає в тому, щоб наділити інструмент звуком виразним, сріблястим, ніжним, м'яким та рівним у всіх тонах. Переважна більшість цих цінних якостей залежить від добротності деки» [Masquer, 1773, р. 130].

Сформувався характерний стиль декорування інструментів. Зокрема, деку у фламандській (а в подальшому і у французькій) традиції розписували флористич-

вуючи відносно незначні масштаби тогочасних європейських міст та кількість населення, можна зробити вражаючі висновки щодо ступеня затребуваності музичних інструментів, зокрема клавесинів.

¹ Коротка октава — принцип організації найнижчого регістру клавіатури, при якому хроматичні клавіші до діатонічних *A*, *G*, та *F* замість ввідного тону давали домінанту, тобто були настроєні на велику терцію нижче ($A = A$, $Gis = E$; $G = G$, $Fis = D$; $F = F$, $E = C$). При формальному діапазоні від *E* великої октави до *C* третьої октави, діапазон реальний складав фактично чотири октави. Басові звуки *Cis*, *Dis*, *Fis* та *Gis* були відсутні. Це — найбільш ранній варіант короткої октави (XVI — перша половина XVII ст.). Трохи пізніше нижня межа діапазону інструментів опустилася на кварту, відповідно, коротка октава була перенесена на доданий регістр ($E = E$, $Dis = H'$; $D = D$, $Cis = A'$; $C = C$, $H' = G'$), натомість клавіші *E*, *Fis* та *Gis* великої октави вже відповідали своїй номінальній висоті. Принцип короткої октави спершу був застосований в конструкції італійських клавішних інструментів, а в подальшому поширився на інші національні школи клавесинобудування [Meeus, 1980]. Завдяки короткій октаві майстри вирішили два завдання: по-перше, інструмент отримав всі необхідні басові ноти, а по-друге, не витрачалось місце для розташування та час для будовання проміжних клавіш, які в музиці відповідного періоду не використовувались. Наявність у творах Дж. Фрескобальді, М. Россі, Й. Я. Фробергера, Л. Куперена та інших композиторів акордів у нижньому регістрі діапазоном завбільшки децими, до складу яких входять ноти *C*, *D* або *E* великої октави, а також відсутність в тексті творів *Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis* та *Des*, *Es*, *Ges*, *As* великої октави вказує на використання клавесина саме з короткою октавою.

ними мотивами (квітами, комахами, птахами), при цьому її ніколи не покривали лаком. Розетка не була обов'язковим конструктивним елементом, хоча і мала певний вплив на звучання клавесина та допомагала збалансувати вологість всередині резонансного ящика¹. Фламандські та французькі розетки виготовлялися із позолоченого олова у вигляді янголів-музикантів, оточених ініціалами майстра. Корпус всередині (навколо деки та клавіатури) обклеювали паперовими стрічками з характерними орнаментами (арабесками, моресками, морськими кониками тощо), а його зовнішній бік фарбували, імітуючи візерунки кованих виробів або мармурову поверхню. Внутрішній бік кришки міг бути заклеєний шпалерами з текстурою ясеня, прикрашений відомими латинськими максимами² або навіть справжніми живописними картинами (пейзажами, історичними та алегоричними сюжетами). Художники і виробники клавесинів були колегами по гільдії і традиційно тісно співпрацювали; ательє Рюкерсів знаходилося недалеко від помешкання і майстерні Пітера Пауля Рубенса, тож не дивно, що Рубенс та його учні брали участь у декоруванні інструментів³. Розпис в клавесинах виконував не лише декоративну функцію (що саме по собі було надзвичайно важливим в цю епоху), а й насамперед захисну, оскільки лаки і фарби суттєво запобігали ушкодженню деревини шашіллю. В цілому ж пишність, а відповідно, й вартість декору залежала від можливостей і статусу замовника; у найдорожчих клавесинах вартість декорування могла в рази перевищувати вартість власне самого інструмента.

Французька школа клавесинобудування дещо молодша за фламандську. Її характерною особливістю є майже повна відсутність збережених інструментів першої половини XVII століття, хоча документи свідчать про доволі активну діяльність профільних корпорацій від початку XVI століття та зберігають імена майстрів: Жак Ле Бретон (Jacques Le Breton), Жан Жак (Jean Jacquet), Оноре Растуан (Honoré Rastoin), династія Деспон (Despont) [Hubbard, 1981; Mercier-Ythier, 1990]. Підтверджують це і трактати XVII–XVIII століть [Mersenne, 1636; Denis, 1650; Corrette, 1753]. Чому так сталося — достеменно невідомо.

Сьогодні найстаршим збереженим французьким клавесином та єдиним артефактом школи, датованим першою половиною XVII століття, вважається інструмент, що знаходиться в музеї середньовічного містечка Іссуден (Issoudun) в центрі Франції, в долині Луари⁴. Він був побудований 1648 року в Парижі Жаном II Дені (Jean II Denis) — титулярним органістом Паризької церкви Святого Варфоломія, виробником клавесинів та спінетів, автором «Трактату з настроювання спінету»⁵ [Denis, 1650]. Династія Дені функціонувала від XVI століття і аж до початку XVIII та була

¹ Надмірні крайні показники вологості або різкі її перепади є надзвичайно шкідливими для клавесина (зокрема для деки та механіки), як і для будь-якого іншого дерев'яного музичного інструмента.

² Наприклад, «Omnis spiritus laudet Dominum» («Все живе прославляє Господа»), «Musica dulce laborum levamen» («Солодка музика розвіює смуток»), «Sic transit gloria mundi» («Так минає слава мирська»), «Soli Deo Gloria» («Єдиному Богу слава») тощо.

³ Ф. Хаббард в книзі «Клавесин. Три століття створення» наводить лист Бальтазара Жерб'є (Balthasar Gerbier) до сєра Френсиса Віндебанка (sir Francis Windebank), в якому йдеться про можливість купівлі клавесина Йоганнеса Рюкерса з розписом Рубенса (1638) [Hubbard, 1981, p. 175–176].

⁴ Докладна інформація про цей клавесин та проєкт «Issoudun 1648» (дослідження клавесина і побудова його копії, 2019–2024) міститься на сайті французької асоціації «Clavecin en France», URL: <https://www.clavecin-en-france.org/spip.php?rubrique30> (accédé: 25.01.2026).

⁵ Зазначимо, що зміст трактату Ж. Дені значно ширше заявленої теми, як і у випадку трактатів «Досвід справжнього мистецтва гри на клавирі» К. Ф. Е. Баха (1753/62) та «Досвід настанов гри на флейті-траверсо» Й. Й. Кванца (1752), написаних, однак, століттям пізніше.

представлена органістами, клавесиністами, виробниками інструментів, чий внесок в розвиток музичного мистецтва Франції є досить вагомим.

Щодо французьких клавесинів другої половини XVII століття, то на даний момент їх ідентифіковано кілька десятків¹. Майстри цього періоду — Клод Жак (Claude Jacquet), Жільбер Дерюїссо (Gilbert Desruisseaux), Ніколя Бланше (Nicolas Blanchet), Венсан Тібо (Vincent Tibaut).

Фахівці відзначають високий ступінь спорідненості французьких та фламандських традицій клавесинобудування XVII століття, зокрема на рівні звукоестетичних вподобань, тембрових пріоритетів — взірць звучання Рюкерсів відповідав французьким еталонам епохи зрілого Людовика XIV. До того ж, європейський ринок пропонував досить багато фламандських клавесинів. Якість їхнього звучання була бездоганною — як, власне, й беззаперечний авторитет виробників, — натомість технічні можливості (діапазон та кількість регістрів) поступово застарівали. Такі обставини призвели до виникнення в останні десятиліття XVII століття особливого феномена — **франко-фламандської школи клавесинобудування**, коли паризькі майстри перебудовували ранні фламандські інструменти відповідно до вимог часу.

Ця процедура отримала назву *ravalement*². Спочатку додавали лише кілька верхніх нот та змінювали клавіатуру (*petit ravalement*), пізніше стали практикувати розширення робочого діапазону інструмента до п'яти повних октав (в т. ч. заміну короткої октави на хроматичну диспозицію), збільшення кількості регістрів, додавання верхнього мануалу, механізму копуляції (*grand ravalement*). Якість виробництва механіки (клавіатури, товчачиків, регістрів) у французьких майстрів була відчутно вищою, ніж у фламандців XVII століття. Нерідко до того самого інструмента застосовували спочатку *petit ravalement*, а через деякий час — *grand ravalement*. Клавесин зазнавав радикальних змін, проте обов'язковою умовою було збереження фламандської (!) деки — це дозволяло зберегти дорожочіні звукові характеристики оригінального інструмента [Masquer, 1773, p. 130–131].

Практика оновлення фламандських клавесинів тривала у Франції майже все XVIII століття, паралельно з побудовою нових, власне французьких інструментів, і була представлена передусім діяльністю династії Бланше-Таскен (Blanchet-Taskin)³. Красномовним підтвердженням її культурної значимості та історичної вагомості є наступне свідчення: «Клавесин Рюкерса або Куше, майстерно зрізаний та розширений, з товчачиками, регістрами та клавіатурами Бланше стає сьогодні надзвичайно цінним інструментом. Звичайна вартість декорованих клавесинів ... виготовлених паризькими майстрами, сягає сьогодні п'яти або шести сотень ліврів: найкращі коштують сімсот ліврів, але це лише тоді, коли їх звучання своєю м'якістю та ніжністю наближається до рівня звучання вищезгаданих фламандських клавесинів (курсив — О. Ш.-Л.)» [Masquer, 1773, p. 131]. Звернімо увагу на те, що дана оцінка дається не в приватному листуванні (тоді вона була б до певної міри суб'єктивною), а представляє собою статтю з «Універсального тлумачного словника мистецтв і ремесел», виданого

¹ Точну кількість назвати важко. К. Мерсьє-Ітьє в книзі 1990 року наводить число 10 [Mercier-Ythier, 1990], однак майстри стверджують, що відтоді кількість ідентифікованих інструментів відчутно зросла.

² У перекладі з французької термін означає процес оновлення фасадів та зовнішніх стін будівель, очищення їх від штукатурки.

³ Разом із тим, імена майстрів, які виконали *ravalement* в багатьох історичних клавесинах, досі залишаються невідомими.

Ф. Маке під редакцією абата Жобера (l'abbé Jaubert) в Парижі 1773 року — тобто справедливо претендує на об'єктивне висвітлення стану справ у певній галузі.

Процедура *ravalement* застосовувалась до інструментів, які відрізнялися високою якістю звучання при обмежених технічних можливостях. На початку XVIII століття таке оновлення отримав і згаданий вище найстарший збережений французький клавесин (*Jean II Denis, 1648*). Однак переважно саме фламандські інструменти забезпечували той звуковий еталон, який представляв найвищу художню цінність і залишався актуальним навіть в умовах стильових змін. Паризькі майстри намагалися зберегти це звучання і дати нове життя інструментам — його носіям. Фактично, франко-фламандська школа знаменувала своєрідний тріумф фламандських традицій клавесинобудування, сконцентрованих у діяльності династії Рюкерс-Куше.

Історичним клавесинам довелося пройти крізь численні випробування, які для багатьох з них, на превеликий жаль, стали фатальними. Зокрема, сьогодні майже зовсім не залишилось інструментів французького ательє Бланше-Таскен, оскільки більшість клавесинів, що були власністю королівській сім'ї та благополучно пережили період Терору, були спалені протягом страшної зими 1816 року лише задля обігріву класів паризької Консерваторії [Anthony, 1992, p. 322]. А з величезної кількості інструментів, побудованих ательє Жана-Анрі Гемша (*Jean-Henri Hemsch*)¹ протягом чотирьох десятиліть активної діяльності, до наших днів збереглися тільки п'ять двомануальних клавесинів.

Суто кримінальна історія сталася в другій половині XIX століття у Флоренції за участі Леопольдо Франціоліні (*Leopoldo Franciolini, 1844–1920*), антиквара і фальсифікатора клавесинів. У відповідь на попит, зумовлений суспільним інтересом до старовинних музичних інструментів, він не просто фальшував клавесини, а й використовував для цього оригінальні інструменти, руйнуючи їх задля отримання окремих деталей, переписував імена майстрів, модифікував елементи, додавав мануали. Франціоліні не просто свідомо вводив своїх клієнтів в оману, а й знищив в такий спосіб багато важливих слідів історичного клавесинобудування [Kottick, 2003, p. 403–405]. Діяльність Франціоліні стала ще одним епізодом непоправних втрат в клавесинній історії. Втім, як не парадоксально, вона має і зворотний бік: сьогодні його інструменти — ці Франкенштейни, контрафакти — свої черги стали експонатами колекцій, звісно, вже під своїм справжнім іменем — як вироби Франціоліні.

Корпусу інструментів Рюкерс-Куше пощастило уникнути значних втрат: сьогодні у світі існує більше 130 збережених раритетів, збудованих представниками династії. Один з таких клавесинів, майже 400-річний, зберігається в колекції Музею мистецтва та історії міста Невшатель (Швейцарія). Його доля унікальна і водночас досить показова в аспекті історичних трансформацій фламандських клавесинів аж до сьогодні.

Клавесин *Johannes Ruckers, 1632* був збудований 1632 року Йоганнесом Рюкерсом-молодшим. Початково одномануальний з діапазоном в чотири октави, він містив 45 нот (з короткою октава Мі/До); мав два реєстри (8', 4'). Через 113 років (1745) в Парижі був підданий процедурі *grand ravalement*, в результаті якої отримав 2 мануали, 3 реєстри (8', 8', 4'); діапазон був збільшений до 58 нот і став повністю хроматичним. На жаль, досі не ідентифіковані майстри, що реалізували *grand rav-*

¹ Johann-Heinrich Hemsch (1700–1769) — видатний клавесинний майстер, німець за походженням, який 1728 року переїхав до Парижу і працював в традиціях французької школи клавесинобудування.

alement і з величезною обережністю та майстерністю просто ювелірно «наростили» всі необхідні елементи конструкції. Фактично, оригінальний інструмент Йоганнеса Рюкерса (в т. ч. оригінальна дека і механіка) залишився начебто захований всередині французького клавесина XVIII століття.

Звісно, при таких трансформаціях найперше страждає корпус, а відтак і декор. Радикально оновлений та збільшений в розмірах клавесин отримав новий корпус, який було декоровано відповідно до стилістики рококо — розписано на золотому тлі за мотивами байок Ж. де Лафонтена. Була застосована нова промислова технологія того часу — *Vernis Martin* — лак, винайдений братами Мартен (1728, Париж). Нова технологія була прогресивною і дешевшою за ту, що існувала раніше; вона успішно конкурувала з дорогими японськими та китайськими лаками, фактично імітуючи їх та задовольняючи тогочасний суспільний естетичний попит на шинуазрі¹. *Vernis Martin*, хоча і був вразливим до води, використовувався для меблів, панно, клавесинів. Єдиним же збереженим оригінальним елементом декору залишився фламандський пейзаж на внутрішньому боці кришки: він був частково дописаний по краях, оскільки кришку було збільшено відповідно до нових розмірів.

Подальша доля цього клавесина пов'язана з драматичними подіями французької історії. Інструмент належав королеві Франції Марії-Антуанетті і був подарований нею одній із її придворних дам, мадемуазель де Тремовіль. Наречений останньої, швейцарський гвардієць Жорж де Монмолен, загинув при штурмі палацу Тюільрі 10 серпня 1792 року. Мадемуазель де Тремовіль віддала інструмент його родині, яка, своєю чергою, майже сто років потому (1884) подарувала клавесин музею міста Невшатель, де він і зберігався². Ще через сто років (1985), завдяки роботі цілої команди фахівців, до якої входили майстри по дереву, лаку, позолоті, а також реставратор дек, клавесин був відреставрований і повернений до робочого стану. Очолював команду авторитетний паризький виробник клавесинів Райнхард фон Нагель (Reinhard von Nagel).

Сьогодні історичні клавесини зберігаються в музеях та приватних колекціях. Їхній стан часто далекий від ідеального, крім того, фізична крихкість та розуміння надзвичайної цінності цих раритетів зумовлюють дуже обережне ставлення до них. Погляди професійного середовища на можливості роботи з такими інструментами та їх подальшу перспективу можуть дещо різнитися в кожному конкретному випадку, проте в цілому залишаються у спільному річищі й оприявнюють найголовніше — повагу до інструмента та прагнення зберегти й передати нащадкам безцінні артефакти минулого.

Досить багато оригінальних клавесинів дійшли до наших днів далеко не в найкращому стані — із суттєвими пошкодженнями та/або відсутністю важливих елементів конструкції. Спроби їх відновлення несуть певні ризики і не дають стовідсоткової гарантії успішного результату — досягнення якісного звучання. Тож позиція майстрів щодо таких інструментів переважно наступна (і цілком зрозуміла): залишити законсервованими в музеях, вивчати та будувати їх копії (як у випадку із згаданим вище клавесином *Jean II Denis, 1648*).

Тим інструментам, чий стан дозволяє звучати і повноцінно функціонувати, музеї та приватні власники здебільшого прагнуть забезпечити цю активність. І клавесин Рюкерса Музею мистецтва та історії міста Невшатель демонструє цю надзвичайно важливу

¹ Технології фарбування, золочення та лакування (в т. ч. винаходи братів Мартен) описані в роботах того часу, зокрема у трактаті Жана-Фелікса Ватена [Watin, 1774].

² Див.: <https://www.mahn.ch/en/expositions/clavecine-du-ruckers> (accédé: 30.01.2026).

тенденцію сьогодення. Позицію закладу виразно задекларовано на табличці до клавесина: «Музей бажає, щоб цей унікальний за своїми звуковими характеристиками інструмент був регулярно задіяний для концертів та записів». В музеї постійно відбуваються «Вівторки з Рюкерсом», коли проводяться концерти, зустрічі, лекції. У червні 2023 року на базі Музею було реалізовано масштабний міжнародний проєкт «Marathon Scarlatti 555», в межах якого протягом тижня було виконано всі 555 сонат Доменіко Скарлатті¹. Організований клавесиністкою Доротою Цибульською-Амслер (Dorota Cybulska-Amsler) марафон відбувся великою мірою завдяки підтримці Мірей Бадю (Mireille Badoud), удови швейцарського колекціонера Франсуа Бадю (François Badoud), яка за родинною традицією люб'язно надала для концертів проєкту два інструменти з фамільної колекції: клавесин представника ліонської школи Крістіана Кролла (Christian Kroll, 1770) та неаполітанський клавесин невідомого майстра (1530). Три інструменти (в т. ч. Рюкерс) на одній сцені давали виконавцям унікальну можливість вибору звукової палітри відповідно до концепцій їх концертних програм. Проєкт став ушануванням пам'яті Франсуа Бадю (помер у 2020 р.), який палко підтримував ідею всебічного практичного задіяння клавесинів і регулярно забезпечував професійним музикантам доступ до своєї колекції². Цікавий фаховий аргумент на підтримку такої позиції наводять майстри: потужні вібрації, які виникають в момент гри на інструменті, не дають жодних шансів шашілю. Саме в такий спосіб сьогодні продовжується життя історичних клавесинів: інструмент звучить — значить він живий!

Насичене сьогодення має й інший клавесин Йоганнеса Рюкерса-молодшого (*Johannes Ruckers, 1624*), що також представляє франко-фламандську школу. Він був ввезений до Франції не пізніше 1680 року і згодом зазнав процедури *ravalement*. Інструмент знаходиться у музеї *Unterlinden* (Кольмар, Франція) і використовується як визнаними та титулованими, так і молодими клавесиністами для концертів та записів компакт-дисків. Також у межах навчального процесу в *Unterlinden* регулярно приїжджають очолювані професорами групи студентів-клавесиністів музичних академій Страсбурга, Фрайбурга, Базеля. Практичне ознайомлення з музичним раритетом складається з лекції та обов'язкового індивідуального контакту: кожен має можливість протягом 30–40 хвилин пограти на майже 400-річному клавесині. Враження — як суб'єктивні емоційні, так і об'єктивні професійні — просто фантастичні й незабутні!

Існують також колекціонери, які прагнуть більшої приватності, проте й вони відкривають студентам доступ до своїх зібрань в рамках навчальних програм, хоча не завжди дозволяють публікувати фото та відео інструментів назагал.

В органологічному вивченні клавесина існує ще один напрочуд цікавий і важливий аспект, вартий окремого ґрунтовного дослідження. В рамках цієї статті він має бути принаймні окреслений: йдеться про зв'язок шкіл клавесинобудування з відпо-

¹ До участі у «Marathon Scarlatti 555» була запрошена авторка даної статті, яка мала честь представити Україну і бути серед таких майстрів, як Жан Рондо та Беатріс Мартен (Jean Rondeau, Béatrice Martin, Франція), Кшиштоф Гарстка (Krzysztof Garstka, Польща), Аапо Хаккінен (Aapo Häkkinen, Фінляндія), Каталіна Віченс (Catalina Vicens, Чілі-Італія) та інших. Також у проєкті взяла участь українська клавесиністка Олена Жукова. Докладніше: URL: <https://association-autrement.com/marathon-scarlatti> (accédé: 30.01.2026).

² Більш докладно див. у статті Н. Хайнігера «Тридцять п'ять клавесиністів для 555 сонат Скарлатті» [Heiniger, 2023].

відними композиторськими та виконавськими школами¹. Відмінність (іноді досить радикальна) національних варіантів клавесина є не випадковою, адже кожен з них став найхарактернішим для культурної ситуації своєї країни та найбільшою мірою відповідав смакам, запитам, ідеям епохи і — що найважливіше в контексті музичних інструментів — її звуковим вподобанням. Особлива, принципово відмінна від інших звукова палітра кожного типу клавесина була зумовлена особливостями конструкції, сортів деревини та інших матеріалів, використаних для його виготовлення. Відповідно, розуміння специфіки типу інструмента, врахування його характерних особливостей було невід'ємною складовою композиційного і виконавського процесу. Це формувало той історичний, «автентичний» контекст — надзвичайно важливий! — без урахування якого сьогодні неможливо скласти адекватне уявлення про провідні барокові жанри та визначити засади для їх освоєння у виконавській практиці.

Такий взаємозв'язок і взаємообумовленість типу клавесина і відповідної національної клавесинної (композиторської і виконавської) школи є дуже потужним. Зокрема, франко-фламандським клавесинам, окрім видатних звукових параметрів, притаманний високий ступінь відрегульованості механіки, достатня легкість клавіатури та її рівність у всіх регістрах, відсутність небажаних призвуків. Ці технічні характеристики створюють ідеальні умови для використання саме такого туше (легато), про яке писали захоплені сучасники, згадуючи гру Ж. Ш. де Шамбон'єра, яке описували у своїх трактатах Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо, інші незаперечні авторитети епохи [Шадріна-Личак, 2006]. Результатом його застосування стає надзвичайно висока якість звучання — темброве багатство, співучість, інтенсивність, насиченість та рівність звуку, що й становить найголовніше достоїнство інструмента.

Клавесини франко-фламандської школи є взірцем для сучасних майстрів клавесинобудування: сьогодні копії інструментів Рюкерс-Куше, які в подальшому зазнали процедури *grand ravalement*, виробляють провідні світові ательє, зокрема Marc Ducornet, Bruce Kennedy, Jean-Michel Chabloz, Keith Hill, Titus Crijnen тощо. В Україні також є декілька копій, в т. ч. побудовані видатним українським майстром Дмитром Титенком (нар. 1972) з матеріалів та за технологією ательє Marc Ducornet: один двомануальний школи Рюкерса та два одномануальні франко-фламандської традиції. Ці інструменти та інші історичні моделі, збудовані Д. Титенком, були високо оцінені такими провідними світовими клавесиністами, як Жан Рондо, Крістофер Стембрідж (Christopher Stemberidge), Жак Огг (Jacques Ogg), Ельжбета Стефанська (Elżbieta Stefańska), Зігберт Рампе (Siegbert Rampe), Марек Топоровський (Marek Toporowski), Асако Хірабаяші (Asako Hirabayashi), Владислав Клоевич (Władysław Kłosiewicz) під час їх гастролей в Києві. У будь-якій країні виробництво старовинних клавішних є ексклюзивною, нішевою сферою діяльності, тому наявність в Україні клавесинів, які відповідають найвищим світовим стандартам і побудовані в Україні українським майстром, є, без перебільшення, предметом гордості для вітчизняного академічного музичного мистецтва.

Старовинні інструменти та їхні копії мають особливу цінність, адже є носіями пам'яті про свій прообраз, майстрів та історичну епоху, що викликала їх до життя. Вони зберігають звучання своєї доби, розмовляють її музичною мовою, а відтак — стають своєрідним містком, що з'єднує нас із давниною, ключем до кращого розуміння часів, що давно минули.

¹ Докладніше див. статтю: «Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами» [Шадріна-Личак, 2006].

Висновки. Фламандська школа клавесинобудування представлена переважно династією Рюкерс-Куше, яка протягом XVII століття була одним із провідних європейських виробників клавесинів найвищої якості. Французька школа клавесинобудування також функціонувала в цей час, однак, з невідомих причин, до наших днів дійшов лише один французький клавесин першої половини XVII століття (*Jean II Denis, 1648*) і кілька десятків — другої його половини. Високий ступінь спорідненості фламандських та французьких традицій клавесинобудування (і передусім звукової естетики), а також велика кількість інструментів Рюкерс-Куше призвели до появи спільної франко-фламандської школи: оновлення паризькими майстрами фламандських клавесинів за умови збереження оригінальної деки (*ravalement*). Такі інструменти вироблялися, починаючи від 1680-х років і майже все XVIII століття; за свідченням сучасників, вони надзвичайно високо цінувалися. Яскравим зразком даної традиції є клавесин *Johannes Ruckers, 1632* із колекції Музею мистецтва та історії міста Невшатель (Швейцарія). Збудований 1632 року Йоганнесом Рюкерсом-молодшим, він був підданий процедурі *ravalement* на межі XVII–XVIII століть, а 1985 року відреставрований. Відтоді клавесин регулярно залучається до концертної практики та навчального процесу, що віддзеркалює домінуючу сьогодні в професійних колах (державні інституції, майстри, приватні колекціонери) тенденцію щодо роботи зі збереженими оригінальними інструментами епохи. Прикладом такого підходу став міжнародний проєкт «Marathon Scarlatti 555» (Невшатель, 2023) за участю цього клавесина та двох інструментів із колекції Франсуа Баду. Клавесини франко-фламандської школи є взірцем для сучасних майстрів клавесинобудування. В Україні також наявні копії таких інструментів, у т. ч. побудовані українським майстром Дмитром Титенком та високо оцінені провідними клавесиністами світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Титенко Д. П. Еволюція клавішних музичних інструментів наприкінці XVII–XVIII ст. *Традиційне музикування українців у європейському просторі* : матеріали III міжнародної науково-практичної конференції. 11–12 жовтня 2007 р. Київ : ДАККіМ, 2008. С. 132–140.
2. Тітаренко Л. С. Фітцвільямова вірджинальна книга як жанрово-стильова антологія англійської клавірної музики другої половини XVI — початку XVII століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 335 с.
3. Шадріна-Личак О. В. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 41. Серія «Старовинна музика: сучасний погляд». Кн. 2. Київ, 2006. С. 55–61.
4. Anthony J. R. *La Musique en France à l'époque baroque (de Beaujoyeux à Rameau)*. Paris : Flammarion, 1992. 580 p.
5. Asselin P.-Y. *Musique et temperament*. Paris : Ed. Jobert, 2000. 236 p.
6. Corrette M. *Le Maître de Clavecin*. Paris : Chez L'Auteur, Bayard, Le Clerc, Castagnere, 1753. 90 p. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP97676-PMLP200805-Corrette_-_Le_Maitre_du_Clavecin.pdf (accédé: 28.01.2026).
7. Denis J. *Traité de l'accord de l'espinette, avec comparaison de son clavier à la Musique vocale. Méthodes et Traités: Série I: France 1600–1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay : J. M. Fuzeau, 2002. Vol. 1. P. 78–90.

8. Heiniger N. Trente-cinq clavecinistes pour les 555 sonates de Scarlatti. *ArcInfo* : Journal digital. 2023. 02/06/23. P. 6. URL: <https://journaldigital.arcinfo.ch/arcinfo/login/> (accédé: 30.01.2026).
9. Hubbard F. Le Clavecin. Trois siècles de facture. Nogent-le-Roi : Jacques Laget, Librairie des Arts et Métiers. Editions SA, 1981. 306 p.
10. Kottick Edward L. A history of the harpsichord. Bloomington : Indiana University Press, 2003. 557 p.
11. Macquer Ph. Dictionnaire raisonné universel des art et métiers. *Méthodes et Traités: Série I: France 1600—1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay : J. M. Fuzeau, 2002. Vol. 2, pp. 128–137.
12. Meeus N. Short octave. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. In 20 vols. Vol. 17. London : Macmillan, 1980. P. 263–264.
13. Mersenne M. Harmonie universelle. Livre III: Des instrumens a chords. *Méthodes et Traités: Série I: France 1600—1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay : J. M. Fuzeau, 2002. Vol. 1. P. 10–77.
14. Mercier-Ythier C. Les Clavecins. Paris : Vecteurs, 1990. 264 p.
15. Ripin E.M., Schott H. (with Barnes J., O'Brien G.G.). Harpsichord. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. In 20 vols. Vol. 8. London : Macmillan, 1980. P. 216–246.
16. Watin J.-F. L'art du peintre, doreur, vernisseur. Paris : Chez Grangé, 1774. 360 p. URL: <https://archive.org/details/lartdupeintredor00wati/page/182/mode/2up> (accédé: 30.01.2026).

REFERENCES

1. Tytenko, D. P. (2008). Evoliutsiia klavishnykh muzychnykh instrumentiv naprykintsi XVII–XVIII st. [The evolution of keyboard musical instruments in the late 17th and 18th centuries]. In: *Tradytsiine muzykuvannia ukrainsiv u yevropeiskomu prostori: materialy III mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. 11—12 zhovtnia 2007 r. [Traditional Ukrainian music in the European space: materials of the III international scientific and practical conference. October 11—12, 2007]*. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management, pp. 132–140 [in Ukrainian].
2. Titarenko, L. S. (2020). Fittsviliamova virdzhynalna knyha yak zhanrovo-stylova antolohiia anhliiskoi klavirnoi muzyky druhoi polovyny XVI — pochatku XVII stolittia [The Fitzwilliam Virginal Book as as an anthology of genre and style of English keyboard music of the second half of the 16th — early 17th century]. 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, 335 p. [in Ukrainian].
3. Shadrina-Lychak, O. V. (2006). Italiiskyi i frantsuzkyi typy klavesyniv u zviazku z natsionalnymi klavesynnymy shkolamy [Italian and French types of harpsichords in connection with national harpsichord schools]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 41: *Seriia “Starovynna muzyka: suchasnyi pohliad”*, kn. 2 [Series “Early music: a contemporary view”, book 2]. Kyiv, pp. 55–61 [in Ukrainian].
4. Anthony, James R. (1992). La Musique en France à l'époque baroque (de Beaujoyeux à Rameau). Paris: Flammarion, 580 p. [in French].
5. Asselin, P.-Y. (2000). Musique et temperament. Paris: Ed. Jobert. 236 p. [in French].
6. Corrette, M. (1753). Le Maître de Clavecin. Paris: Chez L'Auteur, Bayard, Le Clerc, Castagnere. 90 p. Available at: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP97676-PMLP200805-Corrette_-_Le_Maitre_du_Clavecin.pdf (accédé: 28.01.2026) [in French].
7. Denis, J. (1650). Traité de l'accord de l'espinette, avec comparaison de son clavier à la Musique vocale. In: *Méthodes et Traités: Série I: France 1600—1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay: J. M. Fuzeau. Vol. 1, pp. 78–90 [in French].

8. Heiniger, N. (2023). Trente-cinq clavecinistes pour les 555 sonates de Scarlatti. ArcInfo. 02/06/23, p. 6. Available at: <https://journaldigital.arcinfo.ch/arcinfo/login/> (accédé: 30.01.2026) [in French].
9. Hubbard, F. (1981). *Le Clavecin. Trois siècles de facture*. Nogent-le-Roi: Jacques Laget, Librairie des Arts et Métiers. Editions SA, 306 p. [in French].
10. Kottick, Edward L. (2003). *A history of the harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press, 557 p. [in English].
11. Macquer, Ph. (1773). Dictionnaire raisonné universel des art et métiers. In: *Méthodes et Traités: Série I: France 1600–1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay: J. M. Fuzeau. Vol. 2, pp. 128–137 [in French].
12. Meeus, N. (1980). Short octave. In: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. In 20 vols. London: Macmillan. Vol. 17, pp. 263–264 [in English].
13. Mersenne, M. (1636). Harmonie universelle. Livre III: Des instrumens a chords. In: *Méthodes et Traités: Série I: France 1600–1800: Clavecin*. En 2 volumes. Courlay: J. M. Fuzeau. Vol. 1, pp. 10–77 [in French].
14. Mercier-Ythier, C. (1990). *Les Clavecins*. Paris: Vecteurs, 264 p. [in French].
15. Ripin, E.M., Schott, H. (with Barnes, J., O'Brien, G.G.) (1980). Harpsichord. In: *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. In 20 vols. London: Macmillan. Vol. 8, pp. 216–246 [in English].
16. Watin, J.-F. (1774). *L'art du peintre, doreur, vernisseur*. Paris: Chez Grangé. 360 p. Available at: <https://archive.org/details/lartdupeintredor00wati/mode/2up> (accédé: 30.01.2026) [in French].

OLHA SHADRINA-LYCHAK

Shadrina-Lychak, Olha — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Head of the Early Music Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-3471-6415>

ollsha@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356103

FLEMISH AND FRANCO-FLEMISH TRADITIONS OF HARPSICHORD MAKING: HISTORY AND MODERNITY

Relevance of the study. The harpsichord-building traditions of the Flemish and Franco-Flemish schools, as well as the harpsichords that represent them, are rarely the subject of study by Ukrainian musicologists. However, it is precisely such instruments and their copies that are an important component of the modern practice of historically informed performance. The affiliation of the harpsichord of Johannes Ruckers, 1632 (Neuchâtel) to the Franco-Flemish school actualizes to introduce information about it into domestic scientific circulation, as it will allow us to draw conclusions not only about the specifics of the functioning of the aforementioned schools in a historical perspective, but also about possible ways to involve original harpsichords in today's concert practice and educational process.

The main objective of the study is to consider the specifics of the Flemish and Franco-Flemish schools of harpsichord building, as well as to identify the features of approaches to working with harpsichords in a historical perspective.

The methodology includes the following methods: cultural analysis to contextualize the space of the functioning of the harpsichord as a musical instrument; historical analysis to trace the evolution of harpsichord making; descriptive analysis to determine the characteristic features of harpsichords of the Flemish and Franco-Flemish schools; comparative analysis to identify similarities and differences between them; theoretical generalization to draw conclusions.

The methodology includes the following methods: cultural analysis to contextualize the functioning of the harpsichord as a musical instrument; historical analysis to trace the evolution of harpsichord making; descriptive analysis to determine the characteristic features of harpsichords of the Flemish and Franco-Flemish schools; comparative analysis to identify similarities and differences between them.

The main results and conclusions. The Flemish and Franco-Flemish schools of harpsichord making are examined in a historical and cultural context. Information is provided on the activities of the Ruckers-Couchet dynasty. The specific features of Flemish harpsichords, the peculiarities of their design and decoration are described. The kinship between Flemish and French sound aesthetics is emphasized, which made the emergence of the Franco-Flemish school possible. The ravalement procedure is described and attention is focused on the mandatory preservation of the original Flemish soundboard as the main factor in ensuring the standard sound of the harpsichord. Based on historical evidence, conclusions are drawn about the highest appreciation of Franco-Flemish harpsichords by contemporaries and the special cultural significance of this tradition of harpsichord building. The strong connection and interdependence of the type of harpsichord and the corresponding national harpsichord (composer and performer) school is indicated. The Johannes Ruckers harpsichord, 1632, kept in the Museum of Art and History of Neuchâtel (Switzerland), is described as a representative of the Franco-Flemish school. Information is provided on the activities of the Florentine antiquarian and harpsichord forger Leopoldo Franciolini. Modern approaches to working with preserved original instruments of the 16th—18th centuries are identified. The feasibility of involving original harpsichords in concert practice and the educational process, whose condition allows it, is emphasized. Examples of cultural and educational events involving original harpsichords are described, including the “Marathon Scarlatti 555” (2023) with instruments from the François Badoud collection. The special attention of modern harpsichord makers to Franco-Flemish models is emphasized. It was emphasized that Ukraine has copies of such instruments, in particular those built by Ukrainian master Dmytro Tytenko and highly appreciated by the world's leading harpsichordists.

Keywords: musical art, performing art, musical instruments of the 16th-18th centuries, harpsichord, Flemish school of harpsichord making, Franco-Flemish school of harpsichord making, Ruckers-Couchet dynasty.

Стаття надійшла до редакції 24.01.2026
Отримано після доопрацювання 08.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 785.6:780.643.1"19"(73)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356107

АНТОНОВА О.Г.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

© Антонова О. Г., 2026

ВЕКТОРИ МУЗИЧНОГО АМЕРИКАНІЗМУ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ КЛАРНЕТА І СТРУННОГО ОРКЕСТРУ ААРОНА КОПЛЕНДА

Досліджено постать Аарона Копленда — видатного представника композиторської школи США, чия музика сприймається на батьківщині як втілення національного духу і характеру. Простежено шлях пошуків композитором американської ідіоматики, що пролягав через наслідування та експерименти, захоплення європейським модернізмом та американським джазом, звернення до «пролетарської» музики та селянського фольклору Середнього Заходу США. Наголошено, що, попри еволюційний характер пошуків, два провідні вектори американізму Копленда — англо-фольклорний та джазовий — безпосередньо перетнулися в Концерті для кларнета і струнного оркестру (1948). Акцентовано обумовленість такого поєднання особистістю замовника — відомого американського кларнетиста Бенні Гудмена, який суміщав кар'єру джазового музиканта з інтересом до академічної музики. Проаналізовано форму, тематичний зміст та стилістичне забарвлення Концерту, констатовано розведення контрастних образно-стильових сфер по двох частинах циклу. Висвітлено інтонаційно-тематичні та темброві зв'язки першої частини Концерту з творами Копленда кінця 1930-х — 1940-х років, які відображують життя сільської Америки (зокрема з музикою до кінофільмів «Наше містечко» та «Історія Каммінгтона»). Охарактеризовано роль сольної каденції як перехідного містка між частинами, підкреслено властиві їй імпровізаційні риси. Розглянуто інтеграцію у другу частину твору джазових елементів, акцентовано їх переважання насамперед у метроритмічних структурах. Відзначено вплив бразильських фольклорних жанрів на музичний тематизм. Доведено, що органічність поєднання контрастних в образно-стилістичному відношенні частин забезпечує техніка письма, сутність якої полягає у поступовому розширенні звукового матеріалу шляхом нарощування. Проаналізовано функціонування зазначеної техніки у горизонтальному та вертикальному вимірах; зроблено висновок про те, що її застосування сприяє єдності форми й водночас забезпечує контраст. Відзначено, що використання різних за походженням композиційних моделей (у даному випадку — власних) та подача знайомого музичного матеріалу у новому контексті віддзеркалюють зв'язок Копленда із неокласицистськими витоками його творчості.

Ключові слова: музика ХХ століття, творчість Аарона Копленда, музичний американізм, європейський модернізм, Концерт для кларнета і струнного оркестру, стиль, джаз, англо-фольклоризм.

Вступ. Ім'я американського композитора Аарона Копленда (Aaron Copland) для української музичної спільноти є, безумовно, знайомим, проте не надто популярним. Його твори рідко звучать у вітчизняних концертних залах, а інформацію про них майже неможливо знайти на сторінках українських наукових публікацій. Натомість на батьківщині Копленда його творчість цінують чи не найвище серед представників академічної музики США. І цінують його передусім за миттєво впізнаваний музичний стиль, який сприймався за його життя і продовжує сприйматися як втілення національного духу і характеру. Відомий американський критик Семюел Ліпман (Samuel Lipman) у статті «Копленд як американський композитор» (1976) з цього приводу написав: «Йому вдалося закріпити у свідомості широкої публіки звуковий образ того, як звучить Америка, а отже, і американська музика» [Pollack, 1999, p. 528].

Прагнення «бути американцем» стало для Копленда дороговказною зіркою, що висвітлювала увесь його творчий шлях. У пошуках американської ідіоми він звертався до музичного минулого своєї країни, до фольклорних джерел, до сучасних форм розважальної музики, до американської літератури і театрального мистецтва та досвіду європейських композиторів-модерністів. Звідси — різноманітність його творчості, образні та стильові контрасти, закиди в еkleктизмі, однак крізь усі круті «повороти» Копленд невпинно йшов до цілі, інколи поєднуючи, здавалося б, «непоєднуване». Одним із творів композитора, у якому «зустрілися» популярне та серйозне, англо-фольклорне та латиноамериканське, академічне та джазове, є Концерт для кларнета і струнного оркестру — твір, котрий, попри свою популярність у світі, в Україні досі залишається *terra incognita*.

Аналіз публікацій. Аарону Копленду — його постаті, життєтворчості, стильовим особливостям музики, окремим творам, у тому числі й Кларнетовому концерту, — в західному музикознавстві присвячено чимало досліджень різного формату. Серед праць монографічного типу виділимо найфундаментальнішу на сьогодні біографію Говарда Поллака (Howard Pollack) [Pollack, 1999], у якій ретельно простежено етапи життєвого шляху та охарактеризовано особистість композитора, висвітлено велике коло питань, пов'язаних із самотутністю його музики. Значна увага приділена А. Копленду у четвертому томі шеститомної праці Річарда Тарускіна (Richard Taruskin) «Оксфордська історія західної музики» [Taruskin, 2011], де акцент зроблений на епохальному та національному контексті творчості композитора. Широкий стильовий діапазон музики Копленда слугує імпульсом для досліджень, спрямованих на з'ясування специфіки його музичної мови: назвемо у цьому контексті змістовні статті Лоренса Старра (Lawrence Starr) [Starr, 1981] та Стенлі Кліппінгера (Stanley Kleppinger) [Kleppinger, 2003]. Концерт для кларнета і струнного оркестру становить об'єкт вивчення в дисертаціях представників виконавського музикознавства Брюса Буллока (Bruce Bullock) [Bullock, 1971], Лізи Гартрел ґо (Lisa Gartrell Yeo) [Yeo, 1996], Педро Алліпрандіні (Pedro Alliprandini) [Alliprandini, 2018]. Нарешті, першоджерелом цих та інших досліджень творчості Копленда є його власний літературний доробок, зокрема мемуари, створені разом із Вівіан Перліс (Vivian Perlis) [Copland, Perlis, 1989].

Мета статті — охарактеризувати вектори музичного американізму в творчості Аарона Копленда та виявити форми їх взаємодії у Концерті для кларнета і струнного оркестру. **Методологічне підґрунтя дослідження** складають історичний, культурологічний, біографічний, стильовий та структурно-функціональний методи аналізу.

Наукова новизна полягає у висвітленні постаті видатного композитора ХХ століття Аарона Копленда як «прапорonoсця музичного американізму»

(Р. Тарускін) та розгляді його Кларнетового концерту в аспекті взаємодії джазового та англо-фольклорного векторів творчості.

Результати дослідження. Пошуки національно виразної музичної мови цілеспрямовано велися Аароном Коплендом, єврейським іммігрантом у другому поколінні, починаючи з ранніх років, але його шлях до американської ідіоми пролягав через засвоєння європейських академічних традицій. Показовою у цьому сенсі виглядає історія музичних інтересів молодого Копленда. Від початку серйозних занять музикою (а це сталося лише у 13 років) і аж до від'їзду в Париж у 1921 році Копленд докладав неабияких зусиль для знайомства з академічною музикою, особливо новою. Він занурився у насичене музичне життя Нью-Йорка, відвідував незліченну кількість концертів, зокрема виступи Нью-Йоркського симфонічного оркестру під орудою Вальтера Дамроша, оформив підписку в Метрополітен-оперу, але водночас прагнув не пропускати неординарні події на кшталт сольного концерту Лео Орнштейна (Leo Ornstein)¹.

Вже у юнацькі роки увагу Копленда особливо привертала французька музика. У 1919 році, навчаючись у Рубіна Голдмарка (Rubin Goldmark), він, попри прагнення останнього долучити його до німецької романтичної традиції, прискіпливо досліджував вокальні та фортепіанні твори К. Дебюссі, в класі викладача з фортепіано Кларенса Адлера (Clarence Adler) виконував Сонатину М. Равеля. Г. Поллак припускає, що на формування музичних смаків Копленда певною мірою вплинули антинімецькі настрої, які посилювалися після вступу Сполучених Штатів у війну у 1917 році: «Копленд гостро переживав конфлікт, склав пісню “Після Антверпена” ... збирав ягоди в Мальборо, штат Нью-Йорк, влітку 1916 та 1917 років, щоб допомогти воєнним зусиллям, замінюючи призовників; сам проходив військову підготовку до 1917 року. Така діяльність, можливо, посприяла послабленню престижу та актуальності німецької романтичної музики для нього» [Pollack, 1999, р. 36]. Паралельно у США спостерігалось зростання інтересу до французької культури та Франції загалом — надійного союзника у Першій світовій війні. Персональним імпульсом до зацікавлення французькою культурою для Копленда слугували рекомендації його старшого друга Аарона Шаффера (Aaron Schaffer), випускника Університету в Балтиморі, щодо французької літератури, зокрема порада прочитати роман «Жан-Крістоф» Ромена Роллана. Пізніше, у 1920–1921 роках, Шаффер, перебуваючи в Парижі, писав Копленду листи, у яких із захопленням описував тамтешнє музичне життя, надихаючи тим самим молодого друга продовжити навчання у культурній столиці Європи.

Трирічне навчання у Франції відіграло вирішальну роль у формуванні Копленда. Спочатку він навчався у т. зв. Американській консерваторії у Фонтенбло, потім у Парижі, увійшовши в історію як один із перших американських учнів тоді ще молодій Наді Буланже (1887–1979). За власним зізнанням, Копленд був «ненаситним» у знайомстві з європейською музикою, але й тут його увага була прикута насамперед до французів — як до тих, що вже досягли вершин, так і до молодих, яких називали модерністами (зокрема до композиторів «Шістки»). Копленд відвідав багато прем'єр їхніх творів, вивчав «Вічні рухи» Ф. Пуленка, захоплювався «Пасіфіком 231» А. Онеггера, але найбільше йому подобався Д. Мійо — «невибагливими, але стильними гармоніями, земними і жвавими поліритмами та включенням французьких, єврейських і американських рис» [Pollack, 1999, р. 67]. Від паризьких років бере початок й інтерес Копленда до музики І. Стравінського: саме там він відвідав деякі

¹ Показово, що після повернення з Франції у 1924 році, Копленд скоротив свою активність, обмежившись здебільшого музичними заходами, присвяченими сучасній музиці.

прем'єри його творів, зокрема Октету та Фортепіанного концерту, і з того часу уважно стежив на появу кожної нової роботи визнаного новатора.

Підсумовуючи огляд паризьких років життя Копленда, Г. Поллак зазначає, що той повернувся до США зі світоглядом, показовим для покоління митців, сформованого у Парижі 1920-х років: «стоїчний, іронічний, приземлений погляд, скептично налаштований до старомодних сентиментів та забобонів; любов до новизни та оригінальності; захоплення французами, а також супутні інтереси до власної національної культури» [Pollack, 1999, p. 55]. Надалі вказані риси, хоча і різною мірою, залишаються характерними для Копленда, а «супутні інтереси до власної національної культури» швидко перетворюються на головні.

У пошуках опори для розбудови національного шляху в музиці Копленд намагався звертатися до минулого американської культури. Але до кінця 1920-х років його пошуки музичних предків були покинуті: «...я припускаю, тому що ми переконалися, що їх не було, що у нас їх не було» [Copland, 1952, p. 106]. Тож за відсутності серйозної академічної традиції опорою у побудові національно виразного стилю мав стати фольклор. Непросте для американців питання, а саме, хто мав право представляти Америку, націю іммігрантів, у фольклорі, Копленд вирішив особисто для себе наступним чином: «Я почав із роздумів — що ж таке народна пісня, зрештою? І я прийшов до висновку, що у моєму випадку це пісні, які я чув, коли був дитиною — досить поширені джазові мелодії та музика типу “Old Black Joe”. Отже, це мій матеріал, і я мушу прийняти його таким, яким він є» [Pollack, 1999, p. 113].

Хронологічно першим умовно «фольклорним» джерелом для Копленда став джаз. Г. Поллак вказує, що розуміння джазу молодим композитором на той момент було дуже широким: «Для молодого Копленда джаз утворили своєрідний континуум від мелодій Стівена Фостера, що співали у школі, до регтайму, що грали вдома, і до імпровізаційного джазу, який чули в клубах» [Pollack, 1999, p. 113]. Але якщо вдома, у Брукліні, джазові звучання сприймалися юним композитором як повсякденність і навіть банальність, адже він їх чув на кожному кроці і з кожного вікна, то в Європі усе виглядало інакше: «Коли я почув, як грають джаз у Відні, — згадував пізніше композитор, — це було так, ніби я чув його вперше. Саме тоді я почав розуміти потенціал джазового матеріалу для використання у серйозній музиці» [Pollack, 1999, p. 113].

Вже в Парижі Копленд, підтриманий Н. Буланже, почав цілеспрямовано експериментувати з джазовими елементами, як-от у балеті «Грог», і ця тенденція посилилася після повернення до Нью-Йорка. У «Музиці для театру» (1925), двох п'єсах для скрипки і фортепіано, двох фортепіанних «Блюзах» (1926) та Фортепіанному концерті (1926) композитор використав джазові ритми, акорди та тембри у пародійному чи навіть гротескному ключі. Як зауважує Р. Тарускін, ці твори були «актом легкої агресії, розрахованим на те, щоб завоювати місце для американської музики як альтернативи традиційному європейському репертуару» [Taruskin, 2011, p. 766]. Паралельно з практичними спробами поєднати джаз із європейським модернізмом Копленд намагався осмислити важливість джазу для американських композиторів і в теоретичному аспекті. У 1927 році в журналі «Сучасна музика» він опублікував статтю «Джазова структура і вплив», у якій, зокрема, виклав свої погляди на ритмічну складову джазу. Як наголошує Стенлі Клеппінгер, обґрунтована у цій роботі Копленда концепція джазового ритму безпосередньо відбилася у його методі впровадження джазових ритмічних технік у власні композиції [Kleppinger, 2003, p. 76].

Поширеною є думка, що Фортепіанний концерт (1926) став останнім твором Копленда, написаним у джазовій манері. Підставою для такого висновку слугує висло-

влювання самого композитора, зроблене у 1941 році: «З Концертом я відчував, що зробив усе, що міг, з цією ідіомою, враховуючи її обмежений емоційний діапазон. Щоправда, це був простий спосіб бути американцем у музичному плані, але всю американську музику неможливо обмежити двома домінуючими джазовими настроями» [Pollack, 1999, p. 115]. Насправді музика Копленда зберігала зв'язок із джазом і в наступні десятиліття (балет «Hear Ye! Hear Ye!», опера «Другий ураган», «Чотири фортепіанні блюзи»). Тим не менш, починаючи з 1930-х років, траєкторія його пошуків американізму змінилася, виявляючи тенденцію до простоти, об'єктивності та «природності».

Р. Тарускін пов'язує ці зміни з директивами Народного фронту, до яких прислухався Копленд через свою прихильність до соціалістичних ідеалів¹. Народний фронт закликав композиторів створювати пролетарську музику, зокрема масову пісню, і Копленд відгукнувся на цей заклик, взявши участь у конкурсі з піснею «На вулиці першого травня». Пісня стала переможницею, а стилістичні засоби, знайдені для озвучування революційного вірша Альфреда Гейса (Alfred Hayes), продемонстрували поєднання елементів сучасного стилю арт-музики з опорою на народні та популярні звороти, доступні масовому слухачу [Taruskin, 2011, p. 806]. Ще важливішим видається той факт, що акцент на англо-американській народній музиці, який робила національна філія Народного фронту, сприяв пробудженню інтересу до нього з боку Копленда і першим спробам уведення нового для композитора інтонаційного шару селянського фольклору у власні твори.

«Англо-фольклоризм» досяг піку у трьох балетах, написаних між 1938 і 1944 роками: «Біллі Кід», «Родео» та «Весна в Аппалачах». Сюжети, у яких розкриваються образи простих американців — жителів прерій, прикордонних містечок, Аппалачських гір, — слугували композитору приводом для використання автентичних народних мелодій, більшість яких він знаходив у опублікованих аранжуваннях ковбойських пісень, зокрема у збірці «Самотній ковбой: Пісні рівнин та пагорбів» під редакцією Джона Вайта та Джорджа Шеклі. Однак за одностайними твердженнями дослідників, оригінальну частину музики балетів майже неможливо відрізнити на слух від цитат, що свідчить про все більш глибоку інтеграцію Коплендом народної ідіоми у власний стиль. Паралельно з балетами композитор пише у ці роки оркестрові, камерні-інструментальні та вокально-хорові твори: позбавлені сюжетних асоціацій з Диким Заходом та життям корінних американців, вони звучать так само «по-американськи» завдяки вже напрацьованому комплексу виразових засобів та композиційних прийомів.

Позначені вектори американізму Копленда — джазовий та англо-фольклорний — несподівано і з особливою наочністю перетнулися в Концерті для кларнета, струнного оркестру, арфи та фортепіано (1948). Водночас очевидні апеляції до «популярного» стилю Копленда², що спирався на джазові чи народні джерела, поєднувалися тут (втім, як і в переважній більшості інших творів) із модерністськими «родзинками» в галузі оркестровки, ритміки, фактури, що доводить вірність композитора неокласицистським ідеалам юності. Причини, які змусили Копленда

¹ Копленд ніколи не вступав до жодних політичних партій, але співпрацював із т.зв. «Коллективом композиторів» (філією Клубу П'єра Дегейтера), в свою чергу пов'язаним із Робітничою музичною лігою та через неї з Американською комуністичною партією.

² Л. Старр вказує, що поділ спадщини Копленда на популярні (*popular*) та серйозні (*serious*) твори був таким поширеним серед американських критиків, що композитор і сам користувався цією термінологією, поряд із протиставленням «доступний — проблематичний» (*accessible — problematical*) або «простий — складний» (*simple — severe*) [Starr, 1981, p. 88].

через 20 років після перерви повернутися до джазової ідіоматики, сполучивши її з новою, актуальною на той час для композитора стилістикою, пов'язані з особистістю замовника — відомого американського кларнетиста Б. Гудмена.

Бенні Гудмен (Benjamin David Goodman) набув світової слави насамперед як джазовий музикант — соліст і керівник оркестру, відомий як «король свінгу». Однак він мав значний досвід і у сфері академічної музики. Його першим вчителем гри на кларнеті був Франц Шопп (Franz Schoerr) — кларнетист із класичною освітою та учасник Чиказького симфонічного оркестру. Надалі, вже за часів розквіту своєї джазової кар'єри, Гудмен продовжував брати уроки у кларнетистів академічного спрямування, які мали досвід гри у найкращих європейських та американських оркестрах, зокрема у Еріка Саймона (Eric Simon) та Реджинальда Келла (Reginald Clifford Kell). Крім того, майже усе своє життя Гудмен виявляв інтерес до класичного репертуару. Першим зафіксованим випадком такого роду стала участь у виконанні Квінтену К. 581 В. А. Моцарта у 1935 році. Пізніше, у січні 1939-го, він виступив як соліст, зігравши моцартівський Концерт ля мажор К. 622 із Нью-Йоркським філармонічним оркестром. Показовим став виступ, що відбувся 1 травня 1940 року в Hollywood Bowl у Лос-Анджелесі: Гудмен постав перед публікою одночасно як класичний та джазовий кларнетист, виконавши після кларнетового концерту Моцарта «гарячий свінг» із джазовим ансамблем¹.

Особливо слід відзначити замовлення Бенні Гудменом нових творів для кларнета у визнаних композиторів свого часу. Джон Снейвлі (John Snavely) наводить слова доньки славетного виконавця: «Замовлення творів дозволило йому зробити кларнет більш популярним в американській музичній культурі. Крім того, у 1930-х роках література для кларнета (класична) була надзвичайно обмеженою. Мій батько любив класичну музику, і для нього було цікавіше мати більше творів для виконання» [Snavely, 1991, р. 29]. Саме завдяки Гудмену побачили світ кларнетові концерти П. Хіндеміта, Д. Мійо, М. Арнольда, «Контрасти» Б. Бартока, «Деривації» М. Гулда та інші твори, які дотепер є актуальною частиною концертного репертуару.

Б. Гудмен звернувся до А. Копленда з проханням написати для нього твір на початку 1947 року. Трохи раніше аналогічну пропозицію композитор отримав від іншого відомого джазового музиканта — Вуді Германа (Woodrow Herman). Копленд надав перевагу пропозиції Гудмена, пояснивши це наступним чином: «Я давно був шанувальником Бенні Гудмена ... і я думав, що написання концерту з думкою про нього дасть мені свіжий погляд на речі» [Pollack, 1999, р. 424]. У подальших спогадах та інтерв'ю Гудмен категорично заперечував припущення, що він звернувся до Копленда через його попередні експерименти з джазом. Своєї черги Копленд наполягав на тому, що рішення використати джазові матеріали належало виключно йому самому, однак зізнавався, що приступаючи до роботи над концертом, він переслухав записи гудменівського джазового колективу. З усіх цих та інших висловлювань американська дослідниця Ліза Гартрелл Со робить цілком переконливий висновок: «хоча Гудмен і нав'язав ідею використання джазу в концерті, він не був безпосередньо відповідальним за вибір Коплендом відповідних музичних елементів» [Yeo, 1996, р. 11].

¹ Крім моцартівських творів Гудмен включав у свої виступи Рапсодію для кларнета з оркестром К. Дебюссі, Сонату для флейти і фортепіано Ф. Пуленка, два кларнетові концерти К. М. Вебера та інші зразки академічної музики. Символічним видається й той факт, що смерть застала 77-річного Бенні Гудмена у кріслі поряд із кларнетом та нотами однієї з кларнетових сонат Й. Брамса оп. 120.

Концерт Копленда складається з двох контрастних за темпом, образно-емоційним змістом та стилістичним забарвленням частин, поєднаних каденцією соліста. Музику першої частини (*Slowly and expressively*) називають найромантичнішою з усього доробку Копленда; сам він це також усвідомлював, передбачаючи її вплив на слухачів: «Я використав тему “pas de deux” для першої частини, і думаю, що вона змусить усіх плакати» [Copland&Perlis, 1989, p. 87]. Використання для титульної теми раніше написаних ескізів під назвою «Па-де-де», як вказано у наведеній цитаті, визначає особливу пластичність притаманного їй ритмоінтонаційного руху. Ця властивість теми виявляється через комплекс взаємопов'язаних мовних засобів (приклад 1).

Приклад 1.

А. Копленд. Концерт для кларнета, 1 ч., основна тема (тт. 3–19)

Slowly and expressively (♩ = circa 69)

Solo Clarinet in B \flat

Harp

Violoncelli

Contrabassi

B \flat Cl.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B \flat Cl.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p arco

По-перше, розмір $3/4$, доволі незвичний для Копленда, надає музиці легкого танцювального відтінку, що посилюється завдяки фактурно-ритмічній формулі акомпанементу «бас – акорд», що асоціюється з вальсовим візерунком. По-друге, ритмічно-гармонічне остинато струнних та арфи формує м'яку пульсацію, підтримуючи кінетичні відчуття. По-третє, власне мелодія, тендітна і водночас чуттєва, ніби відтворює гнучкі хореографічні рухи: спочатку локалізована в межах квінти, вона поступово розширює свій простір, охоплюючи двооктавний діапазон¹.

Три варійовані проведення описаної теми складають експозиційний розділ тричастинної репрізної форми АВА. Друге проведення доручено першим скрипкам (т. 18) за підтримки других скрипок та альтів контрапунктичною лінією. Зі вступом кларнета (т. 24) тема перетворюється на витончене мереживо мелодичних голосів, що конкурують один з одним за увагу слухача. Третє, репрізне проведення титульної теми (т. 35) відрізняється від експозиційного більш насиченою фактурою та поступовим підвищенням динамічного рівня, що підводить до місцевої кульмінації (т. 51)².

Розділ В (т. 61) виконує функцію контрастної середини тричастинної форми *Slowly*. Найбільш очевидними є відмінності у метричній (регулярна тридольність → гнучке чергування $5/4$, $4/4$ та $3/4$ -х тактів) та фактурній (гомофонна-гармонічний → акордовий типи) організації розділів. Змінюються й інтонаційна основа мелодичних ліній інструментальних голосів. Якщо у розділі А такі лінії спиралися на збалансованість поступеневого руху та широких інтервальних ходів, то у розділі В акцент робиться на двох елементах — висхідній секунді та низхідній сексті, які виступають головними будівельними комірками фактично усієї музичної тканини.

Загальна реприза першої частини (т. 77) подає тематичний матеріал розділу А у дещо модифікованому вигляді. Модифікації стосуються послідовності появи тематичних елементів та зміни їхніх композиційних функцій: проведення основної теми в партії альтів, що майже точно повторює третє проведення теми в експозиції, далі — матеріал кульмінаційного епізоду з експозиції, який тепер поєднується із звучанням основної теми в партії кларнета соло (т. 95), і нарешті, кларнетова тема з середини розділу А (т. 100). Тиха динаміка, уповільнений темп та неспішні повторення широких інтервальних кроків створюють ефект розчинення звучання у просторі, властивий кодовим розділам форми.

Окремо необхідно торкнутися стилістичних аспектів проаналізованої музики. Попри загальноприйнятту думку про джазовий характер Концерту, у першій частині немає помітних елементів джазу, натомість простежується відчутний зв'язок з творами Копленда кінця 1930-х — 1940-х років, що відображують життя сільської Америки. Г. Поллак, зокрема, проводить паралелі між темами першої частини та музикою композитора, написаною для кінофільмів: «музика “А”, написана для соло-

¹ Показовим є хореографічне рішення Джерома Роббінса (Jerome Robbins), який у 1951 році поставив на музику Концерту балет «Щуролов» (*The Pied Piper*). Як пояснив сутність вистави один із критиків, «це просто балет, у якому багато жвавих дівчаток та хлопчиків не можуть не танцювати, коли чують, як чоловік грає Аарона Копленда на своєму кларнеті» [Jerome Robbins Foundation]. І якщо загалом цей балет характеризують як «маленький шедевр веселощів та дурниць, свободи та моди» [там само], то музика першої частини стає основою шестихвилинного лірико-романтичного па-де-де солістів-танцюристів.

² Л. Г. Со розглядає цей епізод як перехід до розділу В, однак органічне подовження мелодичного руху в партії кларнета та збереження фактурної формули остинато у супроводі дає підстави трактувати його як заключну частину розділу А [Уєо, 1996, р. 21–22].

кларнета, струнних і арфи, натякає на щось від світу “Нашого містечка”, тоді як частина “В”, контрастно написана лише для кларнета та струнних, буквально походить від партитури до “Історії Каммінгтона”; такі асоціації пов’язують весь рух із його кінодією» [Pollack, 1999, p. 425]. Дійсно, в музиці до «Нашого містечка» (Our Town, 1940), екранізації п’єси Торнтон Вайлдера (Thornton Wilder), задіяні переважно струнні, арфа та дерев’яні духові інструменти. Однак не лише подібність тембрового забарвлення поєднує згадані опуси Копленда, а насамперед атмосфера звучання, що мала у фільмі передати життя простих людей у Гроверс-Корнерс — невеликому містечку в Новій Англії: повільний темп, м’яка консонантність з опорою на фонізм мажорних та мінорних тризвуків або кварто-квінтових співзвуч, широка інтерваліка у будові мелодичних ліній, прозорість гомофонно-гармонічної фактури¹. Можна вказати і більш конкретні паралелі, наприклад, флер повільного вальсу в епізоді на кладовищному пагорбі з фільму та в основній темі Концерту.

У розділі В Копленд вдався до прямого автоцитуювання, як він часто робив із неопублікованими творами, запозичивши тему біженців із написаної у 1945 році музики до документального фільму Френка Беквіта (Frank Beckwith) «Історія Каммінгтона» (The Cummington Story)². І знов-таки, органічність цитати обумовлена її приналежністю до тієї ж «англо-фольклорної» лінії творчості Копленда, що кристалізувалась у другій половині 1930-х — першій половині 1940-х років.

Каденція, розташована між першою та другою частинами Концерту, виконує подвійну функцію: з одного боку, за словами самого Копленда, «забезпечує солісту зручну можливість продемонструвати свою майстерність» [Bullock, 1971, p. 8], з іншого, слугує переходом між двома образно-стилістичними сферами твору — «від мрійливої ностальгії до джазової життєвої сили» [Pollack, 1999, p. 425]. Родзинкою сольної каденції вважається не традиційна розробка попередньо викладеного тематичного матеріалу, а введення нового, який буде представлений у завершеному вигляді в наступній частині. Насправді матеріал першої частини в каденції також присутній: перші шість тактів є «договорюванням» її основної теми, а далі, відштовхуючись від окресленого в останніх мотивах терцієвого руху, кларнет розгортає низку віртуозних арпеджіо, які ведуть до початку другої частини. Крім зародків нових тематичних елементів, сольна каденція презентує й нові стилістичні риси: синкоповані ритми, чітко артикульовані мовні звороти, обігравання високого регістру інструмента тощо.

Ще один важливий момент — властива жанру інструментального концерту, і особливо каденції соліста як його атрибутивному розділу, квазі-імпровізаційність викладення. Імпровізаційні риси, маніфестовані у позначці *freely* (вільно), виявляються у домінуванні загальних форм руху, спонтанності включення рельєфних інтонаційних зворотів, рапсодичному варіюванні фігураційних та тематичних патернів, гнучкій зміні темпів, штрихів, динаміки. Водночас усі зазначені риси органічні й для джазового музикування — не випадково ретельно виписану Коплендом каденцію по-

¹ Міркуючи про замовлену йому музику до фільму «Спадкоємниця» (The Heiress), Копленд писав режисеру Вільяму Вайлеру (William Wyler): «Я мав дещо подібну проблему під час написання музики до фільму “Наше містечко”, де було необхідно відтворити в музичному плані тихе життя типового містечка в Нью-Гемпширі близько 1900 року. Мій метод полягав не лише в тому, щоб обмежитися гармоніями чи мелодіями того періоду, а скоріше в тому, щоб використовувати всі музичні ресурси, щоб [викликати?] музику того конкретного часу і місця» [Copland, 2006, p. 188–189].

² У фільмі йдеться про тимчасове поселення групи східноєвропейських біженців у Каммінгтоні — типово американському містечку в штаті Массачусетс.

рівнювали з «імпровізаціями Бенні Гудмена, які супроводжував лише барабанщик його першого гурту Джин Крупа» [Alliprandini, 2018, p. 88].

Другу частину Концерту (*Rather fast*) А. Копленд охарактеризував як «вільну форму рондо» [Copland&Perlis, 1989, p. 93]. Її основу складають п'ять головних тем та декілька перехідних. Ступінь їхньої контрастності та послідовність появи не підпорядковується традиційним закономірностям і створює ефект винахідливої гри, що є характерною ознакою творів концертного жанру. Така калейдоскопічність будови дала привід Вінсенту Персікетті (Vincent Persichetti), музичному оглядачу авторитетного американського журналу *Musical Quarterly*, порівняти музику другої частини з кінохронікою [Yeo, 1996, c. 13]. Тим не менш, дослідники схильні трактувати зазначену форму як таку, що складається з двох великих розділів та коди, поєднаних між собою розгорнутими переходами. Кожен розділ своєї черги містить низку коротких епізодів, які з'єднуються або за принципом «стику» окремих «кадрів», або шляхом «напливу», «перекриття» тематичного матеріалу. Наведемо композиційну схему другої частини, де літерами позначено першу появу кожної з головних тем (схема 1).

Схема 1.

розділи	вступ	A	B	C	перехід	D	E	перехід	Кода
такти	121	146	176	187	269	296	308	379	441

Маркуються численні епізоди змінами тональності, темпу, розміру, штрихів. Деякі з цих параметрів зберігаються майже при кожній появі теми, як-от штрих *staccatissimo* для теми А, розмір $\frac{3}{4}$ для теми В, незмінні метрономічні позначки для тем D та E ($\text{♩}=132$ та $\text{♩}=144$ відповідно). Інші, навпаки, варіюються, демонструючи образні перетворення, наприклад, діалогічні перегуки теми С у кларнета *legato* та у скрипок з альтами *spiccato* (т. 187–195). І все ж, при тому, що «рондо» Кларнетового концерту не вкладається у звичні нормативи цієї форми, воно створює враження нескінченного руху, «безперервного відчуття потоку», яке Копленд вважав фундаментальним аспектом форми рондо [Copland, 2002, p. 111].

Стиль другої частини сам автор характеризував як різкий, суворий, джазовий. Її фундамент складають експоновані в каденції джазові елементи, однак їхня інтеграція у структуру Концерту є більш витонченою, ніж це було у творах 1920-х років. Стенлі Клеппінгер вважає, що джазова ідіоматика в музиці Копленда — як ранній, так і більш пізній — пов'язана насамперед із ритмічною сферою. Науковець докладно аналізує метроритмічні структури відверто «джазових» опусів 1920-х років, зокрема Фортепіанного концерту, а потім заходить аналогічні прийоми у творах, які зазвичай не асоціюються із джазом, як-от в балеті «Аппалачська весна». На його думку, «концепція Копленда щодо метричної структури джазу складається з періодичної, простої метричної рамки, артикульованої невпинним акомпанементом, на який накладаються мелодичні патерни, що генерують власні, менш регулярні метричні шари» [Kleppinger, 2003, p. 83]. Як приклад вказаної структури С. Клеппінгер, серед іншого, посилається на коду Кларнетового концерту (див. приклад 2).

У партії кларнета кожна фраза завершується чотиризвуковим низхідним мотивом вісімок з акцентованим останнім звуком. У нотному записі композитор проставляє пунктирні тактові лінії перед кожною такою акцентованою вісімкою, що дає підстави розглядати її як початок нової долі, а перші три вісімки мелодичної фігури — як одну «долю». В результаті виникає накладання нерегулярного метричного шару, що складається з комірок по дві та три восьмі тривалості, на періодичний акомпане-

мент — структура, яку Копленд описав 20 роками раніше в одній зі своїх теоретичних робіт як джазову (приклад 3).

Приклад 2.

А. Копленд. Концерт для кларнета, 2 ч., кода (тт. 443–450)

Musical score for Example 2, showing Solo Cl. in B \flat , VI. I, VI. II, Vlc., Vc., and Cb. staves. The score includes dynamics such as *sf*, *sfmf*, and *sf*. The Solo Cl. part features eighth notes and rests, with markings like *8^{va}* and *8^{va}-*. The VI. I and VI. II staves show chords with dynamics *fff* and *sf*. The Vlc. staff shows chords with dynamics *sf* and *sfmf*. The Vc. staff shows a rhythmic pattern with dynamics *sfmf*. The Cb. staff shows a rhythmic pattern with dynamics *sf*.

Приклад 3.

А. Копленд. Концерт для кларнета, 2 ч., кода (тт. 448–452)
(метрична інтерпретація С. Клеппінгера [Kleppinger, 2003, p. 108])

Musical score for Example 3, showing Solo Cl. in B \flat . The score includes fingerings: 2, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 2.

Серед інших «джазових технік», використовуваних Коплендом у ранніх творах, С. Клеппінгер називає «блюзові ноти» (*blue notes*) та акцент на тембрах ударних і мідних духових інструментів. «Блюзові ноти» є характерною рисою повільних творів, тож у швидкій частині Кларнетового концерту їх практично немає¹. Відсутність же в оркестровому складі ударних інструментів, за поясненням самого композитора, компенсують «ляскаючі басові удари та ударні звуки арфи, щоб їх імітувати» [Copland&Perlis, 1989, p. 93].

Говорячи про стильові джерела швидкої частини Кларнетового концерту, дослідники, окрім джазу, вказують на бразильську народну музику. Зовнішнім приводом для цього слугує факт написання більшої частини музики цього твору під час південноамериканського турне 1947 року, яке композитор здійснив на замовлення Державного департаменту США². Крім офіційних обов'язків, Копленд досліджував

¹ Певним виключенням може слугувати тема D із позначкою «with humor, relaxed», мелодія якої містить VII \flat та прохідну IV \sharp ступені (тт. 296–300).

² Це було вже друге турне Копленда Південною Америкою (перше відбулося у 1941 році). Обидва турне проводилися в рамках встановлення добросусідських відносин США з країнами Латинської Америки — фактично, Копленд подорожував як культурний посол Державного департаменту. Поїздка 1947 року включала Аргентину, Уругвай та Бразилію, причому в Бразилії композитор відвідав не лише Ріо-де-Жанейро та Сан-Паулу, а й низку провінційних центрів. Головним завданням Ко-

місцеву музику, насамперед народну, шукаючи в ній натхнення для створення музичної мови, відмінної від європейської. За словами американської науковиці Елізабет Кріст (Elizabeth Crist), «його довічне прагнення виразити американську ідентичність не обмежувалося Сполученими Штатами і може бути описане як залучення до музичного панамериканізму» [Alliprandini, 2018, p. 15].

Бразильський кларнетист і дослідник Педро Алліпрандіні докладно аналізує ритмічні та інтонаційні елементи Концерту Копленда, які, на його думку, мають зв'язок із такими бразильськими жанрами як фрево, самба та шоро. Він підкреслює ритмічну подібність латиноамериканської музики та джазу¹, пояснюючи цим складність виокремлення безпосередньо бразильських впливів у творі. Для наочності бразильського походження деяких синкоп та нерегулярних ритмів у другій частині Концерту Алліпрандіні перенотує певні фрази з їх оригінального розміру 4/4 у характерний для бразильського фольклору 2/4-й розмір.

У поясненнях до Концерту Копленд згадував про цитування фрази з популярної бразильської мелодії, яку він чув у Ріо, але в дослідницькій літературі існують певні суперечки щодо того, про яку саме тему йдеться. П. Алліпрандіні порівнює три теми другої частини Концерту, які фігурують як «бразильські» у різних музикознавчих та публіцистичних джерелах (теми В, D та E), з традиційними мелодіями фрево, самби та шоро і робить висновок, що за наявності бразильських рис у всіх трьох темах цитатою є тема E – двотактова фраза, вбудована у тему D (т. 308). Загалом музичний матеріал другої частини створює враження калейдоскопу різноманітних тем та мотивів, які, за власною характеристикою автора, репрезентують «несвідоме поєднання елементів, очевидно пов'язаних з популярною музикою Північної та Південної Америки: ритми чарльстону, буті-вугі та бразильські народні мелодії» [Copland&Perlis, 1989, p. 93].

Яким же чином співіснують в межах одного твору такі контрастні в образно-стилістичному відношенні частини та що забезпечує органічність їхнього поєднання? Для відповіді на це питання доцільно звернутися до статті Лоренса Старр «Стиль Копленда» [Starr, 1981]. Розмірковуючи про труднощі, які виникають у дослідників при спробі визначити стиль композитора, автор доходить висновку, що спільною рисою його гранично різноманітного творчого доробку слід вважати «єдність композиційної процедури, яка в кінцевому підсумку затьмарює відмінності між творами у виборі мелодичного та гармонічного матеріалу» [Starr, 1981, p. 86]. Сутність цієї процедури полягає у поступовому розширенні звукового матеріалу шляхом повторення та нарощування, причому обмеженість висотного параметру поєднується зі свободою в області регістру та ритму. Ця техніка працює одночасно у різних голосах, але фактурні лінії функціонують автономно, тож, незважаючи на спільність висоти звуків, ідентичні звуки майже ніколи не співпадають у часі: «Це створює автентичний вертикальний еквівалент постійної різноманітності в рамках подібності, що є типовою для мелодичних структур Копленда» [Starr, 1981, p. 78].

Описаний метод композиції, названий Л. Старром «абстрактним», застосовується Коплендом до будь-якого музичного матеріалу — від діатоніки і народних або популярних мелодій до атональності і серійних структур, від «El Salon Mexico»

плена у цих турне було просування американської музики шляхом читання лекцій, виступів на радіо, проведення концертів.

¹ Це визнавав і сам Копленд, зокрема у статті 1952 року «Музична уява в Америці» (1952): «Вже кілька років ритм вважається особливою сферою музики обох Америк» [Alliprandini, 2018, p. 67].

(1936) до Фортепіанного квартету (1950) та Фортепіанної фантазії (1957). Проаналізуємо з точки зору методу нарощування початкові теми першої та другої частин Кларнетового концерту.

Спочатку поглянемо на титульну тему Концерту (див. приклад 1). Її мелодична лінія (партія кларнета соло) складається з восьми комірок різної довжини, позначених композитором за допомогою ліг. Звуковий зміст комірок включає повтори матеріалу, додавання нових елементів, різноманітні модифікації через зміни метроритмічних та регістрових параметрів, а послідовність комірок утворює струнку та цілісну побудову з рисами симетрії. Перша комірка містить два звуки: mi^2 та re^2 . У другій до повторення цих звуків (з їх метричним зміщенням) додається новий елемент, який продовжує низхідний рух до la^1 , вуалюючи його мелодичною аподжіатурою. Третя та четверта комірки розширюють діапазон мелодичної лінії від початкового mi^2 висхідними терціями $mi^2 - sol^2$ та $fa^2 - la^2$. П'ята комірка являє собою повтор другої зі змінами регістру, ритмічного малюнку та висотного положення. Шоста є варіантом доданого елемента другої, але з відхиленням від попередньої діатоніки та заміщенням центрального тону re його звуковисотним варіантом re -бемоль. Наступна, сьома комірка¹ розширює діапазон мелодії до двох октав, окреслюючи її опорні точки: re -бемоль¹ – la^1 – re -бекар². Нарешті, заключна комірка сполучає ще одну висотну версію третьої комірки (висхідна терція $si^2 - re^3$ між крайніми звуками) та обернений варіант початкової комірки ($mi^2 - re^3$ між останніми звуками). Хід на висхідну септиму $mi^2 - re^3$ утворює арку з початковим зворотом теми, надаючи цілому струнності та заокругленості (схема 2).

Схема 2.

№ комірки	1	2	3	4	5	6	7	8
звуквисотний вміст	a	a+b	c	c ₁	(a+b) ₁	b ₂	d	c ₂ +a↑

Тему А другої частини Концерту розглянемо у сукупності всіх шарів фактури. Власно темі передують два вступних розділи. Перший з них (т. 121), який можна трактувати як загальний вступ до другої частини, встановлює ритмічне остинато з розподілом вісімок, що є одиницею пульсації, між різними інструментами (див. приклад 4).

Кожна фактурна лінія має свій звуковисотний малюнок, що складається з двох сусідніх звуків та їх варіювання шляхом перестановок і регістрового урізноманітнення. Загалом у всіх лініях задіяно усього чотири звуки (la -бемоль – la -бекар – si -бемоль – do), що призводить до переважання квазі-кластерного звучання. Далі до остинатного шару приєднуються короткі гамоподібні мотиви 16-х у струнних, які постійно змінюють свою тривалість, напрямок руху та метричне положення (т. 125).

У другому вступному розділі (т. 146), який безпосередньо передує темі, пульсація зберігається, однак тепер лінії струнних окреслюють коливальний рух децимами, що перегукується із повільним остинато першої частини Концерту. Накладені на остинато синкоповані стрибки перших скрипок маркують звуки re -бемоль – do – fa . Вони походять із секундових коливань першого вступу та одночасно готують появу теми А в партії кларнета, яка вибудовує з цих трьох звуків дзеркально-симетричну структуру (див. приклад 5).

¹ Шоста та сьома комірки відокремлені одна від одної звуком la -бемоль², який Копленд залишив «самотнім».

Приклад 4.

А. Копленд. Концерт для кларнета, 2 ч., вступ (тт. 121–128)

Rather fast ($\text{♩} = 120 - 126$)

Piano *pp stacc. (delicate - wrait like)* *sim.*

Harp *pp secco* *sim.*

VI. I *Solo* *pp*

VI. II *gli altri* *pp col legno*

Vle. *pp col legno*

Pno. *mp* *sim.*

Hp. *mp* *sim.*

VI. I *mp*

(Solo) VI. II *sim.* *p*

(gli altri) *p*

Vle. *p*

Приклад 5.

А. Копленд. Концерт для кларнета, II ч., тема А (тт. 146–151)

($\text{♩} = \text{♩}$)

Solo Cl. in B♭ *f staccatissimo*

VI. I *f stacc. (at the frog)*

VI. II *sim.* *div. (1/2 arco 1/2 pizz.)*

Vle. *f stacc. (at the frog)* *sim.* *div. (1/2 arco 1/2 pizz.)*

Vc. *f stacc.* *pizz.*

Cb. *f*

Подальша робота з п'ятизвучним ядром теми нагадує мозаїку, що складається з її фрагментів, переставлених у численних комбінаціях. Повторювані фрагменти доповнюються «вставками» інших тематичних елементів, як-от гамоподібні мотиви першого вступу у розгортанні мелодії кларнета (тт. 159, 170) або висхідні арпеджіо у струнних та фортепіано, що передбачають майбутню тему С (тт. 156, 158); водночас і ті, й інші «вставки» піддаються типовим для Копленда прийомам варіювання (приклад 6).
Приклад 6.

А. Копленд. Концерт для кларнета, II ч., тема А (тт. 155–162)

The image displays a musical score for Example 6, covering measures 155 to 162. The score is arranged in two systems. The first system (measures 155-160) includes parts for Solo Cl. in Bb, Piano, VI. I, VI. II, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The second system (measures 160-162) includes parts for Bb. Cl., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The music is in Bb major and 4/4 time. Measure 155 shows the Solo Cl. and Piano. Measure 160 shows the Solo Cl., Piano, and strings. The score includes various performance instructions such as 'mf secco', 'div. (1/2 arco 1/2 pizz.)', 'unis. (arco)', 'pizz.', 'arco', 'half stacc.', and '(half) v'.

Процес безперервних комбінацій тих самих елементів продовжується і при подальших поверненнях теми А (тт. 223, 228, 239, 453).

Абстракція музичного матеріалу та його представлення в новому контексті є важливою ознакою композиторської техніки Копленда. Постійні комбінації тематичних елементів, що є результатом такої техніки, сприяють єдності форми і водночас забезпечують контраст. Важливо, що така тенденція простежується як на рівні однієї теми чи композиційного розділу, так в межах цілих частин. Останнє формує влас-

тивість, яку Надя Буланже, улюблена вчителька Копленда, називала «la grande ligne» і яка вписується у модерністський фундамент музики композитора.

Висновки. Бажання Аарона Копленда «бути американцем» визначило магистральний напрям його творчої еволюції, пов'язаний із пошуком національно виразної музичної мови. На шляху до своєї мети композитор прийшов через наслідування та експерименти, захоплення європейським модернізмом та американським джазом, звернення до «пролетарської» музики та селянського фольклору Середнього Заходу США, однак у результаті спромігся створити взірцевий американський стиль, в якому органічно поєднані різноманітні стилі джерела.

Концерт для кларнета і струнного оркестру відображає головні вектори стильової еволюції Аарона Копленда — англо-фольклорний та джазовий. Їх розведення по різних частинах Концерту унаочнює контраст, а властивий композитору метод абстракції формує для антитетичних образно-стильових сфер спільний фундамент. Обидві відзначені ідеї певною мірою віддзеркалюють зв'язок Копленда з неокласицистськими витоками його творчості, а саме: використання різних за походженням композиційних моделей (у даному випадку — власних) та презентація знайомого музичного матеріалу у новому контексті. Однак попри флер європейського модернізму, Кларнетовий концерт Копленда демонструє органічне поєднання зовні протилежних, але суто національних стильових шарів, що у підсумку забезпечує йому статус одного із найпопулярніших творів американської арт-музики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Alliprandini P. H. *The Brazilian Influences in Copland's Clarinet Concerto* : Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. The University of Georgia, 2018. 106 p.
2. Bullock L. B. *Aaron Copland's Concerto for Clarinet: A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Music by Mozart, Rossini, Schumann, Brahms, and Contemporary European and American Composers* : Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. The North Texas State University, 1971. URL : <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500494/m1/18/> (accessed: 03.01.2026).
3. Copland A. *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1952. 116 p.
4. Copland A. *The Selected Correspondence of Aaron Copland* / Edited by E. B. Crist and W. Shirley. New Haven & London : Yale University Press, 2006. 269 p.
5. Copland A. *What to Listen for in Music*. New York, N.Y.: Signet Classic, 2002. 304 p.
6. Copland A., Perlis V. *Copland Since 1943*. New York: St. Martin's Press, 1989. 463 p.
7. Jerome Robbins Foundation and Trust : Official website. URL : <https://jeromerobbins.org/> (accessed: 21.12.2025).
8. Kleppinger St. *On the Influence of Jazz Rhythm in the Music of Aaron Copland*. *American Music*. 21, no. 1 (2003). P. 74–111.
9. Pollack H. *The Life and Work of an Uncommon Man*. New York: Henry Holt and Company, 1999. 702 p.
10. Snavely J. A. *Benny Goodman's commissioning of new works and their significance for twentieth-century clarinetists* : Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts. The University of Arizona, 1991. 114 p.
11. Starr L. *Copland's Style*. *Perspectives of New Music*. 19 (1980–1981). P. 68–89. URL : https://www.jstor.org/stable/832582?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (accessed: 13.01.2026).

12. Taruskin R. *Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4 : Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 987 p.
13. Yeo L. G. *Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective : Thesis for the Degree of Doctor of Musical Arts*. The University of British Columbia, 1996. 117 p.

REFERENCES

1. Alliprandini, P. H. (2018). *The Brazilian Influences in Copland's Clarinet Concerto : Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Athens: The University of Georgia, 106 p. [in English].
2. Bullock, L. B. (1971). *Aaron Copland's Concerto for Clarinet: A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Music by Mozart, Rossini, Schumann, Brahms, and Contemporary European and American Composers: Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Denton: The North Texas State University, 32 p. Available at: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500494/m1/18/> (accessed: 03.01.2026) [in English].
3. Copland, A. (1952). *Music and Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 116 p. [in English].
4. Copland, A. (2006). *The Selected Correspondence of Aaron Copland / Edited by E. B. Crist and W. Shirley*. New Haven & London: Yale University Press, 269 p. [in English].
5. Copland, A. (2002). *What to Listen for in Music*. New York, N.Y: Signet Classic, 304 p. [in English].
6. Copland, A., Perlis, V. (1989). *Copland Since 1943*. New York: St. Martin's Press, 463 p. [in English].
7. Jerome Robbins Foundation and Trust: Official website. Available at: <https://jeromerobbins.org/> (accessed: 21.12.2025) [in English].
8. Kleppinger, St. (2003). *On the Influence of Jazz Rhythm in the Music of Aaron Copland*. In: *American Music*. 21, no. 1, pp. 74–111 [in English].
9. Pollack, H. (1999). *The Life and Work of an Uncommon Man*. New York: Henry Holt and Company, 702 p. [in English].
10. Snively, J. A. (1991). *Benny Goodman's commissioning of new works and their significance for twentieth-century clarinetists: Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Tucson: The University of Arizona, 114 p. [in English].
11. Starr, L. (1980–81). *Copland's Style*. In: *Perspectives of New Music*, 19, pp. 68–89. Available at: https://www.jstor.org/stable/832582?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (accessed: 31.12.2025) [in English].
12. Taruskin, R. (2011). *Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 987 p. [in English].
13. Yeo, L. G. (1996). *Copland's Clarinet Concerto: A Performance Perspective: Thesis for the Degree of Doctor of Musical Arts*. Vancouver: The University of British Columbia, 117 p. [in English].

OLENA ANTONOVA

Antonova, Olena — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate 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/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356107

**VECTORS OF MUSICAL AMERICANISM
IN THE CONCERTO FOR CLARINET AND STRING ORCHESTRA
BY AARON COPLAND**

Relevance of the study. The study examines Aaron Copland, an outstanding representative of the American school of composition, whose music is perceived in his homeland as the embodiment of the national spirit and character. However, the composer is not well known in Ukraine, which highlights the need for a thorough study of his work, both in terms of its overall evolution and in analytical terms.

The main objective of the study is to characterize the vectors of musical Americanism in Aaron Copland's work and to identify the forms of their interaction in the Concerto for Clarinet and String Orchestra. **The methodological basis of the study** consists of cultural studies (to characterize the historical processes in which Copland lived and worked), biographical (to highlight the stages of the composer's creative evolution), stylistic and structural-functional (for a comprehensive analysis of the Clarinet Concerto), as well as the method of theoretical generalization (to summarize the results).

Main results and conclusions. Copland's search for American idioms is traced, which ran through imitation and experimentation, fascination with European modernism and American jazz, and a turn to “proletarian” music and rural folklore of the Midwestern United States. It is emphasized that, despite the evolutionary nature of these explorations, Copland's two leading vectors of Americanism — Anglo-folk and Jazz — directly intersected in the Concerto for Clarinet and String Orchestra (1948). The article emphasizes that this combination was conditioned by the personality of the customer — the famous American clarinetist Benny Goodman, who combined his career as a jazz musician with an interest in academic music. The form, thematic content, and stylistic coloring of the Concerto are analyzed, and the separation of contrasting figurative and stylistic spheres in the two parts of the concert cycle is pointed out. The intonational-thematic and timbral connections between the first part of the Concerto and Copland's works of the late 1930s and 1940s, which reflect rural American life, in particular the music for the films *Our Town* and *The Story of Cummington*, are highlighted. The role of the solo cadence as a transitional bridge between parts is characterized, and its improvisational features are emphasized. The integration of jazz elements into the second part of the Concerto is considered, and their predominance, primarily in metrorhythmic structures, is demonstrated. The influence of Brazilian folk music on the theme of the work was discussed. It has been proven that the organic combination of contrasting parts in terms of imagery and style is achieved by a writing technique, the essence of which lies in the gradual expansion of sound material through accumulation. The functioning of this technique in horizontal and vertical dimensions has been analyzed. It is concluded that the use of this method contributes to the unity of form and at the same time provides contrast. It is noted that the use of compositional models of different origins (in this case, his own) and the presentation of familiar musical material in a new context reflect Copland's connection with the neoclassical origins of his work.

Keywords: 20th century music, Aaron Copland's work, musical Americanism, European modernism, concerto for clarinet and string orchestra, style, jazz, Anglo-folklorism.

Стаття надійшла до редакції 11.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 781.7(82):780.614.131.082.2:78.071.1Гінастера(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356108

ФІЛАТОВА Т. В.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

filatova.tanya@gmail.com

© Філатова Т. В., 2026

АРГЕНТИНСЬКІ ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНА ЛЕКСИКА У ГІТАРНІЙ СОНАТІ АЛЬБЕРТО ГІНАСТЕРИ

Досліджено процеси реконструкції аргентинських креольських жанрів, що виникли в історичному контексті побутових традицій культури гаучо та були переосмислені засобами авангардної музичної лексики в Сонаті для гітари Альберто Гінастери. Виявлено жанрові пріоритети композитора, зв'язки з місцевими звичаями, музичною специфікою ритмічних патернів, інтонацій, виконавських прийомів, пластичних жестів, фольклорних ідіом, характерних для трісте, відалі, мілонгі, маламбо, гато, чакарери. У процесі аналізу тексту сонати артикульовано зв'язки музики з моторикою традиційної звукової атмосфери жителів сільських високогірних рівнин, її ритуально-ігровою та пісенно-ліричною поетикою. Позначені темброві імітації перкусійних мамбранофонів та ідіофонів (каха, кахон) специфічними гітарними прийомами, прийнятими у народних звичаях музикування та повсякденному середовищі місцевих звукових ландшафтів. Жанрова природа тематизму розглянута у динаміці перетворень завдяки спектру індивідуалізованих стильових впливів, інтертекстових запозичень (з опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери»), дії загальних композиційно-технічних парадигм авангардної лексики (мікросерійність, додекафонія, алеаторика, метроритмічна асиметрія патернів, модальна симетрія октатонічних структур). Жанрово-стильові аспекти матеріалу розглянуті з урахуванням новітніх досягнень сучасного музикознавства, із залученням базового комплексу історичних, теоретичних, структурно-функціональних, системних та компаративних методів. Контекстуальний підхід до аналізу Сонати для гітари визначив широке поле мовних взаємодій і пошукових векторів творчості А. Гінастери, глибинно пов'язаних з національними аргентинськими культурними традиціями.

Ключові слова: аргентинська музика, гітарна соната Альберто Гінастери, традиції культури гаучо, трісте, відала, мілонга, маламбо, гато, чакарера, серійні ряди, симетричні модули, ритмічні патерни.

Вступ. Сучасні американські дослідники вважають Альберто Гінастери «одним із найсамобутніших творчих голосів Америки» [Schwartz-Kates, 2010, p. 9]. Його музика маніфестувала відкриття світу аргентинських звучань далеко за межами континенту. Вхід у незвідане композитор проклав не простим для слухачів шляхом, що пролягав далеко від декоративних переспівів фольклорних мотивів, вибухав ритуальною енергією первісної сили з індіанських та креольських поселень аргентинських ковбоїв гаучо. Аргентина зазвучала в академічній аудиторії приголомшливою хльосткістю ритмів, страхітливим тупотом диких тварин, відкрилася пейзажами прерій та

гучними вітрами високогірних просторів. Емпатичні відгуки слухачів на інтонації плачу індіанських жінок з мікротоновими вібраціями або на чоловічі голоси пайядорів, пастухів і мисливців, які співають про свою самотність серед пасовищ, доповнювали атмосферу художньої картини світу композитора. Однак мовний словник його музики був авангардним, що, з одного боку, ускладнювало сприйняття, а з іншого, апелювало до необхідності сучасного дослідження та семантичного тлумачення.

Попри наявність ґрунтовних праць про музику А. Гінастери, актуальність аналітичних дискурсів не знижується. Систематизуємо напрями сучасних досліджень низкою проблемних зон: значення жанрових традицій гаучо в музиці Гінастери [Schwartz-Kates, 1999]; роль топосу гітари в аргентинській культурній ідентичності [Plecsh, 1996]; семантика акорду відкритих гітарних струн у творчості композитора [Gaviria, 2010]; перекладення музики для квартету гітар [Snyder, 2010]; техніка інтертекстуальних зв'язків [Kuss, 2013]; аналіз фольклорних елементів, андських та креольських прийомів гри у гітарній сонаті [Basinski, 1994]; аналіз серійної техніки у сонаті [King, 1992]. Останнім часом помітно активувалося наукове осмислення окремих творів Гінастери, важливих для виконавців-інструменталістів. Зокрема це публікації про твори композитора, що увійшли до фонду найскладнішого концертного репертуару гітаристів (Schwartz-Kates, 2002, 2010], [Jimenez, 2022]). В українському музикознавстві з'явилися спроби аналітичного порівняння сонат для гітари соло Альберто Гінастери та Антоніо Хосе (Іспанія) [Гончаров, 2024]. Однак відкрите дослідницьке поле гостро потребує поглибленого підходу на основі комплексних наукових знань.

Мета статті — виявити механізми процесів реконструкції аргентинських креольських жанрів, простежити генезу і трансформації в контексті побутових традицій гаучо завдяки засобам авангардної музичної лексики у Сонаті для гітари Альберто Гінастери. **Наукова новизна** полягає у залученні до українського музикознавчого поля розгорнутого аналітичного висвітлення жанрово-стильових аспектів твору, їхнього оновлення мовними ресурсами сучасних технік композиції.

Результати дослідження. Жанрово-стильові пріоритети Альберто Гінастери¹ формувалися на перетині двох векторів творчості: один спрямований на осмислення досягнень європейського авангарду, інший — у глибину національної самобутності аргентинської культури, з неодмінним збагаченням мови музики їхньою переплетеністю. Поєднання сублімованих елементів глибинних культур і цивілізацій, що перебувають на величезних дистанціях одна від одної — історично, етнічно, географічно — можуть бути парадоксальними. Однак у художній гібридній реальності музичних мов ХХ століття подібні прояви стали черговою констатацією, хоч і не цілком звичною. У А. Гінастери вони були викликані, приміром, архаїчним ритуальним проспівуванням слів доколумбових текстів у «Кантаті для магічної Америки» для сопрано та 53 ударних (1960): разом із новою звуковою лексикою це дало ефект занурення у «неповторну музичну мову та культурну локалізацію» [Gaviria, 2010, p. 6]. Подібною інтенцією виявилася міфологія майя про створення світу у текстовому викладі домініканських чернечих обрядів храмів Гватемали з незавершеного циклу «Вісім симфонічних фресок». Не дивує переплетеність у звуковій тканині остинатних ритмів, ритуальних перкусійних тембрів, ліричних фраз з аргентинських мелодій, серійних рядів, сегментів, симетрій, паліндромів, що для Гінастери було засобом

¹ Alberto Evaristo Ginastera (1916–1983) — виходець з італійсько-каталонських емігрантів, досяг світової популярності як композитор і музикознавець. Мав ряд почесних звань, співпрацював із майстрами європейського авангарду Л. Ноно, О. Мессіаном, Я. Ксенакісом та ін.

«реконструкції трансцендентного аспекту стародавнього доколумбового світу», як зізнавався сам автор [Gaviria, 2010, p. 6].

Інтеграція цитат, фрагментів народних пісень і танців, складних інтертекстових діалогів, алюзій чужих стилів слугувала тій самій меті — відтворенню духу Америки, її корінної колективної спадщини з опорою на місцеву сільську традицію *гаучо*, темброво-звукові топоніми андського звуку. Просуваючись у різні періоди творчості до складного синтезу місцевих музичних діалектів на платформі академічних новацій європейської школи, Гінастера вивчав подібний досвід занурення в архаїку давніх цивілізацій через новий мовний досвід Б. Бартока, І. Стравінського, додекафонні ряди А. Берга, А. Веберна, звукову колористику К. Дебюссі, М. Равеля, М. де Фальї, А. Онеггера, мікротонові та електронні звучності. У бесідах з музикантами він згадував: «Під час створення “Аргентинських танців” для фортепіано в 1937 році я відчував вплив Бартока. Мій “фольклорний образ” починався саме там, з його політональних гармонізацій, сильних, чітких ритмів – з бартоківського “гарячкового збудження”, у якому відтворюється дух національної музики» [Gaviria, 2010, p. 13]. Пізніше в інтерв'ю піаністці Лілан Тан він сказав про зрілий період творчості: «Зараз я розвиваюся, повертаюся до первісної Америки майя, ацтеків та інків. Цей вплив у моїй музиці я відчуваю не як фольклорне, а як своєрідне метафізичне натхнення» [Schwartz-Kates, 2010, p. 23–24].

Автентичною атрибуцією авторського стилю А. Гінастери стали аргентинські фольклорні ідіоми у радикально контрастній єдності з новим технічним арсеналом, запозиченим із сучасної авангардної лексики європейських музикантів. На відміну від багатьох із них, Гінастера не займався фольклористикою та польовою діяльністю. Народні інтонації й мелодії він знаходив у вже готових записах та друкованих джерелах. Зокрема свій гітарний акорд на відкритих струнах Гінастера взяв не з практики *гаучо* — «у традиційній аргентинській музиці жоден *гаучо* не гратиме на гітарі, не використовуючи ліву руку для створення тризвуків» [Gaviria, 2010, p. 14]. У його музиці цей акорд постає як символ, тембровий знак, витягнутий виключно із загальноприйнятого налаштування інструмента, який підкреслює в будь-якому іншому тембровому контексті важливість гітари або її звукового образу, так би мовити, архетипу шестиструнної гітари. Імітація резонансів відкритих струн персоніфікує сам інструмент як атрибут місцевого народно-побутового ландшафту, з транспозицією іберійських, іспанських традицій у креольські шари аргентинської культури.

Зважимо на важливу деталь. У певному сенсі налаштування струн класичної шестиструнної гітари може реорганізуватись у вертикальні та горизонтальні структури. Перший вимір (вертикальний) вибудовується у сукупний ряд акустичних сегментів з кварт і терцій; другий (горизонтальний, лінійно-модальний) дає ряд звуків, що відкриває від будь-якого зі своїх тонів вхід у безпівтоновий простір пентатоніки. Він властивий багатьом архаїчним музичним культурам світу, зокрема, андським південноамериканським наспівам корінного населення і сопілковим награшам їхньої «музики вітру». Для Гінастери цей акорд став символом, що інтерпретує аргентинські музичні звичаї аборигенів і здатний піднятися завдяки специфіці звукового орнаменту над будь-яким складним мовним контекстом. Шестизвучні звуковисотні конструкції, що збігаються з налаштуванням струн, зустрічаються в гітарній музиці багаторазово, але

їхня надмірність у творах, не призначених для гітари, трапляється вкрай рідко. У Гінастери це *знакова одиниця* — «звуковий топонім» місцевого колориту¹.

Жанровий контекст місцевої культури створювався типово аргентинськими феноменами. Виділимо серед них пісенно-танцювальні, пріоритет яких підтверджений і творчістю, і особистими думками та висловлюваннями А. Гінастери. Кумулятивний ефект виникає у процесі створення етнічного колориту при зверненні одразу до кількох фундаментальних народно-побутових традицій сільських провінцій гаучо. На відміну від багатьох співвітчизників та сучасників, Гінастера не виводить на авансцену жанр танго, віддаючи перевагу іншим автентичним аргентинським пісням і танцям, серед яких трісте, маламбо, мілонга, відала, гато, чакараера.

Triste (*triste* — скорботно) належить до сфери ностальгійних пісень про нерозділене, втрачене кохання або прощання. Лірична традиція корінних андських панамериканських народностей кечуа в Аргентині, Перу, Чилі, Болівії, Уругваї у місцевих звичаях уособлена креольською фігурою гаучо (вершник, пастух), який співає у супроводі гітари, ударних каха (рамковий барабан) та великого барабана (тамбора). Типовими для трісте є тридольний розмір, мінорний лад, 8-складні строфи заспіву, приспиви з терцієвими подвоєннями мелодії, як це прийнято, зокрема, у жанрі *відала*. З національної ліричної пісенної традиції композитору особливо близька ритмічна імпровізаційна свобода речитативу (*parlando*) — напівговору-напівспіву з низхідними контурами мелодичних фраз.

Контрастом до ліричного співу трісте слугує енергія аргентинських танців, кінетично заряджених активною моторикою танцювального руху, які часто протиставляються рапсодичним висловлюванням. Найяскравішим і найексцентричнішим є *маламбо* (*malambo*) — аргентинський силовий чоловічий танець гаучо, найбільш архаїчний і віртуозніший з усіх. Це дуель, суперництво, демонстрація атлетичної форми та танцювальної майстерності. Театральна атрибуція танцю: соло зі складних рухів ніг двох або групи партнерів; танцюристи почергово енергійно тупотять, схрешують ноги, б'ють по землі боками стоп, дзвенять шпорами під наглядом суперника, який очікує своєї черги. Хореографічна мова гаучо передається через покоління південноамериканських ковбоїв. Ритми та характерні рухи синхронізуються у групах, перетинаються контрапунктами танцювальних фігур під акомпанемент гітарних акордів *расгеадо*, соло скрипки, бандонеона, ударів бонго. Рухи й патерни ритмів наслідують гул землі під копитами коней на відкритих просторах пампасів. Архаїчні риси автентичної танцювальної техніки гаучо доповнюються іспанськими прийомами *zapateado*², що походять від андалузького фламенко — вистукування підборами, босими п'ятами зігнутих у колінах ніг. Агресивні театральні аксесуари танцю — метална зброя болеадори в руках гаучо, батоги, ремені, мотузки з кістяними грузилами для відлову диких коней, і вогонь — створюють імітацію польової культури аргентинських пампасів³.

Ритмічна сітка рухів фіксується змінним метром $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$ з характерними для іспанського «компаса» геміолами — гостро акцентованими, з одночасним щільним

¹ Г. Чейз вважав його персональним результатом «інтуїтивного засвоєння та суб'єктивного сприйняття, сублімацією фольклорних елементів» [Chase, 1957, p. 450].

² Від ісп. «zapato» — «взуття», швидкий відбивальний рух ногою в танцювальному кроці з прискоренням нав'язливих вибагливих ритмів.

³ Сучасна балетна хореографія маламбо у виконанні аргентинських танцюристів Malevo Malambo: <https://www.youtube.com/watch?v=rthfOAKqCVc&list=RDthfOAKqCVc>

пульсом тридольного та дводольного биття. Мелодія може бути відсутньою, замість неї — атаквальні удари перкусії та гітарних басів (схема 1).

Схема 1.

Ритмічні патерни маламбо



Складні форми ритмів маламбо, без прямих асоціацій з мелодикою креольської побутової традиції, змінюють ритмічну структуру танцю. Поряд з іспанськими геміолами у розмірі $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$ вони перетворюються на чергування $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{9}{8}$. Автор називає подібні досліди «сублімованим маламбо».

З середовища креольських танців поряд із маламбо у музиці Гінастери звучить відлуння первинно сільського повільного танцю *мілонга* (одне з основних втілень поетики сільської культури гаучо). Під впливом ритму кубинської хабанери, її іспанських версій, африканських ритмів *candombe* мілонга ставала енергійнішою, моторнішою, завдяки чому пізніше увійшла до квінтесенції елементів аргентинської міської музики танго. Саме звідси танго успадкувало бінарний метр та характерну ритмічну організацію поліметру 3+3+2 (повсюдна атрибуція музики танго відомого учня Гінастери А. П'яццолли). Аргентинські дослідники констатують, що танго як емблема національної культури стало «єдиним великим танцем, що зіграв незначну роль у музиці Гінастери» [Schwartz-Kates, 2010, p. 35]. Для композитора жанр не був пріоритетним через його табування в академічному середовищі у ранній період творчості музиканта, коли він відчував величезний інтерес до традиційної популярної музики і віддавав перевагу музичній атмосфері сільської глибинки, де побутовали місцеві креольські ідіоми, зокрема мілонга. Загалом розрізняють три основні її різновиди: сільська, креольська, пісенно-інструментальна *milonga campera/criolla* (праматір танго); міська танцювальна *milonga ciudadana/porteña*, тісно пов'язана з ранніми зразками танго в Буенос-Айресі; сповільнений, мінорний, пристрасний, млосний різновид *milonga surera* з південних провінцій Буенос-Айреса з характерною поетикою гаучо. У сільському різновиді жанру склалися звичаї співу пайядорів під гітару (поетичний поєдинок *payada*). В умовах бінарних розмірів $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ у ритмічних формулах мілонги акцентується синкопа, що створює «ламаний» ритм, ефект «підстрибування» у танці. Мілонга *campera* ритмічними формулами ніби похитується разом із артикуляцією слабких долей (схема 2).

Схема 2.

Ритмічні патерни мілонги



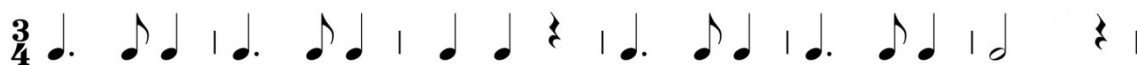
У мілонзі сільської традиції можливі дорійські або міксолідійські модальні відтінки мотивів та фраз. У словах чути спогади про будинок, стан самотності в дорозі, жартівливі історії, філософські думки.

Відала — лірична сольна народна пісня для жіночого або чоловічого голосу у гітарному супроводі. Жанр поширений у метисів північно-західного регіону і успадкований від андських індіанських народів кечуа Аргентини, Болівії, Перу. Інтонації,

що спокійно звучать у місцях проживання сільських громад серед гірських ландшафтів, органічні до свого середовища — пустельних степів високогір'я. Назва *vidala* (ісп. *vida* — життя, кечуанський суфікс *la* — маленька), поетика жанру поєднують індіанські елементи з іспанськими. Семантика музично-поетичного тексту відображає природу, пейзаж, емоційний стан самотності і туги. Повільна пісня пайядорів, «гірська» за духом — епічна розповідь у мелодичних фразах із двоголосним терцієвим подвоєнням під гітарний акомпанемент та удари басового барабана. У музичній тканині немає гострих акцентів, лише ледь помітна слабка пульсація. Короткі фрази римуються у змінній метричній сітці $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$. Модальні відтінки дорійських, лідійських ладових колоритів перемежовані з безпівтоновими пентатонічними модулями індіанських наспівів. У гітарному акомпанементі — резонанси відкритих струн, фігури арпеджіо, удари по струнах (апояндо). У креольських традиціях відали використовуються іспанська гітара, але нерідко додається локальний колорит національних духових інструментів (кена, сампонья), болівійських, перуанських струнно-щипкових видів чаранго. Місцеві відтінки посилюються голосовими вібраціями та фольклорним горловим співом, насиченим мікротонною мелізматикою (данина стародавнім племінним традиціям). Як результат пісня більше схожа на мовлення, рапсодичне проспівування з вільними подовженими розспівами голосних звуків, усною імпровізацією, спонтанним орнаментальним варіюванням (схема 3). Все разом надає пісенній традиції відтінку сповідальності, інтимності ритуалу прощання.

Схема 3.

Ритмічні патерни відали



Гато — жвавий, життєрадісний, енергійний парний танець швидких рухів у супроводі безперервного пульсу *расгеадо* — часто використовується у творчості Гінастери. Гострохарактерний аргентинський танець поширений ближче до центральних провінцій (Сантьяго-дель-Естеро) і у побуті популярний в атмосфері дозвілля як жартівливий парний танець фліртування. Його традиції закладені усними формами музикування, характерні ознаки — мажорний лад, гітарні фігурації або *расгеадо* акордів, геміольні ритми з синкопами, метрична перемінність $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$, вплив іспанської сегідильї, фанданго, куплетна форма. Музичний супровід гато виконується двома гітаристами або ансамблем: скрипка, бандонеон, гітара, барабани. На відміну від змагальної енергії танцю-турніру маламбо, гато — швидкий, збуджений «танець залицяння». Для хореографічної пластики характерна м'якість «котячих» рухів з короткими випадками, присіданнями, грайливими похитуваннями тіла. Мелодії синтаксично складаються подібно до жартівливої гри коротких, гострих, чітко пульсуючих мотивів (схема 4). Рефрени доповнені звукообразувальними сигналами, вигуками. Акценти підкреслені басовим барабаном *bombo leguero*.

Схема 4.

Ритмічні патерни гато



Фактично танець демонструє не так агресивно-войовничі, як привабливі «мускуліні» риси героя аргентинської культури — пастуха, ковбоя, землероба — ідеалізованого персонажа сільської місцевості. Образ зустрічається в літературі, живописі, музична поетика жанру помітно відрізняється від меланхолійної пісенної оповіді про сільське життя й від силових чоловічих танців-турнірів. Гато втілює найлегший, жартівливий відтінок образу і складає пару спорідненому танцю — чакарері.

Чакарера — жартівливий фермерський парний танець, найлегковажніший з усіх: швидкий, енергійний, споріднений з гато, з діалогами між партнерами, грою, фліртом, але без особливої експресії. Характерний ритм (акцентування синкоп між мелодією та фоном) підтримується інструментальними партіями: соло скрипки або акордеона у супроводі гітари (схема 5). Назва артикулює сільське походження жанру (*chaca* — поле, ферма). Мелодія — за звуками пентатоніки, із прикрасами, імітацією свисту, крику; тембр співу «горловий»; у партії гітари ритмізований акомпанемент акордами основних функцій. Танцювальні прийоми: у чоловіків *zapateo* — вибивання підборами, у жінок *zarandeo* — кругові похитування стегон.

Схема 5.

Ритмічні патерни чакарери



Свій єдиний оригінальний гітарний твір *Сонату op. 47* А. Гінастера написав у Женеві влітку 1976 року на замовлення бразильського віртуоза Карлоса Барбоса-Ліми (Antonio Carlos Ribeiro Barbosa-Lima, 1944–2022); через три місяці музика прозвучала в аудиторії Університету Джорджа Вашингтона. Згодом композитор двічі редагував нотний текст: у 1977–78 та у 1981 роках [Schwartz-Kates, 2001]. У вступі до партитури 1978 року автор згадував: «Гітара була національним інструментом моєї країни, тому я погодився на пропозицію написати сонату для гітари соло в 4-х частинах: «Есордіо», «Скерцо», «Пісня» і «Фінал», у яких повторюються ритми південноамериканської музики [Ginastera, 1978, p. 3]. Це визнання спрямовує аналітичний пошук зв'язків ідіоматичних музичних лексем аргентинської культури гаучо з новим арсеналом сучасних композиторських технік. Перебуваючи на піку творчої зрілості, автор акумулював ресурси народно-побутових та академічних традицій гітарного звуку як символу і носія місцевої музичної поетики, просочував темброву атмосферу сонати мовою авангардних європейських композиторських шкіл, залишаючи всюди спеціальні місцеві знаки: ритми, тембри, голосові чи шумові атрибути, «мотиви з південноамериканського фольклору, що увійшли до музичного словника, використаного Гінастерою багаторазово й у різних комбінаціях» [King, 1992, p. 8]. Вони відсилають слухача до архіву пам'яті про жанрові витoki, стають частиною колориту країни, її емблемою¹.

Перша частина сонати *Esordio* описується автором як «урочиста прелюдія, за якою слідує пісня, натхненна музикою індіанців кечуа»². Силует мелодії виразно

¹ Посилання на виконання Сонати для гітари op.47 в інтерпретації в'єтнамського гітариста-віртуоза, професора Чиказького університету Іллінойсу Ан Тран (An Tran): <https://youtu.be/vXgXdyI9Ug8?si=sskWveJDyQRjERP>

² Іспанське слово *exordio* означає початок літературного твору або преамбулу в ораторському виступі, привертання уваги до основного змісту промови.

проявлений у моментах встановлення тридольної метричної сітки з фігурою ритму¹, характерною для відалі (приклад 1). Їй передує вступ імпровізаційного характеру, позбавлений метричного пульсу, тактової системи, з гнучкою агогікою, свободою ритмічних алеаторних коливачь ліній. У процесі подальшого формування тридольного пульсу мелодія виявляє кечуанські традиції одноголосного індіанського жіночого співу під повільні удари барабана каха, успадковуючи водночас звичай подвоювати фрази терцієвими підголосками чоловічого дуету гаучо. Після кожної такої фрази гітарист ударами біля підставки імітує звук підвісного барабана каха.

Приклад 1.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 1 Esordio

Poco più mosso $\text{♩} = 76$

tastiera

p dolce

verso - - - - - il - - - - - ponticello

cresc.

Ритмічний малюнок відалі синхронізується у моноритмічній масі вертикалі: підтримується всіма голосами акордів, верхні часто сходяться в терції, як це заведено у практиці співу пайядорів. Модусом для мелодичних фраз слугує лідійський тетрахорд. Його ладова специфіка, згідно зі старовинною європейською традицією, коріниться у тритонових зв'язках між крайніми звуками тетрахорду, що створює ефект високої інтонаційної напруги лінії *f-g-a-h* у висхідному, та в низхідному русі (це притаманно північно-західній відалі). Розвиток поспівок у сонаті зміщенням на півтон вгору *c-d-e-f#* веде до кульмінаційної вершини на *ff* від тихого ніжного звучання перших фраз. Експресивність динамічного росту, що йде слідом, пов'язана з теситурним розширенням і водночас — фактурним ущільненням тканини, а також із послідовним зрушенням двох тритонів. У сукупності з акордовими дисонансами мелодія відалі потрапляє в напружене поле вібрацій жорстких звукових мас тритонового спектру, не властивих акомпанементам до печального співу гаучо. Це атрибуція нових технік композиції, які уникають відкритих асоціацій з типовими зв'язками акордів. Причому сама пісня звучить органічно, сумно, ностальгійно-приглушено, прориваючись крізь товщу дисонансів, з ритмічною підтримкою ударами пальців гітариста і долонею правої руки біля підставки, по верхній деці, корпусу, притиснутих і відкритих струнах інструмента для імітації перкусії. Звук схожий на далеке відлуння ритуального барабана, віднесене гірським вітром на відкриті простори Андського альтіплано.

Разом з тим звукообразальний сигнал ключового ритму відалі став символом, що підсвічує живе голосіння корінних народів. Ці голоси розкриваються слідом за картиною навколишнього звукового краєвиду із символічним «світінням», про-

¹ Показовим є порівняння ритму та мелодії народного зразка відалі у фольклорному виконанні з наведеним далі прикладом тексту Гінастери: <https://www.youtube.com/watch?v=NQaW7hX3OMM>

мені якого розходяться у різні боки від гітарного акорду (гексахорда) відкритих струн. Його міфотворче значення як звукової емблеми в музиці Гінастери визнається усіма аргентинськими музикознавцями, тож не випадково автор свій єдиний гітарний твір починає саме з нього.

Акорд відкритих струн у арпеджованому вигляді *e-a-d-g-h-e* звучить як початок гри, перевірка ладу інструмента. Він відкриває і замикає кожну з чотирьох рапсодичних хвиль урочистої прелюдії і по суті, є джерелом та результатом їхнього розгортання. Щоразу акорд супроводжується розсипом пасажів і перетворюється з вертикальної монолітної маси на низку довгих симетричних інтервальних ліній (приклад 2).

Приклад 2.

А. Гінастера. Соната для гітари op.47, ч. 1 Esordio

Автор 12 разів повторює акорд відкритих струн протягом 1-ї частини сонати і дає стільки ж версій його перетворень (завдяки зміщенню спочатку двох верхніх звуків, далі трьох і більше — до усіх шести, але щоразу первинний вигляд відновлюється, акцентуючи свою особливу значущість). Пасажні висхідні фігури в агогічному потоці прискорень або уповільнень розкручують початкові імпульси руху: чистих кварт або квінт, коротких ривків секвенцій із зупинкою на свистячому звуці ковзання нігтем пальця вздовж шостої струни, секвентних ходів великими септимами на тлі педалі двох відкритих нижніх струн і нарешті, низхідних поступових уповільнень. Наступна, згадана раніше презентація мелодії на кшталт відали, що перемежується новими трансформаціями гітарного акорду, в кодї зливається з його оригінальним первинним виглядом. У заключній каденції вона «імітує речитатив на одній ноті, типовий для багатьох південноамериканських індіанських племен, з послідовним його повторенням, часто з треллю або прикрасою, як це буде й у третій ліричній частині сонати» [Wallace, 1964, p. 167].

Будучи акустичною опорою гітарного акорду, цей звук замикає усі синтаксичні грані розділів форми і є висотним підґрунтям 1-ї частини, а сам акорд — її константою. Семантичні аспекти музики Гінастери обумовлював трьома головними мистецькими завданнями: втілити «ліричний захват, використовувати сильні ритми, запозичені з чоловічих танців... відобразити певну експресіоністську атмосферу, майже магічний настрій» [Suarez-Urtubey, 1967, p. 70].

У фортепіанних сонатах op. 22 (1952), op. 53 (1981), op. 54 (1982), Сонаті для віолончелі з фортепіано op. 49 (1979) емоційні контрасти розподілені за єдиним ком-

позиційним сценарієм. Кожна з сонат відкривається енергійною першою частиною; далі йде швидко скерцо у розмірі $6/8$ (початковий тихий звук згодом розпалюється до гучної, містичної картини нічного дозвілля місцевих танців); третя частина — лірична рапсодія з ніжних, сумних пісень, фінал — динамічна токата з ритмами маламбо і чакарери. Аналогічно вибудовані жанрові та образно-семантичні контрасти в гітарній сонаті. У період творчої зрілості композитор «використовував елементи аргентинської народної музики як відправну точку для створення “уявного фольклору”, розвивав ці елементи, невимушено вносячи до них додекафонні прийоми, уникаючи строгих серіальних технік» [Basinski, 1994, p. 11].

Аналітику другої частини Сонати для гітари слід передувати описом місцевої народно-побутової практики музикування. Гітарна техніка гаучо, інтегрована в академічний репертуар, поряд з іншими національно-фольклорними компонентами, нагадує бриньчання з акцентами ритмічних патернів танців та пісень, що створює ефект природного згасання струн. Заглушення звуку перкусійним шумом, стуком по грифу та різним частинам корпусу інструмента (*golpe*), ударами по струнах біля підставки (*tamboro*) також є відлунням музики аргентинських пампасів. Місцеві ударні — малий барабан каха та квадратний кахон (*cajón*) перуанського походження, прийняті в середовищі креольських гітаристів, імітуються ударами кулаком або відкритою долонею. Скрип, свист, тупання ніг під час танців передаються специфічними різкими, сильними ковзаннями вздовж струн, стуком по обичайці та іншими прийомами. Звуки легко вписуються в авангардну лексику поряд з елементами уявного фольклору, що зберігає пам'ять про практики колективних ритуалів з архаїчного минулого. У кожній частині сонати специфічні прийоми гри спливають по-своєму.

Друга частина Scherzo — у нотному тексті супроводжується поясненнями про фантастичний характер музики, її максимально швидкий темп, тридольний метр, високий ступінь контрасту гучності. Окремі коментарі стосуються специфічних прийомів гри. Наприклад: по струнах правою рукою біля головки грифа; глісандо лівою рукою зі зміщенням фіксованої позиції акорду; дуже швидко нетривала імпровізація штрихом *sul ponticello* на 1-й, 2-й та 3-й струнах, накритих пальцями лівої руки в районі резонатора (приклад 4); *senza tempo* — гра поза темпом, вільно, не вимірюючи ритм; “*Bartok-pizzicato*” — різке вищипування струни з ударним ефектом; *tastiera, come liuto* — гра з наслідуванням лютні або клавесина м'яким щипком з легкою артикуляцією.

Цією частиною сонати Гінастера відобразив спогади про красу пейзажів та атмосфери високогір'я, нічне небо над відкритими просторами, захоплення прозорим, сухим та чистим повітрям. У передмові до партитури він писав про чари прозорого неба Аргентини — одухотвореного образу в місцевому фольклорі, оспіваного в мелодіях і танцях гаучо. Композитор імітує в музиці картину «гри тіней та світла, нічних звуків чарівної атмосфери, динамічних контрастів, далеких танців, сюрреалістичних вражень. Наприкінці звучання теми хвали Сіксту Бекмессеру постає як фантазмагорія» (зі вступу до партитури).

Приглушеною вібрацією гітарних струн композитор відкриває перші такти, граючи тембрами як світлом і тінню — натуральним м'яким звуком струни та різким металевим призвучом біля підставки. Це схоже на тихе мерехтіння кластерних хроматичних точок, наче далеких вогнів у нічному небі. Їхня вібрація витримана в остинатному моторному ритмі танцю. Гра доповнюється регістровими контрастами (див. приклад 3).

Приклад 3.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 2 Scherzo, тт. 1–8

Зі щільних малосекундових звукових «точок», що відкидають у високому регістрі штучні призвуки (флажолети), подібно до слідів комет у темряві зоряного неба, виростають малотерцієві фігури з комбінацій інтервалів 2:1 або 1:2 (вимір у півтонах). Їхня ротація в прямому або зворотному русі, інверсії та ракоході нагадує мікросерійні процедури: до них додається гра інтервалами терцій і кварт у розгорнутих пасажах. Спираючись на загальну дисонантну атмосферу, створену симетрією мікросерійних мелодичних сегментів, особливо в діапазоні комірок малотерцієвих октатонічних ладів обмеженої транспозиції, із вкладеними комбінаціями малих та великих секунд усередині кожної комірки, Гінастера часто обходився без повного регламенту строгих серійних процедур 12-тонового неповторюваного ряду звуків та його поліфонічних перетворень. У чергуванні розгорнутих акордових пасажів з короткими мотивами із трьох звуків він знаходив свій «будівельний механізм» — роботу на «клітинному рівні» мотивів і послівок, що утворюють півтонові, цілтонові, октатонічні фрагменти звукорядів і зміщуються по вертикалі та горизонталі згідно з обраним інтервальним принципом. У радикальному сплетінні авангардних поліфонічних технік із посліпковими структурами народно-побутової природи виникає сплав звуків, натхненний пейзажем. У палітрі фарб авангардного художника ідеалізований символ нації може виглядати викривленим, вийнятим зі звичного контексту і тому не зовсім зрозумілим. Про нього сигналізують ритмічні акценти маламбо, змінні розміри $9/8$, $6/8$, $7/8$, терцієві глісандовані ковзання (приклад 4).

Приклад 4.

А. Гінастера. Соната для гітари, оп.47, ч. 2 Scherzo, тт. 35–43

Прикладом додекафонної роботи з повною 12-тоною серією є початок наступного розділу форми (тт. 52–55). У звуках ряду переважає фонізм зменшеного септакорду як результат розгорнутого в лінійній площині ходу по малих терціях. Сег-

менти перебувають один від одного на відстані кварта. Синтаксично і ритмічно секції звуків об'єднуються по-різному: чотири сегменти по три звуки, виходячи з ритму, і три сегменти по чотири звуки, залежно від інтервальної комбінаторики. Серія повністю зміщується на малу терцію вгору (приклад 5).

Приклад 5.

А.Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 2 Scherzo, тт. 49–57

Тим часом, в умовах дисонуючого звучання та мікросерійної роботи з матеріалом, після закінчення розділів відчувається педалізація артикульованого басу *E* прийомом *Bartok-pizzicato sfff* (приклад 6) і в кінці всієї другої частини.

Приклад 6.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч.2 Scherzo, тт.83–91

Ще один досвід роботи з повним рядом 12-ти неповторюваних тонів (по три звуки у кожній групі) дається в заключному розділі (тт. 92–95). Спочатку викладається основний ряд, потім його інверсія. Показовою є також дзеркальна та послідовна симетрія інтервалів усередині сегментів, з грою пропорцій 2:1 та 1:2 (схема 6).

Схема 6.

Отже, Гінастеру не приваблювала ортодоксальність вебернівського серійного методу: він застосовував його локально, на рівні послідовної або дзеркальної симетрії окремих груп у їхній інверсійній, ракохідній, транспозиційній формах. Серійний метод вів Веберна у сферу споглядальності, інтроспекції до самопоглиблених емоційних станів. Гінастеру, навпаки, хвилювала енергія екзальтації, грубої силової

пружності пульсуючого ритму, моторики танцювальних рухів, чутних звідусіль у звукових ландшафтах Аргентини. Вони відбивались авангардними відлуннями поспівок, ритмічних структур, що походять з народного мелосу. Так у творах Гінастери народжувався новий, незвичайний звуковий образ Аргентини.

У листуванні композитор зазначав, що він «схильний організовувати симетричні серії на основі трьох або чотирьох нот, проте не вважав отриманий результат 12-тоновими серіями у строгому сенсі, скоріше транспозиціями дрібніших мелодичних сегментів, що їх складають» [Schwartz-Kates, 2010, p. 28]. Цю частину сонати композитор заповнив безліччю звукових ефектів, різких контрастів темпів та гучності, енергією танцювальних ритмів маламбо та гато з метричними викривленнями $6/8$, $7/8$, $9/8$. У коді Гінастера звернувся до алюзії звучання лютні (єдине в сонаті інтертекстуальне запозичення акордових пасажів хордофонів, споріднених з гітарою за строем) з опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери» (арія комічного персонажа Сікста Бекмессера). Високі гармоніки флажолетів відкритих струн імітують лютневий звук (*come liuto*), і в цій алюзії відчутні голоси з різних часів, які вступають у діалог лютневих звуків зі змагань співаків минулого і реплік у відповідь аргентинського гітариста, сучасного пайядора. До вільної імпровізації реплік, прийнятої у популярному місцевому середовищі гаучо, рукою академічного майстра підмішується лексика авангарду.

Третя частина — *Santo* містить посилення до пісенно-ліричного жанрового спектру. Він втілюється не за допомогою розгорнутих ліній та широких кантиленних розспівів, а передається засобами агогічної свободи, зупинок дихання затяжними трелями, фігураційною орнаментикою, схожими на горловий спів корінних народів чи голоси птахів. Звідси — уривчасте дихання фраз різної протяжності. Мелодичні конфігурації фрагментів *santo* далекі від звичного звучання автентичних мотивів пайядорів, змінені лексикою авангарду. Сусідство активних пасажів, серійно організованих блоками 12-тонової серії, транспозицій її прямого та ракохідного руху, переривається акордовими вертикалями гексахордів, похідних від «гітарного акорду» відкритих струн (у чистому чи зміненому вигляді). Відсутність розмірів, ритмічної регуляції у чергуванні поспівок формул і арпеджованих пасажів зміщує функції синтаксичного регулювання форми на нові фактори членування. Ними слугують фактурні та теситурні контрасти, логіка серійних процедур, модальні горизонталі низхідних мелодичних фраз та регулярні «каденційні» замикання гітарним гексахордом відкритих струн (приклад 7). Це проявляється у кожному з двох розділів форми (*Rapsodico*; *Piu lento e poetico*).

Приклад 7.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 3 *Santo* (*Rapsodico*)

Rapsodico $\text{♩} = 54$ ca. naturale

Моментами спільності між розділами слугують глісандовані «бряцання» гітарних акордів із завмираннями трелей на звуці *fis* із поверненням до нього; хвилі висхідних та низхідних пасажів, організованих у серійні ряди. Їхні траспозиції та сегментні угруповання по три, чотири, дев'ять і більше звуків автор підкреслює в тексті, точно вимірюючи кількість по всій довжині звукової хвилі, вираховуючи щоразу їхні пропорції.

Мелодичний малюнок відали проступає в *Piu lento e poetico* низхідним розспівом по звуках фригійського тетра хорду з опорою на *e*. Спочатку цей хід із модальними ознаками фольклорних зразків аргентинських сумних пісень виступає з чотирма акордами, становлячи разом із ними серію з неповторюваних 12 тонів (приклад 8). Рельєф мелодії піднімається над ніжним фоном тихого супроводу, потім зміщується по висоті й виростає у палкий емоційний вислів (*ardoroso*), де кожен звук посилений октавним потовщенням лінії і багаторазовими поверненнями подібно до речитації, змовкаючи перед фіналом сонати, що йде в режимі *non stop*¹.

Приклад 8.

А. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 3 Canto (*Piu lento e poetico*)

Четверта частина (Finale) описується Гінастерою як «швидке, енергійне рондо, що нагадує сильні, сміливі ритми музики пампасів». Бурхлива кінетична енергія кількох танців (маламбо, чакарери та гато) в сукупності з голосами корінних народів із мікротоновими вібраціями відображає «дух маламбо» з шаленими, дикими темпами, захопливими видовищами місцевих звичаїв народів, які мешкають серед відкритих високогірних рівнин.

Джерелом натхнення обрядової музики пампасів слугувала маніфестація фізичної сили, чоловічої відваги в рухах танцю під дзвін гострих ножів, свист хлистів, ударів об землю під карколомний асинхронний стукіт підборів. Це асоціювалося зі швидким наближенням величезного стада диких тварин, що безупинно мчить назустріч. Імітацію посилюють специфічні прийоми гри на гітарі, які супроводжуються в тексті безліччю інструкцій: «Комбінація *rasgeado* та тамборо є перкусійним ударним ефектом, що підкреслює пульсацію ритму. На відміну від стандартного *rasgeado*, акорди тамборо виконуються сухим коротким ударом кулака правої руки по струнах над резонатором з подальшим заглушенням вібрації останніми фалангами всіх пальців. На гучності *ff* удари мають бути підкреслено енергійними — ефект, характерний для популярного аргентинського стилю гри, є необхідним для втілення задуму композитора»².

У музиці А. Гінастери «маламбо мало схожі на фольклорні зразки, — пише Д. Шварц-Кейтс. — Швидше вони є винахідливими інтерпретаціями жанру, що використовують швидші темпи, складніші гармонії й сміливіші дисонанси. Стилізовані маламбо також включають ритми інших аргентинських жанрів, таких як самба, чакарера та гато» [Schwartz-Kates, 2010, p. 24]. Акцентовані удари характерні й для фермерського

¹ В анотації до видання твору (1978) автор вказує, що ця музика «лірична, піднесена, виразна і захоплива, як любовна поема».

² Коментар додано гітаристом К. Барбоса-Лімою до нотних видань 1978, 1981, 1984 років.

танцю чакараера. Синергія моторних жанрів задає високий тонус експресії, акумулює феєричну потужність колективного пориву, тріумфування емоцій широкою амплітуди.

У режимі постійних коливань темпів, акцентів, метричних тактових пропорцій вгадується наполеглива пульсація акорду відкритих струн (приклад 9). Звучання схоже на бринчання креольської гітари, але в максимально швидкому темпі і рапто-вими, шаленими ривками разом з інтенсивним форсуванням гучності. Тут варіюється ритмічна сітка маламбо, але замість геміольних синкоп у розмірах $\frac{6}{8}$ і $\frac{3}{4}$ Гінастера пропонує асиметричні ритми. Акцентована фігура геміоли з'являється у 5-му, 10-му тактах і далі повторюється при змінах дводольності та тридольності, що характерно для багатьох іспанських «компасів» культури фламенко.

Приклад 9.

A. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 4 Finale, тт. 1–8

Presto e fogoso $\text{♩} = 160$ ($\text{♩} = 320$), sempre $\text{♩} = \text{♩}$

* *rasgueado*

Якщо простежити рух верхніх голосів над витриманою педаллю, легко помітити закономірність: лінія складається з симетрії сегментів 1:2 в модусі обмеженої транспозиції октавонічного звукоряду від опори *e*. Метричні конструкції зміщують акценти, коротшають або подовжуються на одну восьму. Цей процес сприяє вогненній динаміці віртуозного фіналу в жанрі маламбо. Однак йому відповідає інший швидкий, жартівливий народний танець чакараера зі стійкою синкопою у розмірі $\frac{6}{8}$ з акцентами на 3-му і 5-му звуках, характерною для танцю (тт. 90-91). Його вплив не такий сильний, але цілком відчутний, як і асоціації з мілонгою, її типовим поліметром 3+3+2 (приклад 10). Разом вони відтворюють конгломерацію андських, креольських танців та пісень, перевтілених сучасною лексикою композитора у блискучий фінал сонати — віртуозний, сяючий, захоплюючий нерегулярними акцентами та ритмами.

Приклад 10.

A. Гінастера. Соната для гітари оп.47, ч. 4 Finale, тт. 68–70, 77–79

У гітарній сонаті Гінастери віртуозність матеріалу, важлива для концертного виконавця, поєднується з привабливими для слухача «теплыми відлуннями традиційних народних танців і пісень, у яких акцент ритму та тембр ударних інструментів зливається, а не контрастує з вивіреною, скурпульозною серійною технікою» [Jiménez, 2022, p. 66]. Композитор трансформує, адаптує різнорідний автентичний матеріал до нового середовища академічної мови авангарду, щоб привернути увагу будь-якої аудиторії.

Висновки. У єдиному гітарному творі Альберто Гінастери чути діалог часів, культур, тембрових асоціацій з місцевими звуковими ландшафтами, картинами побутування ритуалів та автентичних жанрів. У строкате звукове середовище комплементарно або зовсім несподівано вторгаються інтертекстуальні запозичення «чужої музики», наприклад, з опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзінгери» на кшталт європейських лютневих імпровізацій. Атмосфера екзальтованих емоцій, грубої пульсації ритмів складається у загальну картину наполегливої моторики руху, створену надзвичайно сміливими авангардними фарбами. Композитор переосмислює поспівкові структури народного походження, що сягають корінням аргентинського мелосу сільського фольклору, поєднує їх із мікросерійною роботою сегментами із 3–4 звуків. Для А. Гінастери принцип серійної організації повних рядів із неповторюваних 12 звуків шляхом транспозицій, інверсій, ракоходів є важливим, але не ортодоксальним, і працює локально. Механізм додекафонної техніки композитор «згортає все-редину» мотивних сегментів, у проєкції на синтаксичний рівень коротких структурних ланок. Реконструювання жанрів міського та сільського аргентинського побуту (мілонги, відали, трісте, маламбо, чакарери, гато) будується в сонаті на сублімації національних ритмів та автентичних мелодичних фраз під впливом серійних процедур. У результаті це призводить до зміненого сприйняття трансформованих, «викривлених» автентичних поспівок, віддалених від прямих асоціацій з ритмами та наспівами гаучо — «музикою пампасів».

Сам Гінастера називав подібні реконструкції «уявним фольклором», «сублімованим маламбо». Композитор переплавляв впізнавані фольклорні ідіоми під впливом сучасних композиційних технік та нових логічних зв'язків звуків, що стало генератором, важливою органічною частиною його індивідуального стилю — не замкненого на відображенні фольклорного багатства своєї національної культури, а відкритого до діалогу з минулим та сучасністю

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гончаров М. Фольклорні традиції як основа творчості Антоніо Хосе та Альберто Хінастери: порівняльний аналіз їхніх сонат для гітари. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 81. Т. 1. С. 82–87.
2. Basinski M. G. Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for Guitar, op. 47. Tucson : The University of Arizona, 1994. 60 p.
3. Carballo E. De la Pampa al Cielo: The Development of Tonality in the Compositional Language of Alberto Ginastera : PhD thesis. Bloomington : Indiana University ProQuest Dissertations & Theses, 2006. 280 p.
4. Chase G. Alberto Ginastera: Argentine Composer. *Musical Quarterly*. 1957. № 43. P. 439–460.

5. Gaviria C. A. Alberto Ginastera and the guitar chord: an analytical study : Master of music thesis / University of North Texas. Denton, 2010. 78 p.
6. Ginastera A. Sonata For Guitar, Op.47. Boosey & Hawkes, 1978.
7. Jiménez S. E. The Transfigured Guitar of Alberto Ginastera Sonata for Guitar, op.47. *Research Catalogue KC*. 2022. 77 p. URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/1430600/1430599>
8. King C. Alberto Ginastera's Sonata for Guitar, op. 47: An Analysis : Doctor of Musical Arts thesis. Tucson : The University of Arizona. 1992. 73 p.
9. Kuss M. Ginastera (1916-1983): La trayectoria de un método. *Revista Argentina de Musicología*. 2013. № 14. Buenos Aires. P. 16–52.
10. Plesch M. La música en la construcción de la identidad cultural Argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de musicología*. 1996. № 1. P. 57–68.
11. Schwartz-Kates D. Argentine Art Music and the Search for National Identity Mediated Through a Symbolic Native Heritage: The “tradición gauchesca” and Felipe Boero's “El Matrero” (1929). *Latin American Music Review* 20. 1999. № 1. P. 1–29.
12. Shwartz-Kates D. Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction and the Gauchesco Tradition. *The Musical Quarterly*. 2002. № 86 (2), Summer. P. 248–266.
13. Schwartz-Kates D. Alberto Ginastera: a research and information guide. New York : Routledge music bibliographies, 2010. 249 p.
14. Snyder Ph. J. The music of Alberto Ginastera transcribed for guitar: a performance edition of Danzas Argentinas for guitar quartet: Doctor of Musical Arts thesis. Athens : The University of Georgia, 2003. 146 p.
15. Suarez-Urtubey, P. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967. 77 p.
16. Wallace D. E. Alberto Ginastera: An Analysis of his Style and Techniques of Composition. Michigan: University Microfilms International Ann Arbor, 1964. 177 p.

REFERENCES

1. Honcharov, M. (2024). Foljklorni tradyciji jak osnova tvorchosti Antonio Khose ta Aljberto Khinastery: porivnjajl'nyj analiz jikhnikh sonat dlja ghitary [Folk traditions as the basis of the creativity of Antonio Jose and Alberto Ginastera a comparative analysis of their guitar sonatas]. In: *Aktualjni pytannja ghumanitarnykh nauk [Humanities science current issues]*. Vyp. 81. Issue 1, pp. 82–87 [in Ukrainian].
2. Basinski, M. G. (1994). Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for Guitar, op. 47. Tucson : The University of Arizona. 60 p. [in English].
3. Carballo, E. (2006). De la Pampa al Cielo: The Development of Tonality in the Compositional Language of Alberto Ginastera : PhD thesis. Bloomington : Indiana University ProQuest Dissertations & Theses. 280 p. [in English].
4. Chase, G. (1957). Alberto Ginastera: Argentine Composer. In: *Musical Quarterly*. № 43. P. 439–460 [in English].
5. Gaviria, C. A. (2010). Alberto Ginastera and the guitar chord: an analytical study : Master of music thesis / University of North Texas. Denton. 78 p. [in English].
6. Ginastera, A. (1978). Sonata For Guitar, Op. 47. Boosey & Hawkes.
7. Jiménez, S. E. (2022). The Transfigured Guitar of Alberto Ginastera Sonata for Guitar, op. 47. *Research Catalogue KC*. 77 p. Available at: <https://www.researchcatalogue.net/view/1430600/1430599> (accessed: 25.11.2025) [in English].

8. King, C. (1992). Alberto Ginastera's Sonata for Guitar, op. 47: an analysis : Doctor of Musical Arts thesis. Tucson : The University of Arizona. 73 p. [in English].
9. Kuss, M. (2013). Ginastera (1916–1983): La trayectoria de un método. *Revista Argentina de Musicología*. № 14. Buenos Aires. P. 16–52 [in Spanish].
10. Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural Argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. In: *Revista Argentina de musicología*. № 1. P. 57–68 [in Spanish].
11. Schwartz-Kates, D. (1999). Argentine Art Music and the Search for National Identity Mediated Through a Symbolic Native Heritage: The “tradición gauchesca” and Felipe Boero's “El Matrero” (1929). In: *Latin American Music Review* 20. № 1. P. 1–29 [in English].
12. Shwartz-Kates, D. (2002). Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction and the Gauchesco Tradition. In: *The Musical Quarterly*. № 86 (2), Summer. P. 248–266 [in English].
13. Schwartz-Kates, D. (2010). Alberto Ginastera: a research and information guide. New York : Routledge music bibliographies. 249 p. [in English].
14. Snyder, Ph. J. (2003). The music of Alberto Ginastera transcribed for guitar: a performance edition of Danzas Argentinas for guitar quartet : Doctor of Musical Arts thesis. Athens : The University of Georgia. 146 p. [in English].
15. Suarez-Urtubey, P. (1967). *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas. 77 p. [in Spanish].
16. Wallace, D. E. (1964). Alberto Ginastera: An Analysis of his Style and Techniques of Composition. Michigan : University Microfilms International Ann Arbor. 177 p. [in English].

TETIANA FILATOVA

Filatova, Tetiana — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356108

ARGENTINE FOLKLORE TRADITIONS AND MODERN LEXICAN IN ALBERTO GINASTERA'S GUITAR SONATA

The relevance of the study. The article explores the processes of reconstruction of Argentine Creole genres that arose in the historical context of everyday traditions of gaucho culture and were reinterpreted using avant-garde musical vocabulary in Alberto Ginastera's Guitar Sonata.

The main objective of the study is to identify the mechanisms of the processes of reconstruction of Argentine Creole genres, to trace the genesis and transformations in the context of everyday gaucho traditions through the means of avant-garde musical vocabulary in Alberto Ginastera's Guitar Sonata. **The novelty** of the article lies in the inclusion in the modern sector of Ukrainian musicological works of a detailed analytical coverage of the genre and style aspects of the work, as well as their updating with the linguistic resources of modern composition techniques. **The methodology** is based on a complex of historical, theoretical, structural-functional, systemic and comparative methods.

Results and conclusions. The composer's genre priorities, connections with local customs, musical specificity of rhythmic patterns, intonations, performing techniques, plastic gestures, folk-

lore idioms characteristic of tryste, vidal, milonga, malambo, gato, chacarrera are revealed. In the process of analyzing the text of the sonata, the connections of music with the motility of the traditional sound atmosphere of the inhabitants of the rural highland plains, its ritual-game and song-lyrical poetics are articulated. The timbre imitations of percussion membranophones and idiophones (caha, cajon) are marked by specific guitar techniques adopted in folk music-making customs and the everyday environment of local sound landscapes. The genre nature of thematicism is considered in the dynamics of transformations due to the spectrum of individualized stylistic influences, intertextual borrowings (from Richard Wagner's opera "The Mastersingers of Nuremberg"), the action of general compositional and technical paradigms of avant-garde vocabulary (microseriality, dodecaphony, aleatorics, metrorhythmic asymmetry of patterns, modal symmetry of octatonic structures). The genre and stylistic aspects of the material are considered taking into account the latest achievements of modern musicology, with the involvement of a basic complex of historical, theoretical, structural-functional, systemic and comparative methods. The contextual approach to the analysis of the Guitar Sonata has determined a wide field of linguistic interactions and search vectors of Alberto Ginastera's work, deeply connected with national Argentine cultural traditions.

Keywords: Argentine music, Alberto Ginastera's guitar sonata, traditions of gaucho culture, triste, vidal, milonga, malambo, gato, chacarrera, serial series, symmetrical modes, rhythmic patterns.

Стаття надійшла до редакції 24.12.2025
Отримано після доопрацювання 25.01.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

ПЕРСОНАЛІЇ У ПРОСТОРИ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

УДК 78.071.1(480)Сібеліус:78.03(477.411)(045))
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356109

ЗІНЬКЕВИЧ О. С.

Зінькевич Олена Сергіївна — доктор мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8080-6068>

maiburova.e@gmail.com

© Зінькевич О. С., 2026

«ТУОНЕЛЬСЬКИЙ ЛЕБІДЬ» В КИЄВІ (ДО 160-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЯНА СІБЕЛІУСА)

На основі матеріалів київської преси початку ХХ століття представлено картину музичного життя міста у передвоєнні роки, коли за динамічністю і розмахом музичних подій Київ не поступався не лише столицям імперії — Петербургу та Москві, але й багатьом музичним центрам Європи. Доведено, що великою мірою розквітом тогочасного музичного життя київські меломани завдячували діяльності Олександра Миколайовича Виноградського — корінного киянина, багаторічного голови Київського відділення Російського музичного товариства (1888–1912) та незмінного керівника його Симфонічних зібрань. Чудовий диригент, ім'я якого було добре відомим у Європі, О. Виноградський намагався регулярно знайомити киян із видатними музикантами світу. Саме на його запрошення за диригентським пультом київського симфонічного оркестру відвідувачі концертів бачили Оскара Фріда, Сергія Кусевичського, Ернста Венделя, Альберта Коутса, інших видатних диригентів. Двічі зі своїм берлінським оркестром приїздив до Києва Артур Нікіш. Різноманітним і цікавим було й наповнення концертних програм: звучали твори не тільки іменитих авторів, а й широкого кола представників тогочасного музичного процесу, серед яких — Еміль Зауер, Карл Гольдмарк, Крістіан Синдінг, Йохан Свендсен, Джованні Сгамбаті та інші. На цьому тлі особливо вирізнялося нове ім'я — молодого фінського композитора Яна Сібеліуса, твори якого після першого виконання «Туонельського лебідя» назавжди увійшли в музичне життя Києва і до сьогодні посідають місце в репертуарі українських оркестрів та виконавців-солістів. Інтерпретатором Сібеліуса в Києві, окрім Виноградського, виступив ще один видатний фін — композитор і диригент Роберт Каянус, запрошений керувати Київськими літніми симфонічними концертами. Зроблено висновок щодо визначальної ролі диригентів О. Виноградського та Р. Каянуса в історії «київської сібеліани» — як тих, хто відкрив Києву музику великого фіна.

Ключові слова: музичне життя Києва на межі ХІХ–ХХ століть, диригентська та організаційна діяльність Олександра Виноградського, симфонічні зібрання, «Туонельський лебідь» Яна Сібеліуса, фінський композитор і диригент Роберт Каянус.

Вступ. Музичне життя Києва ХІХ — початку ХХ століття висвітлювалось у вітчизняному музикознавстві в різних ракурсах та обсягах. Однак тема ця продовжує залишатися невичерпаною, і майже кожна сучасна музична подія примушує із зацікавленням «озиратися»: а як це було тоді, століття або півтора — два століття тому? Тож і ювілейна дата Яна Сібеліуса (160 років) викликала бажання віднайти свідоцтва про присутність його музики в сучасній композитору музичній панорамі Києва.

Саме наприкінці ХІХ — початку ХХ століття у мистецьких колах особливо зростає інтерес до культури Фінляндії, яка входила до складу Російської імперії. Публікуються наукові видання з характеристикою різних галузей фінського мистецтва — в тому числі музичного, де серед композиторських імен вирізняється прізвище Яна Сібеліуса [Мехелин, 1894; Майков, 1911]. У 1898 році почала виходити «Русская музыкальная газета» (РМГ), яка безумовно займала у київських музикантів одну із перших позицій в числі передплатних видань. Серед її публікацій — постійна інформація про музичні події та музикантів Гельсінгфорса (нині Гельсінкі); з 1902 року ця інформація значно розширюється.

Важливу роль відіграв і голова Київського відділення Російського музичного товариства (РМТ) Олександр Миколайович Виноградський (1855–1912), який завжди цікавився усім новим, що з'являлося на різних музичних обрядах. У його концертах звучали твори не лише іменитих авторів, а й широкого кола представників тогочасного музичного процесу, серед яких — Еміль Зауер (Emil von Sauer), Карл Гольдмарк (Karl Goldmark), Крістіан Синдінг (Christian August Sinding), Йохан Свендсен (Johan Severin Svendsen), Джованні Сгамбаті (Giovanni Sgambati) та інші. Сам Виноградський говорив, що «не вважає необхідним спрямовувати свої симпатії виключно на користь тих чи інших апріорних принципів <...>, але як виконавець <...> схиляється перед будь-якою гарною музикою, незалежно від того, до якої б епохи, школи і напряду вона не належала»¹. До того ж, під час іноземних гастролей він міг чути твори фінських композиторів. Про це, зокрема, натякає таке співпадіння: 1900 рік — всесвітня виставка в Парижі, де київський музикант диригував оркестром Едуарда Колонна (Édouard Colonne), а Роберт Каянус (Robert Kajanus) виступав із Гельсінгфорським оркестром і виконував музику фінських композиторів. Почуте могло надихнути Виноградського на включення фінської музики до програм своїх концертів у Києві.

Огляд публікацій. «Вихідним пунктом» для переважної більшості дослідників музичного життя Києва другої половини ХІХ — початку ХХ століття є праця Йосипа Міклашевського [Міклашевський, 1913], у якій вміщено список концертних програм Київського відділення РМТ за пів століття його діяльності (1963–1913 роки). Попри наявні у наведеному списку помилки й неточності (зокрема, вказані не всі виконувані твори), він є необхідним дороговказом для подальших пошуків, для роботи у газетних архівах тощо. Значну допомогу в реконструкції сприйняття киянами творів Яна Сібеліуса надають публікації у київських газетах того часу (про звучання музики фінського композитора, її виконавців та конкретно про постійного керівника й диригента київських симфонічних концертів Олександра Виноградського), на основі яких було здійснено попередні публікації [Зинькевич, 2015; Зинькевич, 2018]. Загальне уявлення тогочасного суспільства про фінську культуру відтворено у працях Петра Майкова [Майков, 1911] та Віри Нілової [Нілова, 1989].

Мета статті — на матеріалі київської періодики початку ХХ століття відтворити атмосферу та обставини першого виконання творів Яна Сібеліуса в Києві.

¹ Гончаров Л. А. М. Виноградский. *Русская музыкальная газета*. 1894. № 10. С. 210.

В українській музикознавчій літературі ця тема дотепер не порушувалася, що визначає **наукову новизну** публікації. У **методологічному підґрунті** дослідження акцент зроблено на *джерелознавчому методі* — для знаходження та аналізу документальних джерел, які висвітлюють присутність музики Я. Сібеліуса у програмах київських концертів.

Результати дослідження. Перше виконання музики Яна Сібеліуса у Києві відбулося 29 березня 1902 року в Екстреному симфонічному зібранні Київського відділення РМТ під керуванням Олександра Виноградського. Прем'єрним твором Сібеліуса в Києві стала симфонічна поема «Туонельський лебідь» (1893, фін. *Tuonelan joutsen*) — частина із сюїти «Чотири легенди про Леммінкяйнена» (*Lemminkisarja*) (op. 22) за мотивами карело-фінського епосу «Калевала». Декому із київських музикантів творчість Сібеліуса вже була знайома — і за виконанням його творів у Петербурзі та Берліні¹, і за відгуками на них у «Російській музичній газеті» та публікаціями, автори яких висвітлювали музичне життя Гельсінгфорса, головним персонажем яких був саме Ян Сібеліус (див. фото 1). Але для широкої київської публіки його музика була новою

Як це практикувалось у Києві, перший концерт Сібеліуса широко анонсувався місцевими газетами. В одній із них критик познайомив майбутніх слухачів із фінською композиторською школою, назвавши імена Еріка Ярнефельта (у транскрипції газети — Гернефельта), Роберта Каянуса та Яна Сібеліуса; згадав про видатний успіх двох симфонічних концертів фінської музики на Всесвітній паризькій виставці (1900), назвав Сібеліуса «главою фінських композиторів» та оприлюднив програму «Туонельського лебедя»². А «Київська газета» передрукувала відгук «Російської музичної газети» на цю поему, підкресливши паралелі з «Островом мертвих» Арнольда Бекліна: «...та сама мертва гладь води, що ледь хитається, <...> ті ж холоднуватосумні проблиски життя»³.

Особливий статус Екстреного симфонічного зібрання, у якому прозвучав «Туонельський лебідь», підкреслювався ще двома обставинами: по-перше, це був бенедіс оркестру, а по-друге, усі твори, що входили до програми, виконувались у Києві вперше. Крім поеми Сібеліуса, це були симфонія «Рим» Жоржа Бізе, «Світле свято» Миколи Римського-Корсакова, сюїта із «Лускунчика» Петра Чайковського, аріозо із опери Василя Каліннікова «1812 рік», арія з опери «Манру» Ігнація Падеревського (Ignacy Jan Paderewski), музична картина «У сутінках» Миколи Ладухіна. Найбільший успіх випав на долю Сібеліуса та Чайковського. Найавторитетніший київський критик Віктор Чечотт⁴ назвав твір Сібеліуса «окрасою вечора»: «П'єса мала видатний успіх, була виконана ... художньо і повторена за загальною вимогою»⁵.

¹ Ось що, наприклад, пише про Сібеліуса один із київських критиків, завершуючи свою замітку-анонс майбутнього концерту: «Шкода, що у нас мало виконують Сібеліуса. А варто було б! Це надзвичайно самобутній композитор, творів якого я чимало прослухав ще у Берліні» [б/п. Симфоническое собрание. *Киевская газета*, 20.03.1902].

² «Туонела — царство смерті, пекло у фінській міфології. По чорних водах широкої річки, що оточує те царство, пливе лебідь Туонели і похмуро звучить його пісня...» [(без підп., без назви). *Київлянин*. 29.03.1902, № 88].

³ *Киевская газета*. 1902. 20.03.

⁴ Віктор Антонович Чечотт (1846–1917) — музичний критик, піаніст, композитор. Серед його вчителів — Адольф Гензельт, Олександр Віллуан, Олександр Серов. У 1883–1908 роках жив у Києві. Викладав фортепіано в Інституті шляхетних дівчат, історію музики у музичному училищі. Був рецензентом газет «Киянин», «Зоря», «Киевская газета». В концертах Київського відділення РМТ вико-



Фото 1. Ян Сібеліус. 1891 рік.

У характеристиці цієї «музичної легенди» (як назвав її критик) Чечотт виходить із особливостей емоційного звучання природного ландшафту Фінляндії: «Просторі туманні горизонти, наповнені сірими гранітами, з незліченними озерами і тьмяно освітленими лісами, схиляють глядача до глибокої задумливості. Похмуре забарвлення північних пейзажів накладає на них відбиток суворості і стриманої краси. <...> Така музична поема як «Туонельський лебідь» могла виникнути тільки у Фінляндії ... яка налаштовує на меланхолійне споглядання, не чуже містицизму. Технічні прийоми автора гармонують з його завданням та настроєм; оспівуючи лебедя, який урочисто пливе по водах, що оточують легендарне "царство мертвих" фінської міфології, Сібеліус усунув зі свого духового оркестру усі більш яскраві та світлі елементи верхніх регістрів (труби, флейти і кларнети), виділивши альтовий гобой як солюючий інструмент (спів лебедя), і утворив із струнної групи цілу фалангу скорботних голосів, розділивши їх на тринадцять, часом на чотирнадцять партій. Надзвичайно характерний і новий глухий гуркіт великого барабана, що підкреслює зловісним гулом лише деякі епізоди партитури»¹.

Відзначивши quasi-строфічну будову «пісні» лебедя та її інтонаційний зв'язок із темою чаші святого Грааля у вагнерівському «Парсифалі», В. Чечотт резюмує: «Музична легенда Сібеліуса має <... > величезну силу навіювання: вона передає поетичну меланхолію фінського світогляду та природи краще за багатьох красномовних описів, які трактують цей предмет більш-менш спеціально»² (див. фото 2).

нували його Другу симфонію, симфонічну картину «Степ», струнний квартет. Автор книги «Двадцятипятилетие Киевской российской оперы (1867–1892)». Київ, 1893. У 1908 році виїхав до Петербурга.

⁵ В. Чечотт. Киевское отделение ИРМО. *Киевская газета*. 13.04.1902.

¹ В. Чечотт. Киевское отделение ИРМО. *Киевская газета*. 13.04.1902.

² В. Чечотт. Киевское отделение ИРМО. *Киевская газета*. 13.04.1902. Через декілька днів, 25 березня 1902 року, «Туонельський лебідь» прозвучав у Харкові (диригент Ілля Слатін). Рецензент писав: «...легенда Сібеліуса несподівано зачарувала усіх новизною задуму і форми, дивиною, але й



Фото 2. Фінський пейзаж.

Поєма Сібеліуса полюбилася киянам і не пішла з репертуару київського оркестру. Зокрема, О. Виноградський виконав її 26 січня 1904 року — і знов, як зазначали газети, вона «справила велике враження»¹, а інтерес до фінської музичної культури отримав нові імпульси завдяки Роберту Каянусу, фінському композитору і диригенту, запрошеному до Києва 1902 року керувати літніми симфонічними концертами (фото 3).

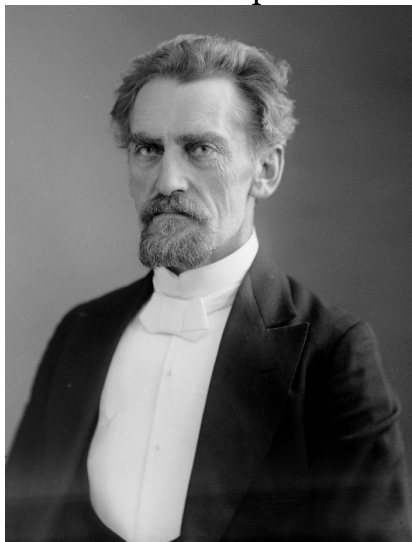


Фото 3. Роберт Каянус.

Концерти на свіжому повітрі — давня традиція Києва². Із закінченням зимового сезону оркестр (його основу склали оркестранти оперного театру) із підпорядкування РМТ переходив на утримання Київського купецького клубу й переміщався до Купецького саду, де з перших чисел травня і до початку, а іноді й до середини ве-

красою гармонічних переходів, простотою, але ефектністю оркестровки, нарешті — невловимими туманними обрисами химерної меланхолійної мелодії, дорученої англійському ріжку, яка лине з тону в тон по хвилях струнних тремоло, немов справді загадковий лебідь по фантастичних водах казкової Туонели» [Р. Геніка. *Харьков. Русская музыкальная газета*. 1902. № 17. С. 505].

¹ б/п. Симфонические собрания. *Киевская газета*. 26.02 1904.

² У 1860-ті роки концерти проходили в саду Шато-де-Флер (зараз — територія стадіону «Динамо»), у 1890-ті — у Купецькому саду (нині Хрещатицький парк).

ресня щодня (!) давалися концерти (у разі негоди їх переносили до зали Купецького зібрання¹. Вхід до Купецького саду — з концертною естрадою, літнім театром, курзалом, «хором військової музики» — був платним, але, незважаючи на досить високу ціну вхідних квитків (для дорослих — 40–50 коп., для дітей — 20 коп., нумеровані крісла перед естрадою — 1 рубль), публіки завжди було дуже багато. І це при тому, що в Києві на той час вистачало розважальних місць, які могли змагатися з Купецьким садом: Шато-де-Флер (із театром, танцзалою, кафе, оркестром), сад Ермітаж (на Трухановому острові), театр і сад університету «Аркадія» (Бібіківський бульвар), Ботанічний сад, пароплави до Китаївської пустині та Миколаївської пустині (і скрізь «хори військової музики»).

Усі розважальні заклади намагалися заманити публіку екзотичною рекламою на кшталт «Вперше у Києві живі верблюди». За загальним визнанням, «серед літніх розважальних садів Києва сад Купецького зібрання займає безперечно перше місце <...> По-перше, чудове розташування на високому березі Дніпра, звідки відкривається грандіозний вид на задніпровські далі, по-друге <...> естетичність задовольняє. <...> Публіка ходить до саду Купецького зібрання, щоб подихати свіжим повітрям, помилуватися краєвидами та послухати чудовий симфонічний оркестр»². Навіть мінливість погоди, що часто ставала на заваді концертам («мимоволі музичні звіти про літні концерти просто неба є певною мірою і звітами метеорологічними»³, — жартували рецензенти), не відлякувала любителів музики. Якщо нарікання й бували, то вони пояснювались об'єктивними обставинами: тиша на концертах часом порушувалася гудками пароплавів з боку Дніпра, звуками шарманки, які могли недоречно долунути під час виконання, та шумом натовпу, що гуляв у парку (див. фото 4).

Вітаючи запрошення Роберта Каянуса як керівника київського літнього сезону, газети повідомляли, що до складу оркестру (загальною чисельністю 60 осіб), поряд із киянами, увійшли артисти з Берліна, Гамбурга, Гельсінгфорса та Лейпцига, імператорських театрів Москви та Петербурга⁴. У групі смичкових виділяли такі імена як Ольк, Зелігман, Кордс, Фострем, з духовиків — Веронезі (флейта), Бем (валторна)⁵.

Київські рецензенти характеризували Каянуса як «серйозного музиканта», «слухного та ґрунтовного капельмейстера»: «Виконання оркестру під керівництвом п. Каянуса відрізняється <...> по-перше, простотою та строгістю, по-друге, ретельністю у виконанні деталей, по-третє, ясністю та старанно обдуманим нюансуванням»⁶. Зазначали «колосальний репертуар, <...> чудову зіграність оркестру <...>, виконання найкращих творів композиторів усіх національностей, без жодної прихисті до одних на шкоду іншим, і виконання — здебільшого зразкове, участь прекрасних солістів, цікаві програми, розраховані на будь-який рівень музичної освіти слухачів»⁷.

¹ Побудовано у 1882 році (архітектор В. М. Ніколаєв). Зараз — Національна філармонія України, Колонна зала імені М. В. Лисенка.

² Б. Я. Концерты симфонического оркестра Буллериана в саду Купеческого собрания. *Киевлянин*. 1901. 22.05. Рудольф Буллериан багато років був керівником літніх симфонічних концертів у Києві [Зинькевич, 2003, с.231–246].

³ Тон. Бенефис оркестра Буллериана. *Киевлянин*. 1900. 30.07.

⁴ б/а. Музыка в провинции. *Русская музыкальная газета*. 1902. № 22–23. С. 600.

⁵ В. Чечотт. Театр и музыка. *Киевская газета*. 1902. 5.06.

⁶ Б. Я. Музыкальная заметка. *Киевлянин*. 1902. 18.05. Автор відгуку — композитор Борис Яновський (1875–1933). До 1910 року жив і працював у Києві як диригент, педагог і музичний критик.

⁷ Николаевич. Музыка и публика. *Киевская газета*. 1902. 5.08.

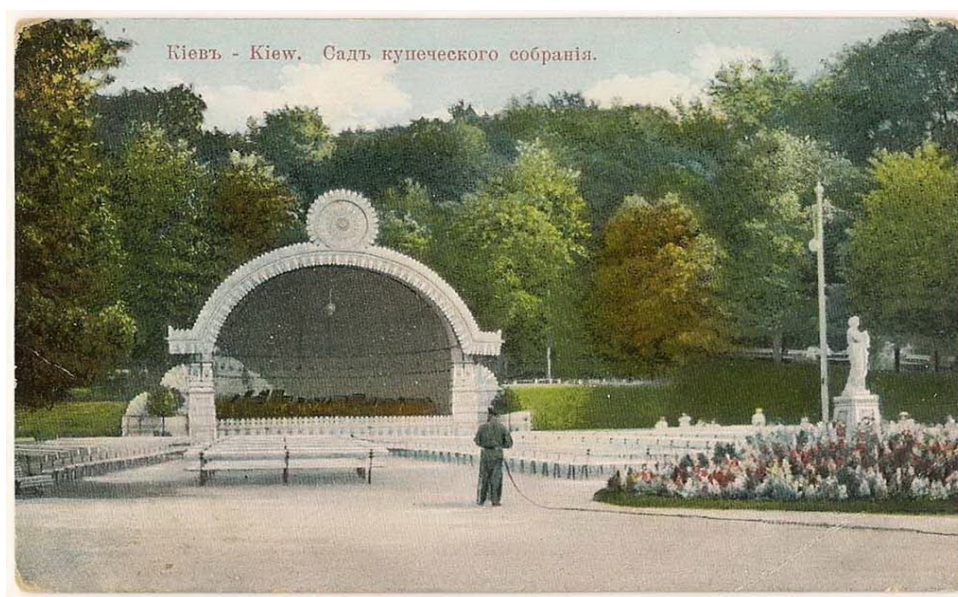


Фото 4. Купецький парк у Києві.

Підбиваючи підсумки літнього сезону, рецензент «Київської газети» писав: «З цілого ряду капельмейстерів, які трудилися на літній естраді нашого Купецького зібрання, вище за інших стоїть останній — Роберт Каянус. <...> Крім багатих композиторських здібностей, які ставлять його поряд із корифеями північних музикантів, п. Каянус має велику диригентську досвідченість, яку дав йому 20-річний термін управління оркестром Гельсінгфорського філармонічного товариства. Усі його якості цілком оцінила паризька публіка, куди він їздив під час останньої всесвітньої виставки (1900 року – О. З.). Ми ставимо в заслугу Каянусу його намір пропагувати фінську музику, яка починає завойовувати собі місце у спільній європейській музичній літературі. Дуже шкода, ... якщо ми позбудемося п. Каянуса наступного літа»¹.

Р. Каянус познайомив киян ще з одним опусом Я. Сібеліуса – сюїтою із музики до п'єси Адольфа Паула (Adolf Paul) «Король Християн II» (1898) (концерт 13 травня 1902 року). На думку Бориса Яновського, ця музика «представляє великий інтерес своєю оригінальністю, свіжістю та сміливістю. Найбільш цікавими із сюїти «Король Християн II» є дві її останні частини (Мюзета і Балада) В особі Каянуса Зібеліус² має дуже хорошого інтерпретатора своїх ідей»³.

Сюїта «Король Християн II» увійшла й до репертуару Олександра Виноградського і вперше була ним виконана 10 січня 1905 року (прозвучали дві її частини: Елегія та Мюзет)⁴. У рецензії на концерт В. Чечотт провів паралелі між Елегією та «Туонельським лебедем», але «скорбота є [в Елегії] не такою трагічною і не викликає роздумів щодо “нірвани”. <...> Розв'язка гармонічного розвитку твору справляє надзвичайно умиротворююче враження, як світлий промінь втіхи і надії». «Мюзет»

¹ Николаевич. Театр и музыка. *Киевская газета*. 1902. 31.08.

² Так часом транскрибували прізвище композитора у російськомовних виданнях.

³ Б.Я. Музыкальная заметка. *Киевлянин*. 1902. 18.05.

⁴ Оточення твору Сібеліуса в цьому концерті: симфонія «Із Нового світу» А. Дворжака, номери з «Лоенгріна», «Валькірії» та «Диво Страсної П'ятниці» Р. Вагнера, увертюра до «Оберона» К.-М. Вебера, «Еолова арфа» Г. Берліоза.

сподобався звуконаслідуванням середньовічній волинці. «П'еса звучить мило, витончено та свіжо»¹.

«Сібеліану» О. Виноградського завершила симфонічна поема «Сага» (*En Saga*, ор. 9, 1892; концерт 16 січня 1906 року²), яка отримала захоплений прийом публіки. Критик Олександр Канєвцов, відомий своїм консерватизмом, навіть трохи образився за Чайковського, який звучав у тому ж концерті, і пояснив успіх Сібеліуса тим, що «Сага» «написана в дусі новітніх віянь творчості»³. «У п'есі Сібеліуса, — писав він, — впадає в око політ багатої фантазії, різноманітність густих похмурих фарб, маса нових ефектів оркестрування. Окремі епізоди з більш-менш ясним гармонічним забарвленням зустрічаються рідко. Здебільшого у поемі панує страшний хаос, якийсь сумбур із музичних звуків, які ілюструють щось на зразок шабашу всіх темних сил під бурхливий акомпанемент стихії. П'еса написана сильно, в сучасному дусі, і відповідає сучасним настроям. Чи спроможна вона надовго залишити сильне враження, невідомо»⁴.

Упередженість Канєвцова проти «нових віянь», які він почув у поемі Сібеліуса, особливо відчувається на тлі оцінки, що її напередодні дала цій п'есі «Російська музична газета» (автор — скоріше за все Олександр Оссовський): «Сміливою оригінальністю, імпресіонізмом оркестрування вразила п'еса чухонського Корсакова — Сібеліуса. Але й музичний зміст її цікавий сильною мірою. Ми не знаємо програмного значення цієї «Казки», але й без будь-якої програми звуку проносяться картинами, складаються у поетичні образи. Загальний характер цієї розвиненої із народних співів, дуже цілісної поеми, — похмурий, зловісно-дикий. Музика доходить до демонічного шаленства, до шаманства. Щось стихійне, буйне, ціле полчище незграбних і таємничих полярних демонів, якийсь розгніваний карнавал злісних і тужливих душ, запаморочливі пориви до самозабуття, потім щось жалісне й сиротливе — наче хтось плаче, і знову жахливий танець п'яних, звіроподібних чортів. Оркестр стає зовсім інфернальним — не в сенсі грому і шуму, а в сенсі понуро-зловісної похмурості та казкової незвичності колориту»⁵.

Після 1906 року через конфлікт між Київським відділенням РМТ та Міською Думою симфонічні вечори не проводилися. Їх організацією займалися інші товариства, концертами керували запрошені гастролери. Сібеліус у їхніх програмах був відсутній. 17 квітня 1912 року Виноградський знову став за пульт київського оркестру. Публіка зустріла його гучними оваціями, концерт мав успіх, але на жаль, виявився у житті маестро останнім. 3 жовтня 1912 року О. М. Виноградський відійшов у засвіти.

Висновки. Так сталося, що невдовзі після останнього «київського» виконання творів Яна Сібеліуса РМТ почала публікувати (впродовж кількох номерів) нарис, присвячений фінській музиці. Його автор — Ів. Ліпаєв, постійний музичний

¹ В. Чечотт. Киевское отделение ИРМО. *Киевлянин*. 1905. 14.01.

² У програмі цього концерту значаться також Перша сюїта ор. 43 П. Чайковського, «Бах. Первий концерт d-moll для трьох фортеп'янів с аккомп. оркестра» [Миклашевський, 1913, с. 175], Рігодон Ф. Рамо, увертюра до опери «Геновева» Р. Шумана.

³ А. Канєвцов. ИРМО. *Киевлянин*. 1906, 19.01. Олександр Олександрович Канєвцов (1870–1929) — піаніст, композитор, критик. Закінчив Київське музичне училище. Викладав у київських музичних школах музично-теоретичні предмети. Є автором фортепіанних п'єс, етюдів, романсів, підручника елементарної теорії музики (вид. 1897, 1912).

⁴ А. Канєвцов. ИРМО. *Киевлянин*. 1906, 19.01.

⁵ б/п. Опера и концерты. РМГ. 1905. № 50. С. 1237 (Відгук на концерт 3 грудня 1905 року пєтербурзького відділення ИРМО. Диригент Леопольд Ауер).

оглядач газети, — проголосив появу «справді самостійного, оригінального композитора, покликаного бути тлумачем істинного фінського народного духу», який «підніс фінську музику на належну висоту, <...> надав їй справжнього місця у всесвітній історії»¹. Читаючи ці рядки, київські меломани вже не сприймали їх як суто довідкову інформацію: у їхній пам'яті оживала та особлива звукова «сібеліусівська» аура, яку створювали для них чудові виконавці. Післязвуччя сібеліусівських концертів для тих, хто чув їх наживо, завжди опромінювало його ім'я, надаючи йому відчуття живої присутності.

Життя творів Сібеліуса в Києві триває й нині. Водночас імена видатних диригентів Олександра Виноградського та Роберта Каянуса назавжди залишаться в історії «київської сібеліани» — як імена тих, хто відкрив Києву музику великого фіна, зайнявши місце в ряду її перших визначних інтерпретаторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре... Киев музыкальный XIX – начала XX ст. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2003. 309 с.
2. Зинькевич О. С. Виноградський Олександр Миколайович (1855–1912). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2015. № 4 (29). С. 128–139.
3. Зинькевич Е. С. Человек-оркестр. Александр Николаевич Виноградский (1855–1912). *Проблемы музыкальной науки*. 2018. № 4 (33). С. 99–105. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2018.4>
4. Майков П. М. Финляндия: История и культура. Её прошедшее и настоящее. СПб. : Тип. Стасюлевича, 1911. 552 с.
5. Мехелин Л. Г. (ред.). Финляндия в XIX столетии, изображенная в словах и картинах финляндскими писателями и художниками. Гельсингфорс : Типо- и лит. Ф. Тильгмана, 1894. 407 с.
6. Миклашевский И. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского русского музыкального общества (1863–1913). Киев: Лито-Типография «С. В. Кульженко», 1913. 240 с.
7. Нилова В. Русская мысль о музыкальной культуре Финляндии начала XX века. *Русская и финская музыкальные культуры*. Петрозаводск, 1989. С. 5–15.

ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ

1. [Без подп., без назв.]. Киевлянин. 1902. 29 марта.
2. Б. Я. Концерты Симфонического оркестра Буллериана в саду Купеческого собрания. Киевлянин. 1901. 22 мая.
3. Б. Я. Музыкальная заметка. *Киевлянин*. 1902. 18 мая.
4. Геника Р. Харьков (корреспонденция). *Русская музыкальная газета*. 1902. № 17. С. 505.
5. Гончаров Л. А. М. Виноградский. *Русская музыкальная газета*. 1894. № 10. С. 210.
6. Каневцов А.. ИРМО. *Киевлянин*. 1906. 19 января.
7. Липаев Ив. Финская музыка. *Русская музыкальная газета*. 1906. № 19–20. С. 489–496.

¹ Ив. Липаев. Финская музыка. *РМГ*. 1906. № 19/20. С. 489–496.

8. Музыка в провинции. *Русская музыкальная газета*. 1902. № 22–23. С. 600.
9. Николаевич. Музыка и публика. *Киевская газета*. 1902. 5 августа.
10. Николаевич. Театр и музыка. *Киевская газета*. 1902. 31 августа.
11. Опера и концерты. *Русская музыкальная газета*. 1905 № 50. С. 1237.
12. Симфонические собрания. *Киевская газета*. 1904. 26 февраля.
13. Симфонические собрания. *Киевская газета*. 1902. 20 марта.
14. Тон. Бенефис оркестра Буллериана. *Киевлянин*. 1900. 30 июля.
15. Чечотт В. Театр и музыка. *Киевская газета*. 1902. 5 июня.
16. Чечотт В. Киевское отделение ИРМО. *Киевлянин*. 1905. 14 января.
17. Чечотт В. Киевское отделение ИРМО. *Киевская газета*. 1902. 13 апреля.

REFERENCES

1. Zinkevych, E. (2003). Koncert i park na krutoyare... Kiev muzikal'ni XIX — nachala XX stoletiya [A concert and a park on a steep slope... Musical Kyiv of the 19th and early 20th centuries]. Kyiv, 309 p. [in Russian].
2. Zinkevych, O. S. (2015). Vinogradsky Oleksandr Mykolayovych (1855–1912) [Vinogradsky Alexander Nikolaevich]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of Tchaikovsky National Academy of Music]. Issue 4 (29). Kyiv, pp. 128–139 [in Ukrainian].
3. Zinkevich, E. (2018). Chelovek-orkestr. Aleksandr Nikolaevich Vinogradskii (1855–1912) [«One-Man-Orchestra» A. N. Vinogradsky (1855–1912)]. In: *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science]. Issue 4 (33), pp. 99–105. DOI: <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2018.4> [in Russian].
4. Maikov, P. M. (1911). Finlyandiya: Istoriya i kul'tura. Ee proshedshee i nastoyashchee [Finland: History and Culture. Its Past and Present]. SPb.: Tip. Stasyulevicha, 552 p. [in Russian].
5. Mekhelin, L. G. (ed.). (1894). Finlyandiya v XIX stoletii, izobrazhennaya v slovakh i karinakh finlyandskimi pisatelyami i khudozhnikami [Finland in the 19th century, depicted in words and pictures by Finnish writers and artists]. Gel'sinngfors : Tipo- i lit. F. Til'gmana, 407 p. [in Russian].
6. Miklashevskii, I. (1913). Ocherk deyatel'nosti Kievskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva (1863–1913) [An outline of the activities of the Kyiv branch of the Imperial Russian Musical Society (1863–1913)]. Kiev: Lito-Tipografiya «S. V. Kul'zhenko», 240 p. [in Russian].
7. Nilova, V. (1989). Russkaya misl' o muzikal'noy kul'ture Finlyandii nachala XX veka [Russian Thought on Finnish Musical Culture in the Early Twentieth Century]. In: *Russkaya i finskaya muzikal'nie kul'turi* [Russian and Finnish Musical Cultures]. Petrozavodsk, pp. 5–15 [in Russian]

OLENA ZINKEVYCH

Zinkevych, Olena — Doctor of Arts (Habil.), Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Professor, Professor at the Department of History of Music at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8080-6068>
 maiburova.e@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356109

**«THE SWAN OF TUONELA» IN KYIV
(TO THE 160TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF JEAN SIBELIUS)**

Relevance of the study. At the beginning of the 20th century, the musical life of Kyiv was on the rise. This was largely due to Alexander Mykolayovych Vinogradsky, a native of Kyiv, the long-time head of the Kyiv branch of the Russian Musical Society — RMS (1888–1912) and the permanent leader of its symphonic gatherings. His concerts featured works not only by eminent authors, but also by a wide range of representatives of the contemporary musical process, including Emil Sauer, Karl Goldmark, Christian Sinding, Johan Svendsen, Giovanni Sgambati, and others. Among them, a new name stood out and was repeatedly heard - the young Finnish composer Jan Sibelius.

The main objective of the study. Based on the material of Kyiv periodicals of the early 20th century, the article recreates the atmosphere and circumstances of the first performance of Sibelius's works in Kyiv. This topic was not raised in the Ukrainian musicological literature.

The main results and conclusions. The first performance of J. Sibelius in Kyiv took place on March 29, 1902 at the Extraordinary Symphonic Assembly of the Kyiv Branch of the RMS under the direction of A.M. Vynogradsky. Sibelius's premiere work in Kyiv was the symphonic poem "The Swan of Tuonel". As was practiced in Kyiv, the concert was widely announced in newspapers. Critics introduced future listeners to the Finnish school of composers, recalled the outstanding success of the symphonic concerts of Finnish music at the World Exhibition in Paris (1900), called Sibelius "the head of Finnish composers" and published the program of "Tuonel's Swan". The special status of the concert was emphasized by the fact that it was a benefit for the orchestra and all the works included in the program were performed in Kyiv for the first time. Sibelius's piece was a great success and was repeated. In his review, the leading Kyiv critic V. Chechott noted the poem's connection with the emotional sound of Finnish nature, spoke about the orchestral features of the poem, and noted its intonational connection with the theme of the Holy Grail in Wagner's Parsifal. The second performance of the poem on January 26, 1904 was also successful. Vynogradsky's "Sibelian" was completed by "Saga" (January 16, 1906). Interest in Finnish musical culture received new impetus thanks to Robert Kajanus, a Finnish composer and conductor invited to Kyiv in 1902 to conduct summer symphony concerts in the Merchant's Garden. Kajanus introduced Kyivans to the suite of music by Sibelius to A. Paul's play "King Christian II" (May 13, 1902). After 1906, due to a conflict with the City Duma, the Kyiv branch of the RMS did not hold symphonic evenings. Other societies were involved in their organization, and concerts were conducted by invited guest musicians. Sibelius was absent from their programs. The life of Sibelius's music in Kyiv continues now. But the names of outstanding conductors Alexander Vinogradsky and Robert Kajanus will forever remain in the history of the "Kyiv Sibeliana" as those who discovered for the Kievites the music of the great Finn and the first of his outstanding interpreters.

Keywords: musical life of Kyiv at the turn of the 19th–20th centuries, the conducting and organizational activities of Oleksandr Vynogradsky, symphonic gatherings, "The Swan of Tuonel" by Jan Sibelius, Finnish composer and conductor Robert Kajanus.

Стаття надійшла до редакції 21.01.2026
Отримано після доопрацювання 03.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

УДК 78.03:78.072Кисельов:929(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356110

СТЕПАНСЬКА О. С.

Степанська Олександра Станіславівна — кандидат мистецтвознавства, викладач історико-теоретичних дисциплін Музичної консерваторії м. Барселуш (Португалія).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-6605-6684>

ol.stepanska@gmail.com

©Степанська О. С., 2026

ЗА ЛАШТУНКАМИ ОФІЦІЙНОЇ БІОГРАФІЇ: ДО 125-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МУЗИКОЗНАВЦЯ ГРИГОРІЯ КИСЕЛЬОВА

Розглянуто життєвий та науково-творчий шлях Григорія Леонідовича Кисельова (1901–1952), діяльність якого припала на період становлення і розвитку українського музикознавства. Здійснено першу спробу розширити офіційний «довідниковий» варіант біографії музикознавця. Проведено генеалогічні розвідки, що стосуються родини Г. Кисельова, представлено сімейні пам'ятки та світлини, а також залучено архівні документи, які раніше не ставали об'єктом дослідження. Вибудовано періодизацію життя музиканта, яка відобразила загальну складну історичну перспективу епохи. Підкреслено культурно-освітній фундамент сімейного виховання (дитячі роки в Овручі, Чернігівська гімназія), становлення Г. Кисельова як піаніста в консерваторії (навчання у видатних педагогів С. Короткевича та Г. Ходорковського), закладення історико-теоретичних наукових підвалин та важливість освітніх музично-мистецьких контактів у роки студіювання в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка (вплив музикознавчих ідей М. Грінченка, Б. Яворського, А. Альшванга, К. Квітки). Підкреслено значення педагогічного досвіду у 5-й професійній музичній школі/училищі ім. М. Леонтовича та музичному технікумі. Оприлюднена невідома світлина із сімейного архіву Г. Кисельова від 1929 р. з видатними представниками українського музичного середовища (серед яких Г. Верьовка, Е. Скрипчинська, Д. Ревуцький, Л. Кулаковський, А. Луфер). Охарактеризовано період відсутності Г. Кисельова в Україні, педагогічна та наукова праця в Уральській консерваторії та у м. Клин. Вперше опубліковано уривок «звіту» музикознавця щодо перебування у німецькому полоні. Розглянуто плідні, але водночас непрості умови праці в останній (післявоєнний) період життєдіяльності Г. Кисельова, викладацька та наукова діяльність у Київській консерваторії та Інституті мистецтвознавства (нині ІМФЕ ім. М. Т. Рильського). Проаналізовано контакти музикознавця, які збереглися після трагічних подій 1930-х років та Другої світової війни. Наголошено на близьких відносинах із Л. Кулаковським (товаришування та сумісна музикознавча праця), творчому спілкуванні з К. Квіткою (підготовка дисертації) та Л. Ревуцьким (створення першої брошури до 60-річчя композитора). Висвітлено педагогічну працю музикознавця на кафедрі історії музики консерваторії та ставлення до нього учнів, які в майбутньому склали фундамент української музикознавчої науки.

Ключові слова: музикознавча діяльність Григорія Кисельова, Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка, музичне середовище Києва, українська музична освіта, музикознавець Лев Кулаковський, рукопис Левка Ревуцького.

Вступ. Григорій Леонідович Кисельов (1901–1952), український музикознавець, кандидат мистецтвознавства, вчений та педагог, життя та діяльність якого припали на 1920–1950 роки — період становлення та розвитку музикознавчої вітчизняної науки. Він належить до того покоління, яке було сформовано у двадцятих роках і пережило жорстокі катаклізми ХХ століття. Починаючи з юності, життя майбутнього музикознавця підпорядковувалося політичним, суспільним та музично-освітнім коливанням: реформування, перейменування та зміна статусу учбових закладів, втілення нових практик у музичну освіту, поєднання українізації з «марксистською» ідеологією, вимушені переїзди, ідеологічний тиск тощо. У Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка Г. Кисельову пощастило бути учнем видатних музикантів-науковців: Миколи Грінченка, Болеслава Яворського, Климентія Квітки та Арнольда Альшванга. В подальшому свої педагогічні здібності музикознавець реалізував у Музичній школі/училищі ім. М. Леонтовича, Київській державній та Народній консерваторіях або інших учбових закладах поза Україною, де викладав історію та теорію музики. Після війни Г. Кисельов був одним із основних співробітників-науковців Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН УРСР і залишив по собі пам'ять як автор музикознавчих досліджень. Йому належить перша дисертація про музику у житті Лесі Українки, яка вийшла друком вже після його смерті під назвою «Сім струн серця» (1968)¹. Серед його учнів потрібно зазначити таких видатних особистостей, як Л. Архімович, О. Малозьомова, Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, Н. Горюхіна, Л. Каверіна, К. Майбурова та ін., які згодом сформували фундамент української музичної науки.

Аналіз публікацій. Музикознавча діяльність Григорія Леонідовича Кисельова знайшла відображення у ґрунтовних вітчизняних працях музично-історичного характеру, в енциклопедіях, довідниках та інтернетівських ресурсах. Наразі існує єдиний офіційний варіант біографії музикознавця, вміщений в «Українській музичній енциклопедії» [Немкович, 2008, с. 403]. Посилання на його ім'я можна знайти у багатотомній «Історії української музики» [1992, с. 509, 528, 542], у ювілейному виданні до 100-річчя НМАУ [«Національній музичній академії України 100 років», 2013, с. 112] або у праці «Українська музична культура. Погляд крізь віки» [Корній, Сюта, 2014, с. 455]. У фундаментальному дослідженні «Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін» [Немкович, 2006] діяльність Г. Кисельова вписана в загальну історію української музичної науки. Проте усі зазначені джерела подають виключно узагальнені дані і повторюють стисло довідникову інформацію, не розширюючи її. Дотепер не існує дослідження, яке б виходило за межі офіційної біографії музикознавця та висвітлювало коло його контактів, що сформувалися у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, продовжувалися в консерваторії та ІМФЕ, торкалися сімейних, дружніх чи колегіальних зв'язків. Можна впевнено стверджувати, що вони були важливою частиною особистого та професійного життя музикознавця, іноді ставали доленосними, і в той же час віддзеркалювали загальний український музично-історичний процес. Г. Кисельову пощастило потрапити у київське музично-професійне середовище, де розквітла плідна діяльність Миколи Грінченка, Левка та Дмитра Ревуцьких, Климентія Квітки, Григорія Верьовки, Елеонори Скрипчинської, Левка Кулаковського, Віктора Цуккермана та ін. А через дружину Оксану Яструбецьку доля посилила його зв'язок з видатними осо-

¹ Редакцію здійснила Т. Шеффер.

бистостями покоління Розстріляного Відродження, серед яких його вчитель Микола Грінченко та розстріляний «київський неокласик» Михайло Драй-Хмара.

Мета статті – розширити офіційну біографію Григорія Леонідовича Кисельова, доповнити відомості про його життя та діяльність.

Наукова новизна полягає у залученні раніше не досліджених матеріалів, що зберігаються в архівах м. Києва, оприлюдненні документів, світлин та сімейних спогадів про музикознавця.

Методологічним підґрунтям дослідження є наступні методи: *біографічний* (актуалізація біографічних фактів митця), *джерелознавчий* (залучення у науковий обіг невідомих раніше архівних документів), *генеалогічний* (дослідження щодо походження музикознавця), *історико-мемуарний* (використання різнохарактерних спогадів: сімейних, дружніх, учнівських тощо).

Результати дослідження. Енциклопедичний варіант життєвого та науково-педагогічного шляху Григорія Леонідовича Кисельова спирається на його автобіографію, друкований варіант якої зберігається у Державному Архіві міста Києва (далі — ДАМК)¹. За зазначеним джерелом, у житті музикознавця можна окреслити шість схожих часових періодів (від семи до одинадцяти років), які так чи інакше вписані в історичну перспективу зламів та потрясінь першої половини ХХ століття². Це дитячі роки в Овручі (1901–1911), навчання у Чернігівській гімназії та повернення до рідного міста (1911–1921), студювання фортепіано в консерваторії з наступним переходом на науково-історичний факультет Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка і подальша педагогічна праця в різних музичних установах Києва (1921–1932). Потім — виїзд з України, навчання в аспірантурі Московської консерваторії, наукова та педагогічна діяльність з тимчасовим поверненням до Києва (1932–1940). Наступні роки Другої світової позначені мобілізацією до війська та перебуванням у полоні (1941–1945). І хоча за часом це найбільш короткий період, перенесене діячем моральне та фізичне навантаження серйозно підірвало його здоров'я, що відбилося на передчасному уході. Останні роки (1945–1952) позначені остаточним поверненням до Києва, науковою та педагогічною працею в консерваторії та Інституті фольклору та етнографії.

Звісно, офіційна біографічна сторінка, створена на початку 1950-х років (що несла відлуння важкого посттравматичного стану після репресій та війни), не могла вмістити ні «правдиву» історію родини, ні деякі контакти, що зав'язувались у музичному осередку Києва у другій декаді ХХ століття — в період активної українізації. Якщо врахувати, що багато з тих, хто пройшов через Музично-драматичний інститут М. Лисенка, зазнали прямих чи побічних репресій, а сам заклад був реформований у 1934 році, стає зрозумілим, чому згадки про «неправильних» батьків або деякі українські контакти були просто зведені до мінімуму або вичищені. З іншого боку, не завжди зміна життєвих періодів була результатом свідомого вибору: неодноразово зовнішні обставини зобов'язували приймати ті чи інші рішення або взагалі підпорядковували життя жорстоким, а іноді й трагічним законам.

Овручансько-чернігівський період. Григорій Леонідович Кисельов народився 19 (06) квітня 1901 року в Овручі і був хрещений у селі Мошки біля Коростеня³. В усіх офіційних біографіях (у кадрових листках радянських часів або написаних рукою самого музикознавця) батько зазначений як «чиновник», а мати як приватна

¹ Рукописний варіант автобіографії зберігається в домашньому архіві.

² З цієї періодизації «вибиваються» тільки чотири роки перебування у німецькому полоні.

³ ДАМК. Ф. Р-810. Оп. 2. Спр. 63. Арк. 15.

викладачка німецької та французької мов¹: після жовтневого перевороту казенні формулювання змушували приховувати справжнє походження батьків. Проте генеалогічні дослідження дозволили встановити, що батько музикознавця, Леонід Якович Кисельов, був людиною з університетською освітою, старовірцем за вірою та займав високу посаду: він служив у судовій системі Волинської губернії, дослужився до звання статського радника, був мировим суддею, Головою з'їзду Миркових суддів, членом Земського Зібрання у м. Овруч та Овручанському повіті. Зокрема, у 1890 році Леонід Кисельов працював у Луцькому окружному суді, де Головою з'їзду мирових посередників та почесним суддею був Петро Косач (чоловік Олени Пчілки та батько Лесі Українки), один із активних членів київської «Старої Громади» [Панченко, 2013, с. 131].

Діяльність мирового судді вважалася гідною, шанобливою, в осередках мирових суддів панував професіоналізм, ентузіазм, прагнення відповідати високим ідеалам та служити власному народові. У 1860-ті роки, особливо після реформи 1864 року, ця посада набула великої популярності (Микола Лисенко після закінчення університету також працював мировим суддею), але для її отримання потрібно було мати не тільки університетську освіту, але й певні моральні якості, а також фінансову незалежність, зокрема, володіти нерухомістю, ценз якої був окреслений законодавчо. «Як укладачі статутів, так і тогочасна громадськість в особі мирового судді бачили передусім місцевого поміщика землевласника, власні капітали якого стали б надійною гарантією його чесності та об'єктивності», — зазначає В. Панченко [Панченко, 2013, с. 129]. Мешкаючи в Овручі, невеликому місті, Л. Я. Кисельов повинен був володіти будинком вартістю від 3000 рублів.

Григорій та його молодша сестра Надія з'явилися на світ від другого шлюбу кожного з батьків (обидва були вдівцями); у матері від першого чоловіка-лікаря залишилось ще четверо дітей. Мати Софія Максимівна була наполовину татаркою (по батькові). Зовнішність Григорія дещо відобразила східні генетичні риси — він народився чорноволосим, чорнобровим і карооким, із трішки розкосими очима. Татарська лінія в житті музикознавця завжди супроводжувалася сімейною історією. Дід по материнській лінії, полковник Максим Стабровський, брав участь у Кримській та Російсько-Турецькій кампаніях і навіть був присутнім при підписанні Сан-Стефанського миру, яке відбулося 3 березня 1878 року. У дитинстві Григорія бабуся по материнській лінії, тоді вже вдова полковника, отримувала пенсію за померлого чоловіка і допомагала багатодітній сім'ї доньки. У домашньому архіві зберіглася загальна світлина 1913 року (фото 1), на якій Григорій стоїть праворуч. Також у збережених юнацьких спогадах його старшого брата Льва Фоміних² (стоїть за Григорієм) описане родинне виховання та визначна роль бабусі (на фото в центрі) у педагогічному процесі.

Овруч на той час був типовим провінційним містечком, розташованим поза основними транспортними сполученнями і тримався переважно на ремісничій праці. Через природні особливості (велику заболоченість) торгівля тут була обмеженою. До 1914 року в Овручі існували лише початкові школи. Вочевидь, обов'язки щодо виховання та розвитку дітей лягали на батьківські плечі: після отриманого домашнього виховання їх відправляли за освітою в Київ чи Чернігів.

Попри відсутність театрального приміщення, місцева інтелігенція організовувала культурне життя своїми силами, створювала аматорські гуртки та готувала ви-

¹ ДАМК. Ф. Р.-819. Оп. 2. Спр. 63. Арк. 2.

² Загинув під час Другої світової війни. Матір'ю його дружини Олени була Марія Пухальська, яка належала до славетного роду Володимира Пухальського.

стави. Г. Кисельов розповідав своїй донці про великі сімейні спектаклі та постановки, що завжди супроводжувалися музикою. У 1902 році овручанська аматорська театральна діяльність навіть потрапила в об'єктив анонімного мандрівника: «Місцева інтелігенція складається виключно із чиновників різних відомств, — пише він, — причому переважну роль відіграють представники Міністерства Юстиції; це, вважаю, можна пояснити тим, що всі юристи — люди з вищою освітою і по якості своїх занять не так легко опускаються серед провінціальної обстановки»¹. Вони збираються ввечері «у загальному зібранні, яке служить об'єднавчим центром; тут іноді влаштовуються аматорські спектаклі та вечори, а звичайно до послуг членів клубу карти, більярд та читальня з непоганою бібліотекою. В читальні отримують всі найкращі наші журнали та багато газет»².



Фото 1. Сім'я Фоміних-Кисельових (Григорій стоїть праворуч). Овруч, 1913.

Тодішня провінційність Овруча і віддаленість від основних шляхів не завадила місту бути у фокусі певної уваги³. Істориків, археологів та колекціонерів старожитностей приваблював Словечансько-Овруцький кряж, активна розробка якого почалася після розділу між селянами земельних ділянок⁴. Серед ентузіастів були і видатні вчені, члени київської «Старої Громади», Володимир Антонович та Федір Вовк. Вони намагалися призупинити незаконну торгівлю артефактами, а також створити музейну колекцію. На жаль, відсутність належного фінансування з боку Університету Св. Володимира завадило завершенню цієї гідної справи.

¹ Див.: П. А. «В глибок Волинського Полесья», 1902 г. URL: <https://www.ovruch.info/page/7/> (дата звернення 31.01.2026).

² Там само.

³ Овруч — стародавнє українське місто, легендарна історія якого сягає 5-4 ст. до нашої ери. Зокрема, за Іпатієвським літописом, саме там загинув князь Олег у 977 р. Напочатку XX століття місто залишалося поза основними шляхами, що відбивалося на його частковій ізольованості. Залізний коліс там з'явилася тільки у 1916 р.

⁴ Після реформи 1861 р. з отриманих земельних ділянок селяни викопували неабияку кількість артефактів, які скуповувалися за безцінок місцевими торговцями.

3 вересня 1911 року мешканці Овруча зустрічали імператора, який приїхав на освячення відреставрованого храму Василя Великого, відновлення якого тривало з 1907 року. Релігійно-культурна акція, до якої готувалися всі верстви суспільства, проходила на найвищому градусі напруги: за два дні до того у Києві був смертельно поранений Петро Столипін. Проте надзвичайна подія пройшла успішно: від освічення храму, подарунків від керівників міста, селян, учнів та мешканців до піднесеної музики, яка лунала під час зустрічі. Все це можна побачити у відеохроніці столітньої давнини, яка вважається найстарішою в історії Житомирщини. Враховуючи, що батько Г. Кисельова займав у Овручі високу посаду, вірогідно, що і він залишився на кіноплівці.

З 1911 по 1919 роки Григорій Кисельов навчається у Чернігівській класичній гімназії, яка на той час вже відсвяткувала свій сторічний ювілей. Серед випускників закладу були юрист та член київської «Старої Громади» Петро Косач, письменник Гліб Успенський, лікарі, правознавці, актори, музиканти та інші відомі діячі XIX–XX століть. І хоча музична освіта в гімназіях знаходилась на невисокому рівні, що пов'язувалось з відсутністю педагогічних кадрів, «прогресивні кола намагалися підтримувати потяг учнівства до музики. Значна увага, наприклад, приділялась музичному вихованню у /.../ Чернігівській чоловічій» (гімназії — О. С.) [Луганська, Семененко, 1990, с. 355]. Як зазначено в автобіографії музикознавця, вчитися гри на фортепіано він почав пізно: спочатку брав уроки у приватної викладачки, потім близько двох років навчався у Чернігівському музичному училищі у Е. Платер та Є. Богословського¹.

Перший київський період. Переломна та буремна епоха внесла свої корективи — у 1919 році Григорій Кисельов закінчив вже Трудову школу №1, в яку була трансформована Чернігівська класична гімназія після жовтневого перевороту. Вірогідно, що політичні пертурбації зруйнували плани молодого випускника. Він повертається до рідного Овруча, де працює викладачем «фортепіанної гри у Трудшкoлі»². Звідти у 1921-му отримує «відрядження» до фортепіанного класу Київської консерваторії (фото 2). Його викладач Сергій Йосипович Короткевич (1871–1948) був знаковою фігурою у київських музичних колах, учнем Г. Ходоровського (товариша М. Лисенка по Лейпцігській консерваторії), піаністом, композитором, диригентом, пропагандистом української музики. Як зазначено в «Історії української музики», «Ходоровський і Короткевич надавали великого значення не лише засвоєнню навчального репертуару», але й власному виконанню музичних творів, «що справляло на учнів позитивний вплив» [Луганська, Семененко, с. 342]³. Навчальні принципи, які Григорій Леонідович опанував від самого початку свого піаністичного шляху, залишались незмінними все його недовге життя: він поєднував музикознавчу роботу з піаністичною практикою, постійно грав вдома, особливо твори Бетховена та Шопена, а під час перебування у німецькому полоні навіть намалював клавіатуру на дошці і «тренувався», щоб не забути фортепіанний репертуар⁴.

Разом зі зміною політичного устрою закінчився й сімейний затишок у повітовому місті: після 1916 р. немає ніяких відомостей про батька, частина сім'ї переїхала

¹ Євген Васильович Богословський, людина з ґрунтовною університетською та музичною освітою, окрім піаністичної діяльності, займався науковими розвідками, досліджуючи еволюцію фортепіанної музики, її жанрів та форм.

² ДАМК. Ф. Р.-810. Оп. 2. Спр. 63. Арк. 4.

³ Учнем С. Короткевича та Г. Ходоровського був і Левко Ревуцький.

⁴ Про це авторці статті у 1980-х рр. розповідав особисто музикознавець Л. Кулаковський, близький друг Г. Кисельова.

до Києва. Окрім того, залишатися в Овручі було небезпечно: місто не обминули жорстокі протистояння, а лісова місцевість Полісся давала притулок різним угрупованням, які грабували населення та тримали його у напрузі.



Фото 2. У роки навчання в консерваторії. 1921–1923.

В автобіографії музикознавець зазначає, що протягом навчання в Києві він не мав ніякої допомоги, тому йому приходилося постійно шукати підробітки. Він працював «чи то чорноробом/ прибиральником в Караваєвській аптеці та ін., чи то викладачем у Дитбудинку, чи то акомпаніатором у клубі та ін. Заробляв також уроками загальноосвітніми та фортепіанними»¹. Навіть в ті юні роки отримана в гімназії та вдома ґрунтовна освіта дозволяла шукати та виконувати різноманітну роботу. Природний склад наукового мислення і покликання до музично-наукової творчості спрямували Г. Кисельова до вступу у 1923 р. на науково-теоретичний відділ консерваторії. Вибору наукового шляху сприяв Арнольд Альшванг — киянин, учень Г. Ходоровського, Г. Нейгауза, Р. Глієра та Б. Яворського. Про цей доленосний вплив в автобіографії зазначено лаконічно: «У 1923 поступив за порадою проф. А. Альшванга, який знав мене по класу “слухання музики” на науково-теоретичний факультет»². Але вже у наступному році відділ перейшов під юрисдикцію Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка як вищої ланки музичної освіти. «Із 1924 року науково-теоретичний факультет функціонував у музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка, — читаємо у ювілейному виданні, присвяченому 100-річчю консерваторії. — Серед перших студентів факультету були майбутні видатні музикознавці Віктор Цуккерман, Лев Кулаковський, Михайло Пекеліс і Григорій Кисельов» [Малозьомова, Копиця, Гусарчук, 2013, с. 112]. Свідченням навчального процесу є і опублікована поруч світлина перших випускників [там само].

Навчання Г. Кисельова в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка відбувалося протягом чотирьох років. Саме ці роки в історії закладу були найбільш про-

¹ ДАМК. Ф. Р-810. Оп. 2. Спр. 63. Арк. 4.

² Там само.

дуктивними, передусім завдяки його ректору Миколі Олексійовичу Грінченку, який займав цю посаду у 1925–1928 роках, а також плеяді видатних викладачів. Плідний період становлення української музичної освіти характеризувався пошуками та впровадженням нових методів в учбовий процес, демократизацією, динамічною українізацією та створенням національного мистецького підґрунтя, яке пронизувало всю діяльність Інституту¹. Окрім того, більшість викладачів вишу були учасниками Товариства ім. М. Леонтовича, активність якого тривала з 1921 по 1928 рік. Тому праця двох важливих у той час інституцій не тільки йшла паралельно, але й перепліталася у важливих освітніх завданнях та культурно-музичних акціях. «За часів ректорства М. Грінченка, — зазначає Л. Гнатюк, — Інститут ім. М. Лисенка стає справжнім осередком національної музичної культури України» [Гнатюк, 2015, с. 79].

На жаль, про цей етап навчання Г. Л. Кисельова не залишилося ні усних, ні письмових спогадів. Проте в сімейному архіві існує довідка з печатками інституту, датована 23 вересня 1928 року, видана музикознавцю за підписом Миколи Грінченка. Також у сімейній бібліотеці залишилося перше видання його «Історії української музики», що побачила світ 1922 року.

Вимоги на науково-теоретичному факультеті були високими. Серед різноманітних історичних та теоретичних дисциплін, які й досі складають основу музикознавчої освіти, перші студенти активно опановували теорію ладового ритму Б. Яворського. Зокрема, її викладанню приділялася велика увага як у Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, так і у 5-й професійній музичній школі ім. М. Леонтовича, де Г. Кисельов працював після навчання поруч з іншими учнями Б. Яворського — Г. Верьовкою, Е. Скрипчинською, М. Людвіг, Л. Кулаковським [Правдюк, 1992, с. 509].

Як зазначає музикознавець у автобіографії, «в музичному училищі ім. М. Леонтовича та музичному технікумі (колишній консерваторії)» він викладав історію та теорію музики. На жаль, музично-освітній період 1920–1928 років в українському музикознавстві знаходиться ще на етапі вивчення; недостатню опрацьованість матеріалу можна пов'язати з характеристиками перехідного етапу, багаторічною закритістю архівів (зокрема Музичного Товариства ім. М. Леонтовича чи Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка), їхньою розпорошеністю, еміграцією або передчасною смертю представників музично-наукової спільноти. Тому, наприклад, досі немає артикульованого дослідження про діяльність саме 5-ої професійної музичної школи (училища, як зазначено у деяких документах Г. Кисельова): історія цього закладу, створеного Григорієм Верьовкою на базі хорових капел, балансує між історією музичного училища ім. Р. М. Глієра та історією консерваторії (на певному етапі музичного технікуму)².

У сімейному архіві зберігається рідкісна групова світлина 1929 року, яка зафіксувала музичну спільноту того часу (фото 3, 4) — видатні постаті українського музичного мистецтва, науки та педагогіки. У четвертому ряду знизу можна побачити А. Альшванга (61), Л. Кулаковського (62), Г. Кисельова (63), М. Людвіг (65), Г. Верьовку (67), Д. Ревуцького (70), А. Луфера (73) — майбутнього директора консерваторії, Е. Скрипчинську (81). Ідентифікувати їх вдалося завдяки підписам на світ-

¹ Музично-концертна діяльність Інституту ім. М. Лисенка частково віддзеркалена у листах М. Драй-Хмари, поета Розстріляного Відродження та родича М. Грінченка. Див.: [Степанська, 2024].

² Нарис Ю. Зільбермана, присвячений історії музичного училища, охоплює період до 1924 р. [Зільберман, 2012].

лінії, турботливо зробленим власницею, Галиною Олександрівною Яструбецькою (Марцишевською) (79), яка багато років потому працювала у Радіокомітеті та займалася музичним редагуванням. Її молодша сестра Оксана Яструбецька (у вишиванці в центрі) через десять років стала дружиною Г. Кисельова.



Фото 3, 4. Музична спільнота м. Києва, 1929.

Починаючи з 1927 року, Г. Кисельов є «постійним лектором історичних концертів, влаштованих Бібліотекою Академії наук»¹. З того часу лекторська діяльність стає неодмінною складовою його життя. Згадкою лекторського минулого є невеличка брошура з сімейного архіву, підписана В. Цуккерманом: «Ходять двоє в лекторах, брешуть пред народом, Грегуар в Єсентуках, я у Кислих водах».

У колі сім'ї. Після декількох років праці вченим секретарем у Всесоюзному Радіокомітеті, московської аспірантури, досліджень та викладацької праці в Уральській консерваторії, де музикознавець брав участь у створенні історико-теоретичного факультету, Г. Кисельов повертається до Києва, викладає в консерваторії і одружується на своїй учениці Оксані Яструбецькій (фото 5). Піаністка за фахом, працюючи якої належали до україноцентричних родин Поділля, мала відношення до київсько-

¹ ДАМК. Ф. Р-810. Оп. 2. Спр. 63. Арк. 4.

го мистецького середовища: її двоюрідний дядько, Гнат Яструбецький, був хористом та адміністратором Капели «Думка», а також другом М. Леонтовича, який першим провів розслідування трагічної смерті композитора¹. Інші родички О. Яструбецької, сестри Длугопольські — Ніна, Олена та Лідія, стали дружинами видатних діячів української культури: поета Розстріляного Відродження Михайла Драй-Хмари, історика, учня М. Грушевського Михайла Карачківського (емігрував, помер за кордоном у 1950-х) та видатного музикознавця, викладача та вчителя Г. Кисельова, Миколи Грінченка. Усі вони зазнали репресій 1930-х років. До цього списку потрапив і батько Оксани й Галини — випускник Університету Св. Володимира, юрист Олександр Яструбецький (помер у 1933 році після декількох тюремних ув'язнень, похований на Лук'янівському кладовищі у Києві).



Фото 5. Оксана Яструбецька та Григорій Кисельов, 1940.

Банальне «житлове питання» унеможливило життя молодого подружжя в українській столиці і спонукало музикознавця прийняти іншу пропозицію. Це підтверджує і збережений архівний документ від 29.08.1940, підписаний тодішнім директором А. Луфером: науковця звільняють «у зв'язку з відсутністю жилплощі в Києві і неможливістю зі сторони дирекції Консерваторії надати Г. Л. Кисельову жилплощу»².

Сім'я оселяється у м. Клину, де музикознавець працює завідувачим Науковою частиною у Будинку-музеї П. Чайковського, вивчає творчість М. Балакірева. Саме там у нього народилась єдина дочка Елеонора (1941—2002), якій дали ім'я на честь його багаторічної приятельки, дружини Г. Верьовки Елеонори Скрипчинської.

Мобілізація і роки в німецькому полоні. Але цей щасливий період виявився короткочасним — початок Другої світової знову змінює всі плани та надії на стабільне наукове та сімейне життя. 30 червня 1941 р. науковець мобілізується до армії; його сім'я евакуюється до м. Воткінська разом з Музеєм П. Чайковського. Григорію Леонідо-

¹ Історія священницької родини Яструбецьких частково відображена у спогадах Ніни Длугопольської, дружини страченого вченого-славіста, поета, «київського неокласика» Михайла Драй-Хмари: Драй-Хмара Н. Зустрічі/ Митці на прицілі. Михайло Драй-Хмара. Харків: Фоліо, 2018. С. 448–455. Є припущення, що М. Драй-Хмара відвідував існуючий досі будинок на вул. Костянтинівській, 24, збудований тіткою О. Яструбецької, де потім до самої смерті жив Г. Кисельов.

² ДАМК. Ф. Р-810. Оп. 2. Спр. 63. Арк. 7.

вичу довелося повоювати менше трьох місяців: будучи техніком-інтендантом 2-го рангу, капельмейстером 246-ї стрілецької дивізії 904-го полку, 20 серпня 1941 року він потрапляє в полон у районі Старої Рузи, недалеко від Клина, і до 1945 року перебуває у таборах для військовополонених (один із яких знаходився у Нюрнберзі).

Під час вивчення архівних документів Г. Кисельова у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України серед пронумерованих сторінок несподівано знайшовся неврахований аркуш, який виявився сюрпризом навіть для співробітників архіву (фото 6). Це була частина одного зі «звітів», що їх музикознавець писав у «вищі» московські органи (куди його регулярно викликали після повернення до Києва). За словами доньки, це завжди впливало на емоційний стан батька. Саме з віднайденого «звіту» стало відомо, що він хотів бігти з табору, але не зміг цього зробити з причини слабкості фізичного здоров'я.

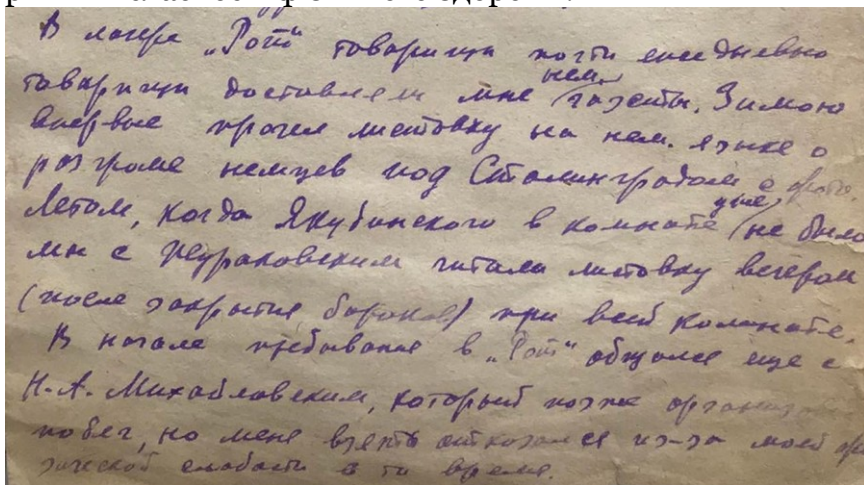


Фото 6. Уривок «звіту» щодо перебування у німецькому полоні.

Дружина Г. Кисельова під час війни отримала повідомлення про те, що її чоловік-музикознавець «зник безвісти». Дочекавшись звільнення Києва, у квітні 1944-го вони з донькою повернулися до української столиці. Оксана Яструбецька працювала викладачем та акомпаніатором у Першій, а потім у Сьомій музичних школах.

Другий київський період. З полону Г. Кисельова звільнили 25 квітня 1945 року. Ще деякий час він знаходився на службі та брав участь у військовій музичній самодіяльності. Його остаточне повернення до цивільного життя відбулося у грудні того ж року: музикознавця прийняли на роботу до консерваторії на посаду в.о. професора, а також старшим науковим співробітником ІФМЕ АН УРСР¹.

Костянтин Михайлов, видатний піаніст та педагог, у різні часи директор та проректор Київської консерваторії, вважав Г. Кисельова «крупним спеціалістом у галузі історії музики»². «Маючи більш ніж 20-річний досвід, — писав він, — повністю володіючи науково-методичним мисленням, Г. Л. Кисельов є надзвичайно цінним педагогічним робітником та членом кафедри історії музики»³.

Останні роки життя музикознавця були сповнені плідною науково-творчою та педагогічною працею, про яку можна дізнатися, зокрема, у протоколах засідань кафед-

¹ На той час науковий заклад ще не носив імені М. Т. Рильського.

² ДАМК. Ф. Р-810. Оп. 2. Спр. 63. Арк. 10.

³ Там само. Арк. 12.

ри історії музики, якою в той час керував П. Козицький¹. Григорій Леонідович працював поруч з М. Крохмаль, О. Шреєр-Ткаченко, Т. Шеффер, А. Герман, молодими випускницями, на той час аспірантками Л. Єфремовою, Н. Горюхіною, О. Малозьомовою та ін. Кафедра слухала звіти, відвідувала відкриті лекції, а потім їх обговорювала, вирішувала такі поточні завдання, як планування курсів, рефератів, докладів, затвердження тем дипломних робіт, а також розробки курсів зарубіжної та радянської музики, підготовка підручника та хрестоматії з української музики, рекомендації в аспірантуру тощо. Звісно, що в післявоєнну епоху на перелому 1940–1950-х років, після трагічних років голодомору, репресій та втрат, поки ще під керівництвом «батька народів», неможливо було уникнути ідеологічного тиску. Він проявлявся у «синхронізації» з історією партії, постійних перевірок, обмеженості дослідницького простору. Усі висловлювання Г. Кисельова врівноважені та стосуються виключно науково-викладацького процесу, хоча утриматися від «перекосів» у деяких дискусіях було не просто.

Доволі швидко після повернення з полону музикознавець захищає дисертацію «Музика у житті та творчості Лесі Українки»². Це зазначено у витязі з протоколу від 5 травня 1947 року за підписом в.о. професора Г. В. Курковського (Голова — проф. К. М. Михайлов)³. Вірогідно, що дисертацію музикознавець почав готувати ще до війни.

За усними сімейними спогадами, Г. Кисельов багато спілкувався з Климентієм Квіткою — як в Україні, так і в Москві, де останній був вимушений працювати з 1936 року після пережитої висилки. За словами Л. Кулаковського, ще у 1924 році між К. Квіткою та студентами першого наукового випуску Інституту ім. М. Лисенка встановилися дружні відносини [Кулаковський, 1983, с. 33]⁴. Це відбулося, коли український фольклорист почав читати новий курс порівняльного музикознавства або етнографії.

Збережений від 1945 року записник Г. Кисельова також свідчить про контакти з Климентієм Квіткою і про опрацювання його наукового доробку, пов'язаного зі спадщиною Лесі Українки⁵. Серед нотаток, зроблених рукою музикознавця, трапляються різні референції, класифікація та жанрові особливості пісень, що співали Л. Українка та О. Пчілка, фортепіанний репертуар поетеси, аналіз праць К. Квітки, поточні висновки тощо⁶. Але, мабуть, єдиний фактичний випадок зустрічі з видатним фольклористом залишився зафіксованим у книзі «Сім струн серця» [Кисельов, 1968]. Музикознавець згадує про А. Шимановського, а у посиланні конкретизує: «Антон Борисович Шимановський — двоюрідний брат Лесі Українки. Розмова автора цих рядків з ним відбулася на початку 1946 року у нього вдома, в присутності К. В. Квітки» [Кисельов, 1968, с. 7]. У Записнику музикознавця збереглася також адреса родича поетеси.

¹ ДАМК. Ф. Р-810. Оп. 5. Спр. 3, Спр. 5, Спр. 6.

² Один із машинописних варіантів зберігається у сімейному архіві.

³ ДАМК. Ф. Р-810. Оп. 2. Спр. 63, Арк. 9.

⁴ Зазначимо, що навіть у 1980-х роках, у ювілейному виданні, присвяченому українському вченому-фольклористу, Л. Кулаковський, один із небагатьох, «дозволив» собі правдиво написати про від'їзд К. Квітки з України, який відбувся не за його бажанням: «Проти нього висували безглузді звинувачення в націоналізмі. Через них він вимушений був на початку 30-х років покинути Київ, а в середині 30-х провести декілька років у Караганді, займаючись там викладанням латинської мови середньому медперсоналу...» [Кулаковський, 1983, с. 34].

⁵ ЦДАМЛМ. Ф. 326. Оп. 1. Спр. 38.

⁶ Цілком вірогідно, що частина інформації була записана зі слів українського фольклориста, принаймні нотатки на кшталт «привіт від Квітки» свідчать саме про це.

У музикознавчому доробку Г. Кисельова післявоєнного періоду відзначається нарис про Л. М. Ревуцького, що став першим цілісним описом творчої діяльності композитора. У форматі невеличкої книжечки праця побачила світ після війни і була присвячена 60-річчю композитора [Кисельов, 1949]. За збігом обставин, серед архівних документів зберігся рукопис видатного українського композитора, який на багатьох аркушах описав свою творчість до кінця 1940-х років і передав музикознавцю для створення нарисів (фото 7, 8).

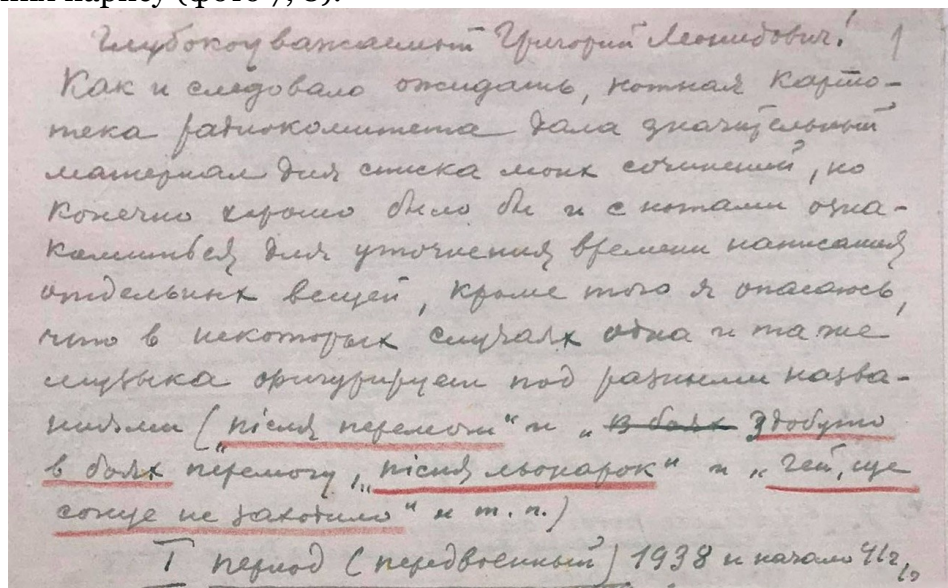


Фото 7. Початок листа Л. Ревуцького до Г. Кисельова.

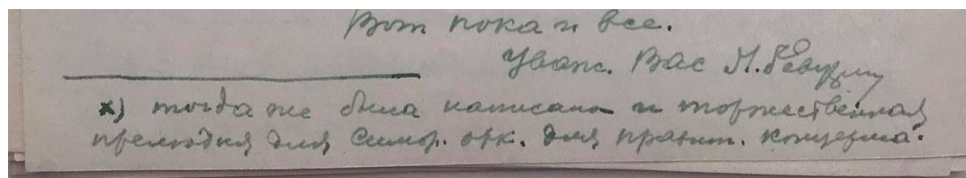


Фото 8. Останні рядки листа з підписом Л. Ревуцького.

Втім, дослідження про українського митця залишалося не лише у паперовому варіанті. 5 квітня 1949 року від імені Співки композиторів Г. Кисельов отримав прохання виступити на Ювілейному заході, присвяченому 60-річчю Л. Ревуцького. «Правління Співки, — зазначено в листі, — гаряче просить Вас виступити з невеликою доповіддю на 30 хвилин про творчість Левка Миколайовича Ревуцького у святковому засіданні 10 квітня, яке відбудеться у Філармонії. Сподіваюсь, що прохання Правління Ви задовольните і як автор великої та популярної праці про Ревуцького, і як дисциплінований член Союзу»¹ (фото 9).

Заслуговує на увагу коло спілкування музикознавця в останній київський період: без сумніву, до нього входили особистості, які складали фундамент музикознавчої науки та культури. В Записнику Г. Кисельова залишилися контакти вчителя А. Альшванга, однокурсників, друзів та колег — Л. Кулаковського, В. Цуккермана, А. Гозенпуда, Е. Скрипчинської, В. Асмуса, Б. Штейнпреса, Б. Левіка, Ю. Келдиша; композитора В. Гомоляки, вже згаданого родича Л. Українки А. Шимановського, дочки письменника М. Коцюбинського Ірини Михайлівни, П. Танєєва (племінника

¹ ЦДАМЛМ. Ф. 326. Оп. 1. Спр. 38.

композитора) тощо. Те, що спілкування відбувалося на рівні професійних та дружніх стосунків, свідчать деякі збережені листи. Так, наприклад, у 1948 р. один з невідомих адресатів просив Г. Кисельова не забути про ювілей А. Альшванга, згадуючи також його колег Е. Скрипчинську та В. Цуккермана¹.



Фото 9. Останнє фото Г. Л. Кисельова.

Проте найбільш близькими завжди залишалися взаємини з Левком Володимировичем Кулаковським (1897–1989). Обидва народилися на Волині, разом вчилися в Інституті ім. М. Лисенка, потім працювали у київському музичному виші та 5-й музичній школі/училищі ім. М. Леонтовича, товаришували родинами. Разом вони займалися лекторською діяльністю та музикознавчими дослідженнями, зокрема створили підручник Музичної грамоти (1932, 1934, 1936). Після смерті Г. Кисельова Л. Кулаковський підтримував його дочку². Хоча зовні вони представляли собою навіть комічну пару: Григорій Леонідович був високим, а Лев Володимирович маленького росту, ще й мав високий голос.

Незважаючи на начебто відновлення нормального життя після страждань у полоні та втрати деяких близьких під час війни, Г. Кисельов залишався під пресом радянської ідеологічно-репресивної машини. Музикознавця неодноразово викликали у Москву «для пояснень» щодо пережитого полону, а «боротьба» з космополітизмом від 1949 р. впливала на нормальний ритм життя, педагогічний та науково-дослідницький процес. «Несправедливої критики зазнала творча діяльність М. Гейліг, Л. Хінчин, А. Гозенпуда, М. Береговського та ін.,— пише О. Немкович. — А це вплинуло на їхні долі й наукову діяльність. У 50-х перервався життєвий шлях

¹ ЦДАМЛМ. Ф. 326. Оп. 1. Спр. 38.

² Авторці статті пощастило декілька разів спілкуватися з Л. В. Кулаковським. І він, і його дружина Наталія Миколаївна (письменниця, драматург) займалися виключно творчістю і на побут не звертали жодної уваги. У маленькому московському помешканні було безліч навалених книг, а побутові «історії» про них ходили на кшталт анекдотів. Послідовник К. Квітки, Л. Кулаковський у 1977 р. створив дослідження про «Слово о полку Ігоревім» і вважав О. Бородіна своїм заклятим «ворогом» за «сплюндрування» автентичного мелосу.

Г. Кисельова й М. Крохмаль-Орябінської. Такої кількості вчених і сукупного доробку, ними створеного, могло б вистачити для гідної репрезентації музикознавчої науки будь-якої європейської країни» [Немкович, 2006, с. 240].

Здоров'я Г. Кисельова було підірване, листи останніх років свідчать про його сильне виснаження. Попри постійне лікування, його серце не витримало, і 10 квітня 1952 року Григорій Леонідович відійшов у вічність. У той же день, за згадками доньки, офіційні представники консерваторії забрали з дому всі можливі документи музикознавця. Н. О. Герасимова-Персидська згадувала у приватній бесіді: «Я пам'ятаю день його поховання. Була злива, все таке сіре, малесенька квартира і так сумно...». Про інтелігентність, освіченість, глибину мислення Г. Л. Кисельова авторці статті особисто розповідали Ф. І. Аєрова, О. І. Малозьомова, Л. К. Каверіна. В Уральській консерваторії його ученицею була Катерина Попова (Майбурова) – в архіві зберігається її лист до вчителя (1949 р.)¹, а на одній зі збережених світлин К. В. Майбурову можна побачити в числі студентів-теоретиків разом із викладачами (Фото 10, в центрі).



Фото 10. Г. Кисельов з колегами та студентами історико-теоретичного факультету (Свердловськ, 1938).

У 1984 році представники історико-теоретичного факультету, викладачі та студенти відвідали могилу Г. Л. Кисельова. Серед присутніх були ті, хто особисто знав музикознавця: Ніна Матусевич (тодішня декан факультету), Катерина Майбурова, Олександра Малозьомова та інші. Цей візит став можливим після реставрації Лук'янівського кладовища (зараз Державний історико-меморіальний Лук'янівський заповідник), яка почалася завдяки плідній праці архівістки та співачки Людмили Проценко². Могила Григорія Кисельова охороняється Державою. Він покоїться недалеко від Володимира Пухальського та Гліба Таранова. У 2023 році могила музикознавця зазнала руйнувань внаслідок російського бомбардування.

¹ ЦДАМЛМ. Ф. 326. Оп. 1. Арк. 1–4.

² Донька флейтиста Андрія Проценка, який закінчив Інститут ім. М. Лисенка 1927 року, як і Г. Кисельов. Пізніше вони разом працювали у консерваторії.

Висновки та перспективи дослідження. Життя та діяльність Г. Л. Кисельова віддзеркалили історичну перспективу становлення музикознавчої науки, що відбувалося в Україні та за її межами у період 20–50-х років минулого століття. Незважаючи на жорстокі випробування, які випали на долю музикознавця (руйнування сімейного осередку в результаті жовтневого перевороту, випробування німецького полону, ідеологічний тиск та ін.), Григорій Кисельов залишався інтелектуальною врівноваженою людиною, гарним педагогом та вдумливим музикантом-науковцем. Саме так його характеризували ті, хто з ним спілкувався. Подальше вивчення архівів музикознавця, без сумніву, допоможе розширити й поглибити панораму української музичної наукової думки, заповнити лакуни, які є наслідком непростой, часом трагічної історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Гнатюк Л. Микола Грінченко і становлення вищої музичної освіти в Україні. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2015. Вип. 113: *Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках*. С. 75–99.
2. Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки. Київ: Клякса, 2012. 479 с.
3. Кисельов Г. Л. М. Ревуцький. Київ: Мистецтво, 1949. 53 с.
4. Кисельов Г. Л. Сім струн серця (Музика в житті і творчості Лесі Українки) / за ред. Т. Шеффер. Київ: Музична Україна, 1968. 86 с.
5. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз. Україна, 2014. 592 с.
6. Кулаковский Л. В. О К. В. Квитке. Памяти К. В. Квитки: сб. статей. Москва: Сов. композитор, 1983. С. 33–36.
7. Луганська К. М., Семененко Н. В. Музична освіта. *Історія української музики*: у 6 т. Т. 3: *Кінець XIX–початок XX ст.* Київ: Наукова думка, 1990. С. 340–363.
8. Малозьомова О., Копиця М., Гусарчук Т. Київська консерваторія. Етапи історії. *Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського 100 років* / упоряд. В. Рожок. Київ: Муз. Україна, 2013. С. 12–245.
9. Немкович О. М. Кисельов Григорій Леонідович. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 2. Київ, 2008. С. 403.
10. Немкович О. М. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін: монографія. Київ, 2006. 534 с.
11. Панченко В. С. Мировий суд на Волині (1868–1873 рр.): від проектів до дій. Проблеми історії України XIX – початку XX ст. 2013. № 22. С. 120–140.
12. Правдюк О. А. Музична фольклористика. *Історія української музики*: у 6 т. Т. 4: 1917–1941. Київ: Наукова думка, 1992. С. 502–519.
13. Степанська О. С. Епістолярна спадщина Михайла Драй-Хмари як джерело українського музикознавства. *Українська музика*: наук. часопис. Львів, 2024/2 (49). С. 146–161.

REFERENCES

1. Hnatiuk, L. (2015). Mykola Hrinchenko i stanovlennia vyshchoi muzychnoi osvity v Ukraini. [Mykola Grinchenko and the formation of higher musical education in Ukraine]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin

of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 113. *Kompozytory i muzykoznavtsi Kyivskoi konservatorii u 1923–1941 rokakh* [Composers and musicologists of the Kyiv Conservatory in 1923–1941]. Kyiv, pp. 75–99 [in Ukrainian].

2. Zilberman, Yu. (2012). *Kyivske muzychne uchylyshche. Narys diialnosti. 1868–1924 roky*. [Kyiv Music School. Outline of its activities. 1868–1924]. Kyiv : Kliaksa, 479 p. [in Ukrainian].

3. Kyselov, H. (1949). L. M. Revutskyi. [L. M. Revutsky]. Kyiv: Mystetstvo, 53 p. [in Ukrainian].

4. Kyselov, H. (1968). *Sim strun sertsia (Muzyka v zhytti i tvorchosti Lesi Ukrainky)* [Seven Heart Strings (Music in the Life and Work of Lesya Ukrainka)]. Sheffer, T. (ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina, 86 p. [in Ukrainian].

5. Kornii, L., Siuta, B. (2014). *Ukrainska muzychna kultura. Pohliad kriz viky* [Ukrainian musical culture. A look through the ages]. Kyiv: Muz. Ukraina, 592 p. [in Ukrainian].

6. Kulakovskiy, L. (1983). O K. V. Kvitke [About K. V. Kvitka]. In: *Pamyati K. V. Kvitki* [In memory of K. V. Kvitka]. Moscow: Sov. kompozitor, pp. 33–36 [in Russian].

7. Luhanska, K., Semenenko, N. (1990). *Muzychna osvita* [Music education]. In: *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music]. Vol. 3: *Kinets XIX - pochatok XX st.* [Late 19th–early 20th centuries]. Kyiv : Naukova dumka, pp. 340–363 [in Ukrainian].

8. Malozomova, O., Kopytsia, M., Husarchuk, T. (2013). *Kyivska konservatoriia. Etapy istorii* [Kyiv Conservatory. Stages of history.] In: *Natsionalnii muzychnii akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho 100 rokiv* [National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky 100 years]. Rozhok, V. (ed.). Kyiv: Muz. Ukraina, pp. 12–245 [in Ukrainian].

9. Nemkovych, O. (2008). Kyselov Hryhorii Leonidovych. [Kiselev Grigory Leonidovich]. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia* [Ukrainian Music Encyclopedia]. NAN Ukrainy, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Vol. 2. Kyiv, p. 403 [in Ukrainian].

10. Nemkovych, O. (2006). *Ukrainske muzykoznavstvo XX stolittia yak systema naukovykh dystsyplin* [Ukrainian Musicology of the 20th Century as a System of Scientific Disciplines]. Kyiv, 534 p. [in Ukrainian].

11. Panchenko, V. (2013). *Myrovyi sud na Volyni (1868–1873 rr.): vid proektiv do dii* [Magistrates' Court in Volyn (1868–1873): from projects to actions]. In: *Problemy istorii Ukrainy XIX – pochatku XX st.* [Problems of Ukrainian history in the 19th and early 20th centuries]. № 22, pp. 120–140 [in Ukrainian].

12. Pravdiuk, O. (1992). *Muzychna folklorystyka*. [Musical folklore]. In: *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music]: In 6 vols. Vol. 4: 1917–1941. Kyiv: Naukova dumka, pp. 502–519 [in Ukrainian].

13. Stepanska, O. (2024). *Epistoliarna spadshchyna Mykhaila Drai-Khmary yak dzherelo ukrainskoho muzykoznavstva* [The epistolary heritage of Mykhailo Drai-Khmara as a source of Ukrainian musicology]. In: *Ukrainska muzyka* [Ukrainian music]. Issue 2 (49). Lviv, pp. 146–161 [in Ukrainian].

OLEKSANDRA STEPANSKA

Stepanska, Oleksandra — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Teacher of Music Theory at the Music Conservatory (Barcelos, Portugal).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-6605-6684>

ol.stepanska@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2026.145.356110

BEHIND THE SCENES OF THE OFFICIAL BIOGRAPHY: TO THE 125TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF MUSICOLOGIST GRYGORY KYSELYOV

The relevance of the study. Gryhoriy Leonidovich Kyselyov (1901–1952) — Ukrainian musicologist, Doctor of Philosophy in Art Criticism, scientist and Professor, whose life and work fell on the 20-50s — the period of formation and development of domestic musicological science. His early death was the result of those historical cataclysms that befell the generation born at the turn of the 19th and 20th centuries. Despite the fact that the musicologist's name appears in many fundamental works, only a brief biography of a reference nature still exists.

The main objective. The purpose of the article is to expand information about the life and work of musicologist Gryhoriy Kyselyov. **The methodology.** The following methods were used to conduct the research: biographical (formation of musicological interests during the years of study and subsequent scientific and pedagogical activity of G. Kyselyov), source-based (identification and processing of previously uninvolved archival complexes), genealogical (research into the origin of the musicologist), study of regional studies (Ovruch, Chernihiv), historical and memoir-based (use of various memories: family, friends, students, etc.).

The main results and conclusions. The life and musicological activity of G. Kyselyov, which fell on the first half of the 20th century, the years of the formation and development of Ukrainian musicological science, are considered. A biographical periodization of the artist is built, which reflects the historical breaks of the era. The importance of cultural and educational stages, from family upbringing in Ovruch to the M. Lysenko Institute, and musical and artistic contacts both during the years of study at the institute (M. Grinchenko, B. Yavorsky, A. Alshvang, K. Kvitka), and in future pedagogical and musicological activity (G. Veryovka, E. Skrypchynska, D. Revutsky, L. Kulakovsky etc.) is emphasized. A number of new archival documents and photographs have been published. Among them are images of teachers and students from 1929, a “report” of the musicologist on his stay in German captivity, a letter from L. Revutsky to G. Kyselyov with a description of his creative work at that time. The last period of G. Kyselyov’s life is considered, work at the Kyiv Conservatory and the M. Rylsky Institute of Fine Arts. Scientific activity in difficult conditions of the late 40s and early 50s is noted. The close relationship with Lev Kulakovsky (creation of the textbook “Musical Literacy”), creative contacts with Klymentiy Kvitka (preparation of a dissertation) and Levko Revutsky (writing a brochure for the composer’s 60th anniversary). The pedagogical work of the musicologist at the Department of Music History and the attitude of his students to him, who in the future formed the foundation of Ukrainian musicological science, are highlighted. **Prospects:** the archival complexes of the musicologist Gryhoriy Kyselyov, which are stored in various institutions in Kyiv, are mostly unprocessed. The study of these materials can help expand the perspective of historical views on the difficult period of the formation of Ukrainian musicological science, establish personal, friendly and business contacts between prominent representatives of Ukrainian musical culture and musicologists.

Keywords: musicological activity of Gregory Kyselyov, M. Lysenko Music and Drama Institute, Kyiv's musical environment, Ukrainian musical education, musicologist Lev Kulakovsky, manuscript of Levko Revutsky.

Стаття надійшла до редакції 14.01.2026
Отримано після доопрацювання 31.01.2026
Прийнято до друку 12.02.2026

Наукове видання
Міністерство культури України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

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

2026. Випуск 145

ІСТОРІЯ МУЗИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПРОЦЕСИ, ПЕРСОНИ

Редактор-упорядник — *Валентина Редя*
Наукове та літературне редагування — *Валентина Редя, Олена Антонова*
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,
виготовлювачів 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



9 772522 419004 >

Scientific journal
Ministry of Culture of Ukraine
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

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

**2026. Issue 145
MUSIC HISTORY: PROBLEMS, PROCESSES, FIGURES**

Compiling editor — *Valentyna Redya*
Scientific and literary editing — *Valentyna Redya, Olena Antonova*
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)

ISSN 2522-4190

