ISSN 2519-4143

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

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

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Збірник наукових статей
Collection of Research Papers

Заснований у 1998 році *Founded in 1998*

Випуск | Issue

XL (40)

Харків | Kharkiv
2025

УДК 78.03
UDC 78.03

А 90

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (*Протокол № 2 від 29 вересня 2025 року*)
Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (*Protocol No. 2 of September 29, 2025*)
Свідоцтво про державну реєстрацію: **КВ № 23370-13210ПР від 24.05.2018 р.**
Ідентифікатор медіа: **R30-02499.**
Certificate of State Registration: **КВ № 23370-13210ПР of 24.05.2018**. Media identifier: **R30-02499.**

«***Аспекти історичного музикознавства***» – рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, яке засноване та видається Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського з 1998 р.

Видання включено до категорії «Б» «Переліку наукових фахових видань України» в галузі мистецтвознавства (спеціальність 025 – Музичне мистецтво (В5)), наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р.

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

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії – *Creative Commons*, CC BY-NC-SA 4.0). Мови публікації – українська та англійська. Статті рецензуються членами редколегії і зовнішніми незалежними експертами, проходять подвійне «сліпе» рецензування, перевірку на плагіат засобами сервісу «Turnitin».

"***Aspects of Historical Musicology***" is a peer-reviewed scientific professional publication with open access, founded and published by the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts since 1998.

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

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

The publication supports an open access policy (license type – *Creative Commons*, CC BY-NC-SA 4.0). The languages of publication are Ukrainian and English. Articles are reviewed by members of the editorial board and external independent experts, undergo double "blind" review and plagiarism check using the "Turnitin" service.

Вебсайт збірника | Collection website: https://aspekty.kh.ua/
Електронна адреса редакції | Editorial email: hnum.nauka@gmail.com
Редколегія підтримує політики *Elsevier* та COPE | The editorial board supports the policies of *Elsevier* and COPE: https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines; https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та іншої нформації.
The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the choice, accuracy of the facts, citations, proper names and other information.

Редактори-упорядники: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк
Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

А 90

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XL (40). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. 296 с. **ISSN** 2519-4143

Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XL (40). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; ed.-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2025. 296 p. **ISSN** 2519-4143

Автори пропонованого збірника досліджують широке коло явищ світової та української музичної культури минулих часів та сьогодення в актуальних практичних і теоретичних вимірах (2 розділ); традиційні «харківські контексти» (1 розділ) віддають належне діяльності знаних музикантів – виконавців, науковців і педагогів славетного міста-героя. Видання адресоване музикознавцям-науковцям, аспірантам і студентам мистецтвознавчих спеціальностей та може бути цікавим любителям мистецтва.

The authors of the proposed collection explore a wide range of phenomena of world and Ukrainian musical culture of the past and present in relevant practical and theoretical dimensions (Section 2); traditional "Kharkiv contexts" (Section 1) pay tribute to the activities of famous musicians - performers, scientists and teachers of the glorious hero city. The publication is addressed to art historians-scientists, graduates and students of art specialties and may be of interest for the art lovers.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

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

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

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

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

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

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

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

Рощенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena) – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; https://orcid.org/0000-0002-6048-6335

Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna) – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; https://orcid.org/0000-0002-9845-0450

Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina) – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія; https://orcid.org/0000-0002-5982-8983

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

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

ISSN 2519-4143 **УДК** 78.03

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

EDITOR IN CHIEF

Chernyavska Marianna – PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for research at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; https://orcid.org/0000000283795536

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2519-4143 **UDC** 78.03

© Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 2025

ЗМІСТ

Розділ 1.
Харківські контексти

Бевз М. В.
Видатні постаті ХНУМ імені І. П. Котляревського. Олена Кононова – науковець, музикант, викладач 9

Слюсаренко Т. О.
Ретроспектива творчого шляху Любові Мандзюк: виконавський досвід (*з нагоди ювілею*) 28

Меліхова Ю. А.
Тандемна творчість Володимира Зубицького та Любові Мандзюк у феноменологічній парадигмі сучасного бандурного мистецтва 49

Хуторська А. Й., Михайлова Н. М., Томчук Т. М.
З історії вокального виховання студентів-акторів у Харкові (1930-ті – початок 1960 років) 73

Розділ 2.
Українська та світова музична культура

Паламарчук В. А.
Європейське лют'єрство та українська гітарна культура середини XIX – початку XX століть: персоналії, інструменти, взаємодія 96

Костенко Н. Є.
Стильові риси творчості Любові Матвійчук: виконавський, композиторський та педагогічний виміри 114

Шен Ї
Естетика камерності у творчості жінок-композиторок XIX століття (на прикладі вокальних жанрів) 136

Тан Цзіньюй
Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX століть як культурний код європейської камерно-вокальної традиції 154

Мартьянова А. В.
Фантазія («Шотландська соната») Ф. Мендельсона: вплив жанрової атрибуції на виконавську інтерпретацію 170

Купріяненко Е. Б.
Сонати Й. С. Баха для віоли да гамба та чембало BWV 1027–1029 (альтова версія): сучасні тенденції виконання 191

Чумак О. Є.
Семантика орієнталізму в хорових сценах опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла»..... 212

Мигаль С. П.
Жанрові трансформації католицької меси в доробку польських композиторів кінця XX – початку XXI століття 229

Сидоров М. О.
Хорова творчість Карла Дженкінса: досвід обґрунтування сакральної антропології 255

Давидов С. П.
Питання програмності як преамбула до аналізу художніх аспектів джазу 272

TABLE OF CONTENTS

Section 1.
Kharkiv Contexts

Maryna Bevz
Outstanding figures of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Olena Kononova – scientist, musician, teacher 9

Tetiana Sliusarenko
A retrospective of Liubov Mandziuk's creative path: performance experience (*on the occasion of the anniversary*) 28

Yuliia Melikhova
The tandem work by Volodymyr Zubytsky and Liubov Mandziuk in the phenomenological paradigm of contemporary bandura art 49

Anna Khutorska, Nataliia Mykhailova, & Tamara Tomchuk
From the history of vocal education of the student actors in Kharkiv (1930^{s} – early 1960^{s}) 73

Section 2.
Ukrainian and World Musical Culture

Viktor Palamarchuk
European Lutherie and Ukrainian Guitar Culture of the Mid-19th to Early 20th Century: Figures, Instruments, Interaction 96

Nataliia Kostenko
Stylistic Features of Liubov Matviichuk's Work: Performance, Compositional, and Pedagogical Dimensions 114

Sheng Yi
Aesthetics of chamberness in the creativity of women composers of the 19th-century (on the example of vocal genres) 136

Tang Jinyu
Schubertianism in the musical culture of the 19th-20th centuries as a cultural code of the European chamber and vocal tradition 154

Alina Martianova
Felix Mendelssohn's Fantasy ("Scottish Sonata"): the impact of genre attribution on performance interpretation 170

Emma Kupriianenko
J. S. Bach's Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord BWV 1027–1029 (viola version): modern performance trends 191

Olena Chumak
Semantics of Orientalism in the choral scenes of the opera "Samson and Delilah" by C. Saint-Saëns 212

Sofiia Myhal
Genre Transformations of the Catholic Mass in the Work by Polish Composers of the Late 20th and Early 21st Centuries 229

Maxym Sydorov
Karl Jenkins' choral creative work: the experience of substantiating the sacred anthropology 255

Serhii Davydov
Questions of programmaticity as a preamble to the analysis of artistic aspects of jazz 272

Розділ 1.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК: 780.616.432.071.4:78.072.3(477.54)(092)
DOI 10.34064/khnum2-40.01

Бевз Марина Володимирівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, професор
кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
e-mail: 10bevzmarina@i.ua
ORCID iD: 0000-0001-8176-849X

Видатні постаті ХНУМ імені І. П. Котляревського. Олена Кононова – науковець, музикант, викладач

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського – знаний мистецький навчальний заклад, у якому більш ніж за 100 років плідної діяльності його колективу сформувались потужні композиторська, виконавські, наукові школи. Презентація діяльності яскравих його представників, що своєю натхненною самовідданою працею сформували високий рівень українського академічного мистецтва сьогодення, є безумовно актуальним завданням сучасного мистецтвознавства. У статті в жанрі «творчого портрету» здійснено спробу вперше висвітлити багатогранну творчу особистість Олени Василівни Кононової (1952–2023) – яскравої музикантки, талановитої викладачки та непересічної науковиці, справжнього творця літопису музичного життя Харкова від кінця XVIII до початку XXI століття, фактично – першовідкривача цієї тематики, плідної не тільки для наукового осмислення, а й для культурної самоідентифікації молодих поколінь українських митців. Метою статті є розкриття аспектів різнобічної діяльності Олени Кононової – наукової, виконавської, педагогічної, просвітницької, організаційної – у контексті розвитку мистецтвознавчої наукової думки, академічного музичного виконавства та фахової мистецької освіти в Україні останньої третини XX – початку XXI століття. Історико-культурний ракурс пошуку поряд із біографічним і системно-аналітичним методами дослідження дозволили «прочитання» сторінок життєтворчості мисткині як «харківського тексту». Повноті презентації творчої особистості О. Кононової сприяли визначення її наукових досягнень,

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

особливостей виконавського стилю, педагогічних принципів, систематизація фактів її подвижницької музично-просвітницької діяльності, що дозволило, як висновок, констатувати значущість особистого внеску О. Кононової у розвиток музичної культури, музикознавчої науки та фахової мистецької освіти України означеного часу.

Ключові слова: *Олена Кононова, ХНУМ імені І. П. Котляревського, музична культура Харкова, творчий портрет, науковий «почерк», виконавський стиль, професіоналізм, педагогічна майстерність.*

Постановка проблеми.

Стаття присвячена творчій постаті *Олени Василівни Кононової* (1952–2023) – видатної науковиці, талановитої виконавиці, знаної викладачки, професорки кафедр спеціального, а також загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, членкині Спілки композиторів України. Саме в ХНУМ імені І. П. Котляревського – славетному навчальному закладі – сформувалася й набула розквіту непересічна творча особистість мисткині, реалізувався її потужний творчий потенціал.

На думку авторки цих рядків, постать Олени Василівни Кононової посідає особливе місце в історії Університету. Її змістовні монографічні дослідження, присвячені музичній культурі Харкова кінця XVIII – початку XX століття, висвітленню творчих досягнень корифеїв харківської композиторської та виконавських шкіл (Кононова, 1992, 2004, 2009, 2010, 2017а, 2019), інші наукові публікації, просвітницька, виконавська та педагогічна діяльність, робота з популяризації доробку колективу ХНУМ імені І. П. Котляревського в європейському мистецькому середовищі заслуговують на особливу увагу та вивчення. Однак до цього часу багатогранна творча діяльність О. Кононової знайшла відбиття виключно у довідкових та енциклопедичних виданнях, що містять офіційні та, у певному сенсі, формальні відомості.

Таким чином, запропонована стаття є ***першою спробою*** висвітлення непересічної творчої особистості музикантки-науковиці у мистецтвознавчому просторі сьогодення, і цей факт визначає ***наукову новизну*** та ***актуальність дослідження***. Вибраний жанр

так званого «творчого портрету» зумовлює персоніфікований підхід до презентації творчих досягнень мисткині, тому особисті враження авторки статті, сформовані завдяки багаторічній співпраці з О. Кононовою, спогади її колег, наведені в тексті, надають унікальну можливість представити весь комплекс проявів її творчої особистості.

Перспективність наукових публікацій у жанрі «творчого портрету» зумовлена тим, що висвітлення в науковій площині творчої діяльності провідних майстрів ХНУМ імені І. П. Котляревського минулого та сьогодення сприятиме глибшому й кращому осягненню безперервності, спадкоємності та тенденцій майбутнього розвитку харківських творчо-виконавських і наукових традицій, формуванню сучасного іміджу Університету як потужного закладу вищої мистецької освіти в Україні, осередку культури та духовності регіону.

Останні дослідження та публікації за обраною темою. Серед наукових публікацій останнього часу за тематикою, дотичною до заявленої у розвідці – ґрунтовні дослідження життєтворчості харківських митців, діяльність яких формувала та визначала постійний розвиток не тільки харківських мистецьких шкіл, а й загалом українського академічного музичного мистецтва та педагогіки: В. Борисова (Бевз, 2021), В. Сокальського (Рощенко, 2022), Г. Авер'янова (Рощенко, 2021), Л. Цуркан (Журавель-Мазеллі, 2021), В. Алтухова (Петрик, 2022), Н. Єщенко (Бевз, 2022), Т. Вєркіної та В. Птушкіна (Підпорінова, 2023), В. Палкіна (Н. Бєлік-Золотарьова, 2021). Ці статті, забарвлені особистим захопленим ставленням авторів до суб'єктів дослідження, яскраво презентують непересічні творчі особистості корифеїв ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Джерельною базою статті стали монографічні дослідження, нариси, наукові статті О. Кононової, довідкові та енциклопедичні видання, афіші концертів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, спогади колег мисткині та власні спостереження авторки цієї розвідки.

Метою пропонованої статті є висвітлення багатогранної діяльності О. Кононової в контексті розвитку мистецтвознавчої наукової

думки, академічного музичного виконавства та фахової мистецької освіти в Україні останньої третини XX – початку XXI століття.

Методологія дослідження. Застосування комплексу дослідницьких підходів – біографічного, аналітичного, системного – сприяє різнобічному висвітленню творчої особистості О. Кононової, історико-культурний «ракурс» пошуку дозволяє розглянути її життєтворчість як «харківський текст».

Виклад основного матеріалу дослідження.

У 2023 році закінчився земний шлях Олени Кононової. Із 70 років її життя 53 були безпосередньо пов'язані з Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського. О. Кононова отримала блискучу фахову освіту: її наставниками – тоді ще в Інституті мистецтв – були справжні корифеї харківської піаністичної школи В. Захарченко та Б. Скловський; у цьому харківському виші вона пройшла шлях від викладачки до професорки кафедри, знаної далеко за межами України фахівчині, лауреатки численних премій та відзнак. І саме *Alma Mater* стала її справжнім «місцем сили» та осередком докладання творчих та людських зусиль, мірою всіх звершень.

Першим масштабним науковим досягненням О. Кононової став успішний захист дисертаційного дослідження «Піаністична культура Харкова останньої третини XIX – початку XX століть» (Кононова, 1985) в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнографії імені М. Т. Рильського (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор М. М. Гордійчук). Однак у процесі роботи над дисертацією перед дослідницею відкрилися більш широкі, захопливі перспективи наукового пошуку, що були пов'язані з харківською культурною, мистецькою та освітньою традиціями. Результатом копіткої архівної роботи, вивчення рідкісних наукових публікацій, періодичних видань, епістолярної спадщини та, звідси, глибокого проникнення в атмосферу минулого музичного Харкова стало монографічне дослідження О. Кононової «Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття» (Кононова, 2004). Величезний масив інформації

був опрацьований, ретельно проаналізований та систематизований, перетворений дослідницею в стрункий структурований матеріал, «вмонтований» у соціально-історичний контекст означеного часу.

Важко переоцінити значення цієї монографії для осмислення особливостей та закономірностей формування Харкова не тільки як культурного центру Слобожанщини, але і як одного з великих центрів культури всієї України. Вирішенню такого амбітного завдання, що його сформулювала для себе науковиця, сприяло висвітлення широкого кола розглянутих у монографії проблем, таких як «...розвиток професійної музичної освіти у регіоні та його вплив на поширення і сприйняття музичного мистецтва у різних соціальних верствах; структура та форми музичного життя Харкова, музичний побут різних соціальних груп, соціальні функції музики і музикантів, які працювали у Харкові; умови і фактори формування музичних потреб та інтересів харків'ян; освоєння музичних творів та їх виконання; деякі порівняння з аналогічними процесами в інших регіонах України» (там само: 6).

Докладне висвітлення історії виникнення, становлення та розвитку початкової музичної освіти в Харкові, Музичних класів Університету як вищої її ланки, заснування Училища ІРМТ та аналіз педагогічної і концертної діяльності його викладачів та учнів дозволили О. Кононовій сформулювати й аргументовано довести твердження про спадкоємність харківської академічної музичної та освітньої традицій. Вивчення навчальних планів Училища ІРМТ збагатило сучасний цикл методичних дисциплін безцінною інформацією щодо системи підготовки, репертуарної «політики», творчої діяльності провідних харківських викладачів того часу, серед яких були справжні майстри, унікальні музиканти-виконавці Ф. Бугамеллі, Ф. Кучера, А. Шульц-Евлер, І. Слатін, Р. Геніка, К. Горський, О. Горовиць (Кононова, 2004; 2007; 2017).

Велику увагу О. Кононова приділила концертному життю Харкова, формам його висвітлення у періодичних виданнях, діяльності провідних музичних оглядачів того часу. Вперше в науковій літературі

О. Кононова досліджує проблему формування слухацької аудиторії. Музичне життя Харкова презентується нею як симбіоз різних напрямів та форм: народної творчості, аматорського музикування паралельно с активною концертною діяльністю академічних колективів та солістів, культового та світського хорового виконавства, функціонування численних культурно-музичних товариств, перших театральних колективів тощо. Важко переоцінити значення її досліджень для музикознавства, педагогіки, історіографії Харкова. Так, доктор педагогічних наук, професор І. Полубоярина наголошує на тому, що «…наукові роботи Олени Василівни Кононової, присвячені становленню професійної музичної освіти на Харківщині, мають методологічне та дидактичне значення для викладання дисциплін музично-педагогічного циклу. Саме вивчення її монографічних праць "Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століть", "Еволюція музичної освіти в Харкові (1917–2017 рр.)", наукової статті "І. Слатін – засновник професійної музичної освіти у Харкові" сприяє ґрунтовному викладенню теми "Генеза української музичної освіти" у процесі вивчення дисципліни "Музична педагогіка". А другий розділ її дисертації на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства на тему: "Піаністична культура Харкова останньої третини XIX – початку XX століть", що присвячений розвитку професійної музичної освіти у місті, можна з упевненістю назвати навчальним посібником з курсу "Музична педагогіка" для студентів музичних ЗВО України. У цьому розділі висвітлюється питання реорганізації Музичних класів на Харківщині в Музичне училище і дуже цінним, з методичної точки зору, є аналіз списків фортепіанного репертуару для вихованців училища, дослідження їхніх виконавських досягнень та розкриття особливостей методик викладання гри на фортепіано провідних викладачів»[1].

О. Кононова блискуче впоралась із завданням відтворити історію і сучасність своєї *Alma Mater* у довідковому енциклопедичному виданні до 100-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського (Кононова, 2017).

[1] Полубоярина І. (2024). З інтерв'ю авторці статті (не друкувалося).

Її дослідження «Еволюція музичної освіти в Харкові» докладно висвітлює весь процес, від витоків музичної освіти на Слобожанщині до окреслення перспектив розвитку Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Це монументальна праця, 152 сторінки яскравого, досконалого, образного тексту, зігрітого великою шаною та повагою до Університету, до яскравих творчих особистостей – справжніх корифеїв українського академічного музичного мистецтва, які своєю самовідданою натхненною діяльністю забезпечили не тільки поступальний розвиток ХНУМ, а і високий рівень української фахової мистецької освіти та виконавства загалом. Науковиці належать ще декілька нарисів у цьому виданні: «Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано», «Калашник Павло Павлович», «Колобков Сергій Павлович», «Горський Костянтин Кіпріанович» та ін. (див. Харківський національний університет мистецтв..., 2017).

У бесіді з авторкою статті Олена Василівна згадувала, що з самого дитинства найбільш її захоплювали музика та література. Художнє, образне мислення, блискуче володіння словом разом із сутнісним, органічним розумінням мелодики мови, логіки розгортання думки сформували її неповторний «науковий почерк».

Робота на кафедрах як загального, так і спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського дала О. Кононовій підстави для обґрунтованих тверджень про персоналії, що сформували харківську піаністичну школу. Адже вона – плоть від плоті її, оскільки в Харкові і навчалась, і працювала, і багато років вивчала досвід його провідних музичних фахівців, слухала виступи майстрів та концерти їхніх студентів. Тому закономірно, що у ювілейному виданні «*Pro Domo Mea*» до 90-річчя ХНУМ саме О. Кононова стала авторкою розділу «Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано», де висвітлила діяльність останньої (Кононова, 2007). Часопис кафедри загального та спеціалізованого фортепіано був здійснений науковицею для іншого ювілейного видання «Зоряний час університету мистецтв» (нариси до 95-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського) (Кононова, 2012).

Вражає глибиною проникнення в матеріал дослідження, співзвуччям авторської інтонації образу його героїні ґрунтовна монографія О. Кононової «Марія Олександрівна Єщенко. Концертна і педагогічна діяльність» (Кононова, 2009). Відтворенню живого образу цієї легендарної особистості – видатної виконавиці, викладачки, справжнього корифея харківської піаністичної школи сприяє образна, багата на епітети та порівняння, яскрава, емоційно забарвлена мова викладу. За влучним висловом М. Р. Черкашиної-Губаренко, «… книга написана не тільки з великою любов'ю, але і з відповідальністю перед пам'яттю визначного викладача та беззаперечно унікального музиканта» (там само: 5). Монографія є захопливою розповіддю про унікальну жінку, яка потужно реалізувала себе в мистецтві, педагогіці, материнстві; яка доводила свою любов до музики кожного дня. Марія Єщенко – одна з небагатьох піаністів у світі, яка виконала масштабні мистецькі проєкти: усі 32 сонати Л. ван Бетховена та всі 24 етюди Ф. Шопена, що одразу поставило її на один щабель із провідними виконавцями XX століття.

Значну увагу приділила дослідниця висвітленню «харківського контексту» життя і творчості Марії Єщенко, адже родина Ястремських-Єщенків ще на початку XX століття була знаною в мистецькій спільноті міста. Родинне коло, харківське мистецьке оточення, роки навчання, перші успіхи, реалізація потужного творчого потенціалу в концертній діяльності, чітко структуровані, визначені особливості педагогічного методу Марії Олександрівни, питання формування її власної системи навчання з акцентом на цінності концертної практики, репертуарні вподобання, непересічні людські якості мисткині – у книзі О. Кононової набули якості складових «формули успіху» всього життя Марії Єщенко – Виконавиці, яка щоденно працювала над удосконаленням піаністичної майстерності і постійно доводила свою професійну спроможність виконанням численних концертних програм; Вчительки, яка для своїх студентів була не тільки наставником, а й другом та радником; Майстрині, яка для всієї мистецької спільноти стала справжнім еталоном музиканта.

Серед інших значних наукових праць О. Кононової – книга «Володимир Підгорний» (у співавторстві з О. Назаренком) із серії «Творчі портрети українських композиторів» (Кононова, 1992) та біографічний нарис «Олександр Володимирович Міщенко», створений нею для онлайн-видання «Енциклопедія сучасної України» (Кононова, 2019); у її науковому доробку також більше 120-ти наукових статей.

О. Кононова неодноразово представляла ХНУМ імені І. П. Котляревського на симпозіумах Євросоюзу «Європейська культура» (2013–2018), зокрема у Барселоні, Белграді, Гельсінкі, Лейпцизі, Калуж-Напоці. Як знана фахівчиня від України, вона була прийнята до Асоціації з вивчення історії музики Центральної та Східної Європи при Лейпцизькому університеті. Міжнародна наукова, просвітницька діяльність О. Кононової відзначена Премією імені Жана Моне за внесок у дослідження культурних контактів та сприяння вивченню європейської культури (2015).

Науковиця опублікувала шість статей в англомовних фахових виданнях, що, безумовно, поряд із активним використанням нею трибун міжнародних конференцій, сприяло підвищенню інформованості європейської мистецької спільноти про музичну культуру Харкова взагалі та про діяльність ХНУМ імені І. П. Котляревського зокрема. Так, її публікації висвітлили стан харківської музичної культури в першій половині XIX століття, еволюцію концертного життя у Харкові, музичні традиції Харкова – від минулого до сучасності, етапи формування та розвитку харківської фортепіанної школи, значення діяльності Університету для розвитку фахової мистецької освіти України та інше.

Особисті досягнення О. Кононової в галузі гуманітарних наук були відзначені Муніципальною премією імені І. Слатіна – за визначний внесок у розвиток музикознавства (2002), Дипломом імені В. Н. Каразіна Харківської обласної державної адміністрації (2018).

Організаційна «складова» творчого обліку О. Кононової не менш яскрава: на кафедру загального та спеціалізованого фортепіано своєї *Alma Mater* вона прийшла 1988 року, й одразу – на посаду завідувачки.

Саме працюючи у складі кафедри, вона отримала вчене звання доцента, стала членкинею НСКУ (1988), саме на цій кафедрі повною мірою розкрився її виконавський, публіцистичний, просвітницький дар, її талант викладачки та науковиці-дослідниці.

Олена Василівна – справжня рекордсменка за терміном керівництва кафедрою (понад 30 років!) та результатами роботи її колективу. До речі, саме вона ініціювала зміну її назви, додавши до тодішньої – «кафедра загального фортепіано» – доповнення «спеціалізованого», яке уточнювало її призначення, підкресливши тим самим важливість вивчення цієї дисципліни для таких спеціалізацій, як «Композиція», «Музикознавство», «Хорове диригування».

Концертна діяльність колективу кафедри загального та спеціалізованого фортепіано під керівництвом О. Кононової набула чітко вираженої спрямованості: провідною «концертною лінією» стала популяризація творчості харківських композиторів. Так, низка концертів була присвячена творчості М. Кармінського, О. Гнатовської; загалом викладачами кафедри була виконана значна кількість творів харківських авторів різних часів – від М. Коляди та В. Борисова до студентів-композиторів, презентація творів яких також стала доброю традицією кафедри. Особисто О. Кононова підготувала концертну програму із творів О. Гнатовської (разом із авторкою), виступала соло та у складі камерного ансамблю з творами В. Птушкіна, І. Ковача, В. Бібіка, М. Кармінського, І. Гайденка, В. Шукайло та інших. Звісно, при цьому жодним чином не обмежувалися інші виконавські смаки членів кафедри.

Зауважимо, що висвітлення творчого шляху та людських якостей митця «крізь призму» вражень сучасників і колег, чиї спомини сповнені живими емоціями від безпосереднього спілкування, надають «об’ємності» уявленням про нього Так, на думку кандидата мистецтвознавства, доцента Н. Зимогляд, «…Олена Василівна Кононова була прекрасним педагогом і музикантом яскравої індивідуальності. Згадую чудові концерти нашої кафедри, які організовувала Олена Василівна. Вони ставали святом як для виконавців, так і для слухачів. Олена Кононова часто брала участь в загальноуніверситетських

концертах, виконувала як сольні, так і камерні твори – дуети, тріо. В її концертному репертуарі були сонати Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, твори Й. С. Баха, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, Й. Брамса. Вона дуже любила виконувати музику харківських композиторів, була її невтомною пропагандисткою. Виконання Олени Кононової відрізнялося глибокою продуманістю, благородством і проникливістю. В її грі ніколи не було химерності, надуманості, перебільшеності»[2].

У концертах кафедри завідувачка брала участь не тільки як виконавиця, а й як музикознавиця, ведуча. Конферанс – окрема, сильна сторона творчої діяльності О. Кононової. Її тексти були досить лаконічні, але мали відповідний ситуації «тон висловлювання» – у міру об'єктивний, у міру персоніфікований, у міру теплий. Думаю, саме тому її запрошували до співпраці в авторських концертах такі корифеї харківської композиторської школи, як В. Бібік, О. Гнатовська, В. Золотухін, Т. Кравцов, Г. Цицалюк, А. Гайденко, Б. Міхєєв, О. Назаренко. Значна кількість радіо- і телепередач, що присвяувались яскравим творчим особистостям та мистецькому життю Харкова в минулому й сьогоденні, також були підготовлені О. Кононовою.

Першими звання лауреатів міжнародних конкурсів на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано здобули студенти її класу С. Калінін, О. Косарєва, О. Невілько. Ґрунтовні фахові знання та піаністичні навички, отримані в класі фортепіано, щире захоплення цим інструментом, сформоване викладачем, визначило подальшу професійну долю цих талановитих студентів: зокрема, Станіслав Калінін відомий не тільки в Україні, а й далеко за її межами саме як піаніст і органіст; активну концертну діяльність вів свого часу й випускник класу фортепіано О. Кононової композитор Денис Бочаров. Високий рівень піаністичної майстерності продемонстрували його концерти в Харківській обласній філармонії (соло та у складі камерного ансамблю), він представляв мистецьку молодь України на Байротському фестивалі. Кожного року Олена Василівна представляла слухачам

[2] Зимогляд, Н. (2024). З інтерв'ю автору статті (не друкувалося).

досягнення своїх учнів у відкритих концертах класу, програми яких складалися з найкращих зразків світової фортепіанної літератури. Запам'яталося блискуче виконання її студентами Третього концерту Л. Бетховена, Концертів для фортепіано з оркестром Е. Гріга, Ф. Мендельсона, П. Чайковського, М. Скорика (у 2017–2021 роках). І саме концертні виступи студентів яскраво демонстрували педагогічний «почерк» викладачки. «Методичні прийоми гри на інструменті у Олени Кононової завжди були підпорядковані кантиленному звукотворенню. Гра її учнів відрізнялася дуже високим ступенем звукової рівності, чітким метроритмом, дотриманням стильових закономірностей» – згадує І. Полубоярина[3].

Н. Зимогляд також зауважує, що «програми концертів класу Олени Кононової вирізнялися складністю і різноманітністю. Займаючись у класі із студентами, вона була категорично проти "неохайної" гри і завжди підкреслювала, що ретельність, точність і акуратність у вивченні авторського тексту дає можливість швидше освоїти твір технічно, і, отже, швидше наблизитися до головної мети – розкриття його образного змісту. Величезна увага на уроках приділялася звуковидобуванню: різноманітності, тембровому забарвленню звуку і, особливо, "співу" на роялі. Олена Василівна вчила студентів ставитися до фортепіанного твору як до оркестрової партитури, ретельно працювала над педалізацією, допомагала подолати шлях, який вів до остаточного вибудовування художнього образу і, нарешті, концертного виступу»[4].

Досягнення О. Кононової як керівниці кафедри були відзначені дипломом XVIII Обласного конкурсу «Вища школа Харківщини – кращі імена» у номінації «Завідувач кафедри» (2014).

Значними подіями в мистецькому житті не тільки Харкова, а й всієї України стали ініційовані та безпосередньо організовані нею, за підтримки міської та обласної адміністрацій, такі масштабні творчі проєкти, як Міжнародний фестиваль «С. Рахманінов та українська

[3] Полубоярина, І. (2024). З інтерв'ю авторці статті (не друкувалося).
[4] Зимогляд, Н. (2024). З інтерв'ю авторці статті (не друкувалося).

культура» (Харків, 1998–2004) та Міжнародний конкурс вокалістів імені І. Алчевського (Харків – Алчевськ, 1999–2003); значною була також роль О. Кононової в організації та проведенні перших Міжнародних конкурсів виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича. Ці різні за змістовним наповненням заходи єднає головне – «харківський контекст», потужна мистецька історія, що набувала сучасної енергії завдяки невтомній багатогранній діяльності О. Кононової.

Висновки.

Олена Кононова зробила значний особистий внесок у розвиток музичної культури, музикознавчої науки та фахової мистецької освіти України. На нашу думку, вона є яскравим прикладом митця, здатного поєднувати декілька напрямів роботи й усюди бути успішним; справжнього харків'янина, патріота Харківщини, невтомного популяризатора досягнень ХНУМ імені І. П. Котляревського. Її наукові здобутки, просвітницька публіцистика – надбання сучасного теоретичного знання, як і інші прояви її багатогранної особистості, що заслуговують на вивчення, осягнення та наслідування.

Зокрема, одним із перспективних напрямів подальшого дослідження різнобічної діяльності Олени Кононової вважаємо поглиблене її вивчення з позицій концепції діяльнісного універсалізму творчої особистості (Коменда, 2020) та феноменологічного підходу до її висвітлення (Ніколаєвська, 2020). Загалом, розгляд в науковій площині творчої діяльності корифеїв ХНУМ імені І. П. Котляревського – яскравих особистостей, що стали його славою та гордістю, а саме такою, на нашу думку, і є Олена Василівна Кононова – сприятиме формуванню в сучасних викладачів та студентів Університету еталонних уявлень про сутнісну цінність наукової, виконавської, педагогічної діяльності, забезпеченню безперервності розвитку харківських мистецьких традицій.

ЛІТЕРАТУРА

Бевз, М. В. (2021). Валентин Борисов. Симфонія життя. *Аспекти історичного музикознавства,* XXIII, 125–143. DOI 10.34064/khnum2-23.02

Бевз, М. В. (2022). Корифеї харківської піаністичної школи: Наталія Олександрівна Єщенко. Слово про вчителя. *Аспекти історичного музикознавства*, XXVI, 102–116. DOI 10.34064/khnum2-26.07

Бєлік-Золотарьова, Н. А. (2021). В'ячеслав Палкін: шлях до професійної вершини (85-річчю від дня народження присвячується). *Аспекти історичного музикознавства,* XXIII, 125–143. DOI 10.34064/khnum2-23.08

Журавель-Мазеллі, О. В. (2021). Людмила Георгієвна Цуркан – людина і педагог. *Аспекти історичного музикознавства,* XXIII, 185–195. DOI 10.34064/khnum2-23.12

Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* (Дис. … д-ра мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.

Кононова, О. В. (1985). *Піаністична культура Харкова останньої третини XIX – початку XX століть* (Дис. … канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ.

Кононова, О. В. (2004). *Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст.* (Монографія). Харків: Основа.

Кононова, О. В. (2006). Ілля Ілліч Слатін – засновник професійної музичної освіти в Харкові. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* 18, 3–22.

Кононова, О. В. (2007). Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано. У кн. Т. Б. Вєркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова, І. Ю. Сухленко (ред., упоряд.). *Pro Domo Mea. Нариси. До 90-річчя ХДУМ імені І. П. Котляревського,* сс. 20–56. Харків: ХДУМ.

Кононова, О. В. (2009). *Марія Олександрівна Єщенко. Виконавська та педагогічна діяльність.* (Монографія). Харків: НТМТ.

Кононова, О. В. (2010). Валентин Іванов. Нарис життя та творчості. У кн. *Валентин Гаврилович Іванов у пам'яті сучасників (збірка спогадів)*, сс. 23–37. Харків: ХНУМ.

Кононова, О. В. (2012). Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано. У кн. Г. І. Ганзбург (ред.-упоряд.). *Зоряний час університету мистецтв. Нариси до 95-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського*, сс. 208–219. Харків: ХНУМ.

Кононова, О. В. (2017). Еволюція музичної освіти в Харкові. У кн. Л. В. Русакова (ред). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: Мала енциклопедія. (Тт.1–2).* Т. 1. Музичне мистецтво, сс. 13–162. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.

Кононова, О. В. (2019). Олександр Володимирович Міщенко. У: *Енциклопедія сучасної України* [онлайн-видання]. https//esu.com.ua/article-68090

Кононова, О. В., & Назаренко, О. І. (1992). *В. Я. Підгорний.* Київ: Музична Україна. (Творчі портрети українських композиторів).

Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo interpretatus в музичному мистецтві XX–XXI століть.* Харків: Факт.

Петрик, В. І. (2022). Творча діяльність Валерія Алтухова: місія особистості в історії харківської кларнетової школи *Аспекти історичного музикознавства,* XXIX, 7–26. DOI 10.34064/khnum2-29.01

Підпорінова, К. В. (2023). Мистецькі «талісмани» Харкова: символи, рефлексії. Пам'яті Тетяни Вєркіної та Володимира Птушкіна. *Аспекти історичного музикознавства,* XXX, 7–29. DOI 10.34064/khnum2-30.01

Рощенко, О. Г. (2021). Віолончельна школа Георгія Авер'янова: грані артистизму. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 92–107. DOI 10.34064/khnum2-23.06

Рощенко, О. Г. (2022). Творча постать В. І. Сокальського як genius loci Харкова у res omnis aetatis З. Б. Юферової. *Аспекти історичного музикознавства*, XXVI, 85–101. DOI 10.34064/khnum2-26.06

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: Мала енциклопедія. (2017). Л. В. Русакова (ред.). (Тт. 1–2). Т. 1. Музичне мистецтво, сс. 210–211. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.

REFERENCES

Belik-Zolotariova, N. (2021). Viacheslav Palkin: the way to the professional top (Dedicated to the 85th anniversary of his birth). *Aspects of Historical Musicology,* XXIII, 125–143. DOI 10.34064/khnum2-23.08 [in Ukrainian].

Bevz, M. (2021). Valentyn Borisov. Symphony of life. *Aspects of Historical Musicology,* XXIII, 125–143. DOI 10.34064/khnum2-23.02 [in Ukrainian].

Bevz, M. (2022). Coryphaei of the Kharkiv piano school: Nataliia Yeschenko. A word about the teacher. *Aspects of Historical Musicology,* XXVI, 102–116. DOI 10.34064/khnum2-26.07 [in Ukrainian].

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of the foundation: Brief encyclopedia. (2017). L. Rusakova (ed.), (Vols. 1–2). Vol. 1: Musical art. Kharkiv: Vodnyi Spectr Dzi-EM-Pi [in Ukrainian].

Komenda, O. I. (2020). *An universal creative personality in Ukrainian musical culture*. (Dr. Habil.' diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

Kononova, O. V. (2010). Valentyn Ivanov. Essay on life and creativity. In *Valentyn Havrylovych Ivanov in the memory of contemporaries (collection of memoirs*), cc. 23–37. Kharkiv: KhNUM [in Ukrainian].

Kononova, O. V. & Nazarenko, O. I. (1992). *V. Ya. Pidgorny*. Kyiv: Muzychna Ukraina. (Ser.: Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].

Kononova, O. V. (1985). *Pianistic culture of Kharkiv in the last third of the 19th – early 20th centuries*. (PhD diss.). M.T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnography. Kyiv [in Ukrainian].

Kononova, O. V. (2004). *Musical culture of Kharkiv in the late 18th – early 20th centuries*. (Monograph). Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].

Kononova, O. V. (2006). Illia Illich Slatin – founder of professional musical education in Kharkiv. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 18, 3–22 [in Ukrainian].

Kononova, O. V. (2007). Succession of generations: the Department of Special Piano. In T. Verkina, H. Abadzhian, H. Botunova, & I. Sukhlenko (eds.), *Pro Domo Mea. Essays. To the 90th Anniversary of the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts*, pp. 20–56. Kharkiv: KhNUM [in Ukrainian].

Kononova, O. V. (2009). *Mariia Oleksandrivna Yeshchenko. Performance and pedagogical activity*. (Monograph). Kharkiv: NTMT [in Ukrainian].

Kononova, O. V. (2012). The Department of General and Specialized Piano. In H. I. Hanzburg (ed.). *Starry hour of the University of Arts. Essays to the 95th anniversary of the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts*, pp. 208–219. Kharkiv: KhNUM [in Ukrainian].

Kononova, O. V. (2017). Evolution of music education in Kharkiv. In L. Rusakova (ed.), *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of the foundation: Brief encyclopedia, (Vols. 1–2)*, Vol. 1, Musical art, pp. 13–162. Kharkiv: Vodnyi Spectr Dzi-EM-Pi [in Ukrainian].

Kononova, O. V. (2019). Oleksandr Mishchenko. In *Encyclopedia of Modern Ukraine*. [Online edition]. URL https//esu.com.ua/article-68090 [in Ukrainian].

Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo interpretatus in the musical art of the 20th–21st centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].

Petryk, V. I. (2022). Valerii Altukhov's creative activity: the mission of a personality in the history of the Kharkiv clarinet school. *Aspects of Historical Musicology*, XXIX, 7–26. DOI 10.34064/khnum2-29.01 [in Ukrainian].

Podporinova, K. V. (2023). Artistic "talismans" of Kharkiv: symbols, reflections. In memoriam of Tetiana Verkina and Volodymyr Ptushkin. *Aspects of Historical Musicology,* XXX, 7–29. DOI 10.34064/khnum2-30.01 [in Ukrainian].

Roshchenko, O. H. (2021) Heorhii Averianov's cello school: facets of artistry. *Aspects of Historical Musicology,* XXIII, 92–107. DOI 10.34064/khnum2-23.06 [in Ukrainian].

Roshchenko, O. H. (2022). The artistic figure of V. I. Sokalsky as 'genius loci' of Kharkiv in Z. B. Yuferova's 'res omnis aetatis'. *Aspects of Historical Musicology,* XXVI, 85–101. DOI 10.34064/khnum2-26.06 [in Ukrainian].

Zhuravel-Mazelli, O. (2021). Liudmyla Heorhiivna Tsurkan – a person and a teacher. *Aspects of Historical Musicology,* XXIII, 185–195. DOI 10.34064/khnum2-23.12 [in Ukrainian].

Maryna Bevz
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Full Professor,
the Department of General and Specialized Piano
e-mail: 10bevzmarina@i.ua
ORCID iD: 0000-0001-8176-849X

Outstanding figures of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Olena Kononova – scientist, musician, teacher

Statement of the problem. *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts is a well-known artistic educational institution that has formed powerful compositional, performance, and scientific schools over more than 100 years of fruitful development. Certainly, the activities of its brightest representatives who through their inspired selfless work raised the Ukrainian academic art of today on a high level deserves comprehensive coverage. The article, in the genre of a "creative portrait", examines the scientific, performance, educational, and organizational activities, as well as the creative personality of Olena Kononova (1952–2023), which is a remarkable musician, a talented teacher, an outstanding scientist – a true creator of the chronicle of Kharkiv musical life from the end of the 18th to early 21st century, a discoverer of this topic that is fruitful not only for scientific understanding but also for cultural self-identification of new generations of Ukrainian artists.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *Olena Kononova's personality holds a distinctive place in the history of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Her substantial monographic researches of Kharkiv's musical life of the late 19th and early 20th centuries covering the creative figures of prominent composers and musical performers; her scientific publications, educational, performance and pedagogical activities, the work on popularizing the achievements Kharkiv's artists and scientists in the European cultural environment deserves a special recognition and research. However, until now, her diverse activity has been reflected only in helpful encyclopedic publications containing official formal information. The presented article is the first attempt to highlight Olena Kononova's extraordinary creative work in the contemporary artistic space, and this fact determines its scientific relevance and novelty. The purpose of the article is to conclude the degree of significance of O. Kononova's diverse activities and her self-devoted work on the study, saving and popularization of the Kharkiv artistic tradition in the context of developing the art historical scientific thoughts, the academic music performance and the professional art education in Ukraine in the last third of the 20th and early 21st centuries. A set of research approaches – biographical, analytical, and systematic – contributes to the diversify covering her creative personality; the historical and cultural "angle" of the search permits us to consider O. Kononova's life workflow as the "Kharkiv text".*

Research results. *Olena Kononova's scientific heritage is examined on the basis of her researches: the essay "Evolution of Music Education in Kharkiv" (2017), the monograph "Musical culture of Kharkiv in the late 18th – early 20th centuries" (2004) and others. The named monograph is the unique work in terms of its content, which presents Kharkiv as a major cultural center of Ukraine. The socio-historical processes in the context of forming and developing the professional music education are highlighted, as well as the structure and forms of musical life of different social groups in the region, the social functions of music and musicians who were worked in Kharkiv, conditions and factors of forming the musical needs and interests of Kharkiv residents. The next O. Kononova's monograph «Mariia Yeshchenko. Concert and Pedagogical Activity" (2009) reflects the real character of the legendary personality – an outstanding performer, teacher, and a true coryphaeus of the Kharkiv piano school.*

O. Kononova's international scientific and educational activities, which were awarded by the Jean Monnet's Prize "for her contribution to the study of cultural contacts and the cultivation the learning of European culture," provided a new level of awareness of the European art community about the musical culture of Kharkiv

and the activities of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. The extensive international art projects directly initiated and organized by O. Kononova, which presented the powerful artistic history of Kharkiv and the events in its artistic life that became significant not only in the region, but also for the whole of Ukraine, are noted.

O. Kononova's organizational and performance work is presented "through the prism" of concert life of the Department of General and Specialized Piano: under her leadership the concert activity of the Department's teachers and students was focused on popularizing the works of Kharkiv composers. The pedagogical achievements by O. Kononova is presented through the analysis of her students' concert performances, the personal impressions and the memories of colleagues and the author of the article.

Conclusion. *Olena Kononova is an example of an artist who is able to combine several areas of work and be successful all over; a genuine Kharkiv citizen, a patriot of Kharkiv region, a tireless achievements promoter of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Her scientific and educational achievements are a depository of theoretical knowledge that will become more valuable over time, and other expressions of her multifaceted personality, in our opinion, deserve to be recognized, respected, and followed.*

Keywords: *Olena Kononova; Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Kharkiv's musical culture; creative portrait; scientific "handwriting"; performance style; professionalism; pedagogical mastery.*

Стаття надійшла до редакції 10.07.2025,
рекомендована до друку 19.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК [78.071:780.614.13](477.54-25)(092)
DOI 10.34064/khnum2-40.02

Слюсаренко Тетяна Олександрівна
Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого (Харків),
кандидат мистецтвознавства, доцент, старший викладач,
кафедра культурології
e-mail: t.o.slyusarenko@nlu.edu.ua
ORCID iD: 0000-0002-8322-0900

Ретроспектива творчого шляху Любові Мандзюк: виконавський досвід (*з нагоди ювілею*)

Метою дослідження є ретроспективний аналіз творчого шляху відомої української бандуристки Любові Мандзюк, визначення основних етапів її виконавської діяльності та оцінка її ролі у презентації сучасного бандурного мистецтва. Вперше в науковій площині детально аналізується концертний досвід виконавиці, від її студентських років до сьогодення – часу реалізації високопрофесійних художньо-виконавських завдань. Аналізуючи особливості творчого шляху Л. Мандзюк як представниці сучасного мистецького Харкова, можна виділити два основні етапи її виконавської діяльності. Перший пов'язаний із набуттям сценічного виконавського досвіду завдяки сольним концертним виступам ще в роки навчання в Київській консерваторії; з активною популяризацією академічного бандурного репертуару – першою презентацією широкій громадськості музики зарубіжних і вітчизняних майстрів: бандурних аранжувань творів Й. С. Баха, оригінальних композицій К. Мяскова, М. Дремлюги та ін. Другий етап позначений поєднанням концертно-конкурсної діяльності, як сольної, так і ансамблевої у складі Тріо бандуристок Харківської обласної філармонії, та педагогічної роботи – відродження та сучасного оновлення класу бандури на кафедрі народних інструментів України теперішнього Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Особливістю цього періоду є також робота над розширенням бандурного репертуару через співпрацю з провідними харківськими композиторами: А. та І. Гайденками, Л. Донник, М. Стецюном та ін. Отже, насичене концертне життя та набутий виконавський досвід відомої бандуристки сприяли активному розвитку як сольного, так і ансамблевого напрямів бандурного виконавства, а також його популяризації в Харкові та загалом в Україні й за її межами.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Ключові слова: *бандурне виконавство; концертна діяльність; виконавський досвід; Любов Мандзюк; творчий шлях.*

Постановка проблеми.

Сучасне академічне бандурне виконавство, як і в часи свого становлення та активного розвитку у минулому XX столітті, репрезентує духовні та морально-ціннісні орієнтири української спільноти, демонструючи національно-патріотичну репертуарну спрямованість, насиченість та різнобічність творчого буття, що охоплює концертну та конкурсну практику, викладацьку та науково-методичну, видавничу та просвітницьку роботу, композиторську творчість. Незважаючи на глобалізаційні зміни в сучасному суспільстві, що прискорюються завдяки зростанню ролі цифровізації в різних сферах людської діяльності, збереження й розвиток національної музичної культури залишається актуальним і пріоритетним питанням, як і вивчення її практичних та теоретичних складових. Такими органічними складовими національної музичної культури є концертна діяльність та інші характерні напрями практичної роботи бандуристів-педагогів, зокрема викладачів вищої школи, які пов'язали свої життя з популяризацією в Україні бандурного мистецтва.

Серед розмаїття теоретичного й практичного досвіду митців у цій сфері виокремимо виконавську форму діяльності як найпопулярнішу та найвагомішу складову популяризації цього національного інструмента. Так, відомими педагогами вищої школи та водночас видатними бандуристами у XX–XXI столітті є Гнат Хоткевич, Сергій Баштан, Василь Герасименко, Людмила Посікіра, Віолетта Дутчак, Світлана Овчарова, Ніна Морозевич та інші, які представляють харківську, київську, львівську, івано-франківську, дніпровську, одеську та інші бандурні академічні школи. Вагому роль у популяризації та розвитку вищої бандурної освіти Слобідської України на сучасному етапі відіграє виконавська діяльність Любові Мандзюк - яскравої представниці та послідовниці фундатора харківської академічної бандурної школи Гната Хоткевича. Аналіз концертно-конкурсного досвіду цієї

знаної бандуристки сьогодні постає як актуальне і важливе завдання, оскільки дозволяє виявити складові її блискучої професійної майстерності та підкреслити потужний виконавський потенціал мисткині, які знаходять безпосереднє втілення як у її викладацькій роботі та науково-методичних розвідках, активній просвітницькій діяльності, так і загалом у презентації харківської бандурної школи сучасності.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Неординарна й багатогранна мистецька постать Любові Мандзюк є достатньо відомою в музикознавчій сфері. Її виконавсько-педагогічна й науково-методична діяльність у останні десятиліття активно досліджується теоретиками та практиками бандурного виконавства. Так, до музикознавчого напряму діяльності та науково-методичних досягнень талановитої мисткині в контексті розвитку бандурного виконавства зверталась у своїх статтях О. Бобечко (2014, 2023); діяльність Л. Мандзюк як виконавиці та педагога, що презентує бандурну школу Слобожанщини, досліджувала С. Ніколенко (2021). Характеристиці та системному осмисленню феномена індивідуальності Л. Мандзюк як уособлення генотипу виконавиці в контексті сучасного бандурного мистецтва України, аналізу багатовекторності самореалізації мисткині як втілення духовного потенціалу творчої особистості, відтворенню її артистичного образу з онтофеноменологічних позицій присвятила свої наукові публікації Ю. Меліхова (2021, 2024). Неодноразово викладацька та просвітницька діяльність Л. Мандзюк поставала об’єктом дослідження і в наукових розвідках автора цієї роботи (2015, 2018).

Проте пропонована стаття ***вперше*** присвячена детальному вивченню та аналізу саме виконавської діяльності Любові Мандзюк, оскільки бандуристка має вагомий концертний досвід у якості солістки та ансамблістки, але в теоретичних розвідках цей аспект її творчості на сьогодні ще не отримав належної уваги науковців, з чим і пов’язана ***новизна цього дослідження.***

Метою статті є висвітлення ретроспективи творчого шляху, основних етапів виконавської діяльності Любові Мандзюк та визначення її внеску у презентацію мистецького життя Харкова.

Методологія дослідження. Застосовано поєднання мистецтвознавчого та історичного підходів до розкриття обраної теми, використано джерелознавчий, музикознавчий та компаративний аналіз, методи систематизації та узагальнення матеріалу для вивчення особливостей виконавської діяльності Л. Мандзюк та її ролі у розвитку та популяризації харківської бандурної школи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Активна виконавська діяльність у своєму сольному та ансамблевому різновидах – поширене явище серед музикантів-педагогів, як фундаторів академічного бандурного виконавства, так і сучасних українських викладачів. Серед бандуристів-солістів сучасності широко відомі С. Баштан (народний артист України, фундатор київської академічної бандурної школи, професор Національної музичної академії імені П. І. Чайковського), Г. Менкуш (народна артистка України, доцент Київського національного університету культури і мистецтв), Л. Посікіра (народна артистка України, професор Львівської музичної академії імені М. Лисенка, донині виступає у якості бандуристки-вокалістки), В. Дутчак (доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника, учасниця знаного Прикарпатського квартету бандуристок «Гердан»), О. Герасименко (відома композиторка, заслужений діяч мистецтв України, доцент Львівської музичної академії імені М. Лисенка, виступає як бандуристка-інструменталістка та виконавиця власних творів), Н. Морозевич (заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, учасниця тріо бандуристок «Мальви» Одеської обласної філармонії), Р. Гриньків (народний артист України, доцент кафедри бандури Національної музичної академії імені П. І.Чайковського) та ін. Кожен з названих музикантів протягом свого життєтворчого шляху успішно поєднує виконавську та педагогічну діяльність, подаючи приклад для наслідування наступному молодому поколінню бандуристів.

Харківська школа бандуристів-виконавців як невід’ємна складова бандурного мистецтва України має майже столітню історію існування

й розвитку – з часу відкриття у 1926 році класу бандури при Харківському музично-драматичному інституті на чолі з видатним музикантом і культурним діячем Гнатом Хоткевичем. Пізніше, у післявоєнні роки, клас бандури очолювали як музиканти із професійною мистецькою освітою, як П. Іванов, так і бандуристи-аматори – В. Лобас, О. Костенко та інші. Але засадничого значення для підготовки майбутніх фахівців-бандуристів набула викладацька робота випускниці Київської консерваторії, а нині – заслуженого діяча мистецтв України (2025), кандидата мистецтвознавства, доцента, почесного професора кафедри народних інструментів України Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського Любові Мандзюк, яка й дотепер очолює клас бандури (***Іл. 1**, фото*).

Іл. 1. *На фото: заслужена діячка мистецтв України, очільниця харківської вищої бандурної школи Любов Мандзюк.*

Важливо зазначити, що виконавська традиція бандурного музикування, сольного та ансамблевого, хоча і з тимчасовими перервами, розвивалась в Харкові як у довоєнні, так і в повоєнні роки. Зокрема, у Харківській обласній філармонії функціонував ансамбль бандуристів під керівництвом І. О. Третьяка. До репертуару колективу входили композиції, що втілювали героїчну тематику, також побутова лірика, гумористичні твори, сучасні

авторські та українські народні пісні. Також за ініціативою митця у період до 1970 років організовувались дитячі, жіночі та змішані капели бандуристів при Палаці культури Південної залізниці, що засвідчує інтенсивність концертної діяльності самодіяльних колективів та поширеність бандурного виконавства у Харкові (Мандзюк, 2021). Сольне бандурне виконавство на той час представляли: Євген Коник, керівник капели бандуристів Канатного заводу імені Ілліча (здійснив студійні записи); Григорій Ільченко, який, окрім сольної практики, очолював самодіяльні ансамблі бандуристів при Палаці дитячої та юнацької творчості, Будинку вчителя, Авіатехнічному військовому училищі та Будинку культури промкооперації; згаданий П. Іванов, який, окрім роботи викладачем, також працював у Харківській обласній філармонії та мав у концертному репертуарі такі академічні твори, як «Гавот» Ж.-Б. Люллі, «Прелюдія» Й. С. Баха, композицію «Українська фантазія» власного написання та ін.

На нашу думку, виконавська діяльність є яскравим вираженням художньо-образних уподобань митця, його глибоких емоційно-чуттєвих переживань, ціннісно-смислових орієнтирів внутрішнього духовного світу, які й знаходять найповніше втілення у концертно-виконавській практиці. Дослідниця Л. Лабінцева зауважує: «Концертна діяльність – найважливіша частина творчої роботи музиканта-виконавця; вона є логічним завершенням всіх репетиційних і педагогічних процесів. Музикант-виконавець – це художник-інтерпретатор, який здатний творчо осмислити авторський текст і реалізувати його в продукті своєї діяльності, … концертна діяльність представлена як динамічна система, складовими якої є композиторська творчість, творчість інтерпретатора та слухацька “співтворчість”» (Лабінцева, 2014: 298–299).

Активна концертна виконавська практика характеризує і творчу діяльність Любові Мандзюк як успішного музиканта-інтерпретатора. Розглянемо та проаналізуємо основні етапи творчого шляху талановитої бандуристки, де можна виділити *ранній період* професійного становлення молодої виконавиці та більш пізній – *зрілий*, позначений

усталенням сформованих у процесі попереднього розвитку віртуозно-технічних навичок та кристалізацією виконавської майстерності.

Основи виконавської майстерності майбутньої мисткині закладалися ще під час її навчання в Сєвєродонецькому музичному училищі імені С. Прокоф'єва, у класі бандури знаного нині педагога, заслуженої працівниці культури України Лідії Дегтярьової, яка свого часу отримала вищу музичну освіту, поєднавши дві виконавські школи – харківську, навчаючись у класі бандури П. Іванова в Музичній школі для дорослих і паралельно в Музичному училищі по класу вокалу, та київську, здобувши освіту в Київській консерваторії. Згодом, також ставши студенткою Київської державної консерваторії (1984–1989), навчаючись у класі фундатора київської академічної бандурної школи, народного артиста України Сергія Баштана, Любов Мандзюк проявила себе як різнобічний та різноплановий музикант, перейнявши від свого Вчителя професійні навички, сформовані його багаторічним артистичним досвідом. У цей час вона стала солісткою ансамблю народних інструментів під орудою Віктора Майстренка, виступаючи як інструменталістка та вокалістка, зокрема зі співом *a capella*; вела концертні програми тощо. 27 листопада 1986 року, будучи студенткою III курсу, уперше виступила в залі Київської філармонії на головній професійній концертній сцені України – під час проведення Всеукраїнського семінару з підвищення кваліфікації викладачів класу бандури (***Іл. 2**, фото*).

Іл. 2. *На фото: Любов Мандзюк під час виступу на сцені Київської філармонії, 27.11.1986 р.*

У концертних програмах талановитої виконавиці звучали твори сучасних українських композиторів та зарубіжна академічна музична класика. Серед них найбільш відомими та поширеними у виконавському та навчально-педагогічному репертуарі бандуристів є Варіації на українську народну пісню «Пливе човен» С. Баштана та «Фантазія» Й. С. Баха. Прикметним є той факт, що експертна оцінка виконання останнього твору молодою артисткою тогочасними провідними фахівцями-бандуристами й музикознавцями, серед яких була і засновниця цимбальної школи Харкова Олена Костенко, була дуже високою. Вона зазначила, що «...інтерпретація "Фантазії" Й. С. Баха у концертному виконанні Любові Мандзюк серед студентів-бандуристів вважалася еталонною, завдяки її професійній виконавській обдарованості, втіленню стильових особливостей відомого твору та реалізації композиторського задуму» (Аудіоінтерв'ю..., 2025). У концертному репертуарі виконавиці були й інші зразки світової музичної спадщини, серед них «Інтермецо» з Токати *C-dur*, цикли «Прелюдія і фуга» *C-dur* та *d-moll* Й. С. Баха, Концерт *B-dur* Г. Генделя, що вказує на музичні вподобання бандуристки та опанування нею спектра виражальних засобів барокової музики. Різні грані свого виконавського досвіду Л. Мандзюк у майбутньому реалізує, зокрема, й у випусках власних збірок творів для бандури.

Підкреслимо, що друга половина 80 років XX століття в розвитку бандурного виконавства характеризується активною академізацією навчально-педагогічного репертуару інструмента, залученням майбутніх фахівців-бандуристів до високих зразків зарубіжної класики з метою опанування ними високохудожнього за формою та змістом світового музичного надбання. Тому, за твердженням Л. Мандзюк, у С. Баштана як очільника класу бандури було завдання продемонструвати музичній спільноті та громадськості органічність звучання бандури з його національним тембровим колоритом у синтезі із загальновідомою класичною зарубіжною музикою (Аудіоінтерв'ю..., 2025), на противагу існуючій на той час думці, поширюваної мистецьких колах, що на бандурі як народному інструменті не може

виконуватися та гармонійно відтворюватися класична інструментальна музика. Питання неприйняття зарубіжних класичних творів у академічному бандурному середовищі порушує на прикладі музики Й. С. Баха дослідниця проблем бандурного виконавства Ю. Меліхова, характеризуючи й художню позицію Л. Мандзюк: «Коли для багатьох мистецтво втратило змістовну визначеність, Любов Мандзюк, особливо у навчальному репертуарі, ... апелювала передусім до змістовності, а вже потім утілювала її в художню форму. Хоча неодноразово чула від колег, що на бандурі, наприклад, музика Й. С. Баха не звучить тощо, та все ж згодом переклала для бандури його "Вісім маленьких органних прелюдій та фуг", адже на власному концертному досвіді переконалася, що тільки через виконання музики Й. С. Баха, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та ін. можливе формування високого рівня виконавської культури й майстерності бандуриста» (Меліхова, 2024: 37).

Поняття виконавської майстерності важливо розглянути детальніше для більш глибокого розуміння складових комплексу художньо-виразних виконавських засобів, що необхідний музикантові для володіння секретами свого інструмента. Так, М. Давидов визначає поняття виконавської майстерності через таке формулювання: «Виконавська майстерність – це вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-смислове, інтерпретоване, одухотворене, емоційно яскраве, артистичне, співтворче втілення музичного твору в реальному звучанні. Вона включає весь комплекс слухо-моторних і психологічних якостей, конкретних навичок і вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, постійно модифікуючих у процесі інтерпретації музичного твору…» (Давидов, 2004: 38). Дослідниця В. Білоус пропонує структурний підхід до осягнення поняття виконавської майстерності, вирізняючи декілька її рівнів: теоретичний (музична грамотність), технічний (точність, швидкість, пластичність, лабільність, пристосованість і енергійність виконуваних музично-ігрових рухів), художній (передача рухами, мімікою, жестами, позою художньої цінності музичного твору), суспільно-психологічний (спілкування зі слухачем за допомогою згаданих вище засобів «мови тіла») (Білоус, 2005).

Перелічені дослідницею специфічні особливості виконавської майстерності повною мірою реалізуються і у виконавській манері Л. Мандзюк, що засвідчує успіх її концертних виступів та високі оцінки її гри фахівцями.

Аналізуючи концертну діяльність відомої бандуристки, важливо підкреслити, що за часів студентства вона постійно спілкувалася з відомим композитором К. Мясковим, безпосередньо беручи участь у написанні та виконавському редагуванні його Варіацій на тему української народної пісні «Женчичок-бренчичок», й саме Л. Мандзюк була першою виконавицею його творів для бандури, зокрема й Варіацій ля-мінор, запис яких зберігається в київському відділенні Спілки композиторів України (Аудіоінтерв'ю..., 2025). На сьогодні ці Варіації є дуже популярними, входячи в репертуар різних виконавців, а також у якості конкурсного твору.

Продуктивності розгляданого періоду в популяризації оригінальної вітчизняної музики для бандури сприяло і творче спілкування та робота Л. Мандзюк із відомим композитором другої половини XX століття М. Дремлюгою, який на той час працював у Київській консерваторії. Результати їхньої спільної праці вперше далися взнаки у сценічному виконанні Л. Мандзюк Сонати № 1 для бандури, створеної композитором у класичній традиції; підкреслимо, що саме всіх чотирьох її частин. Зокрема, Соната була виконана Любов'ю Мандзюк і на ювілейному концерті видатного композитора на честь його 70-річчя у 1987 році (там само). Слід зауважити, що остання, четверта, частина твору звучала рідко, отже, для автора і професійної музичної громадськості її виконання Л. Мандзюк було неоціненним подарунком, відкриттям творчості відомого митця музичній аудиторії.

Творча доля майбутньої знаної бандуристки зблизила її ще з одним видатним сучасним композитором – баяністом, диригентом, заслуженим діячем мистецтв України Володимиром Зубицьким, який очолював державні іспити з фаху на завершальному етапі навчання Любові Мандзюк у консерваторії; теплі дружні стосунки між двома талановитими музикантами збереглися й донині. Ймовірно, це творче

спілкування вплинуло й на майбутню педагогічну «політику» Л. Мандзюк як викладачки вишу: у навчальному та конкурсному репертуарі студентів-бандуристів стала популярною низка творів цього відомого українського композитора – «Мадригал», «Роздум», «Триптих», «Соната пам'яті К. Мяскова» тощо.

У 1988 році Любов Мандзюк пройшла своє перше конкурсне випробування як бандуристка-інструменталістка, взявши участь у конкурсі виконавців на народних інструментах у Івано-Франківську та пройшовши два тури із трьох. У її конкурсній програмі був Концерт для бандури з оркестром М. Дремлюги, згадувана вище «Фантазія» Й. С. Баха, а також вперше – Прелюдія та фуга *d-moll* Д. Букстехуде. Але пройти у третій тур бандуристці завадила неочікувана технічна проблема – перед виходом на сцену порвалися відразу три струни (*g, f, e*), що стало й вагомою психологічною проблемою. Утім участь у першому професійному конкурсі в той час (60–80 роки XX століття), коли, за різних причин, змагання для виконавців на народних струнних інструментах не проводились, засвідчила сформованість Л. Мандзюк як кваліфікованого музиканта.

По закінченні вишу, від 1989 року, за офіційним розподілом та сприянням В. Ніколаєва та С. Баштана, Л. Мандзюк почала викладацьку діяльність в Харківському державному інституті (нині – національному університеті) мистецтв імені І. П. Котляревського, де працює й дотепер. Вона очолила клас бандури, першими студентками якого стали С. Ніколенко (тепер завідувачка циклової комісії «Народні інструменти та музично-теоретичні дисципліни» Харківського фахового вищого коледжу мистецтв), І. Мокрогуз (нині – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича), Ю. Хниченко (у наш час – голова циклової комісії народних інструментів Полтавського фахового коледжу мистецтв імені М. Лисенка) та Н. Мельник (керівниця капели бандуристів «Сонце» Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, учасниця тріо «Цимбандо» Харківської державної академії культури) та інші.

Водночас, талановита виконавиця продовжує й свою концертну діяльність. Так, у 1990 році Любов Мандзюк у супроводі концертмейстера Тетяни Ткаченко виступила із сольним концертом у харківському Будинку вчителя, в програмі якого прозвучали «Концерт для бандури та фортепіано» у двох частинах М. Дремлюги, вже відома у бандурних академічних колах «Фантазія» Й. С. Баха та багато інших оригінальних творів, зокрема академічного спрямування. За думкою Л. Мандзюк, універсальне мистецтво музики «… за своєю природою володіє величезною енергією об'єднувати, синтезувати, сполучати однорідні та різнорідні музичні потоки, явища, підіймаючи їх на п'єдестал бахівської творчої геніальності» (Мандзюк, 2011: 8), отже, не випадково саме твори Й. С. Баха стали «маркерами» виконавської творчості бандуристки. Організатором названого заходу було громадське товариство «Спадщина», яке об'єднувало національно налаштовану суспільну еліту Харкова, що сприяло популяризації української бандурної та зарубіжної класичної музики в аранжуванні для бандури серед слухачів.

Наступний етап виконавської діяльності Л. Мандзюк припадає на кінець 80-х – початок 90 років XX століття, а саме, на час після закінчення Київської консерваторії, й пов'язаний з її насиченою концертною діяльністю як солістки-бандуристки, вокалістки та інструменталістки, а також у якості ведучої концертних програм при ансамблі народного танцю «Промінь» харківського Будинку культури «Металіст». На той час у цьому колективі працювали відомі талановиті музиканти, представники закладів вищої музичної освіти Харкова: Є. Бобров, Ю. Лошков, А. Мельник, М. Кулак та ін.

З 1991 року свою виконавську майстерність Л. Мандзюк продовжує успішно вдосконалювати в асистентурі-стажуванні при Київській консерваторії (клас бандури народного артиста України С. Баштана). Під час навчання, у 1993 році, мисткиня бере участь у першому з Міжнародних конкурсів бандуристів імені Гната Хоткевича (м. Київ) та виборює звання лауреата III ступеня. У рамках конкурсної програми вона вперше виконує на концертній сцені Сонату М. Дремлюги № 3

у двох частинах; також звучать «Фантазія» Й. С. Баха та інші твори. На заключному концерті лауреатів конкурсу у Великій залі Київського оперного театру Л. Мандзюк знову виконує саме твори Й. С. Баха, що є доказом професійного визнання та високої оцінки фахівцями рівня їх виконання талановитою бандуристкою. Як може засвідчити авторка цієї статті, яка теж була учасницею (в якості бандуристки-ансамблістки) цього найпрестижнішого за кількісними та якісними показниками тогочасного змагання (окрім численних солістів, було представлено 30 ансамблевих колективів із різних регіонів України), конкурс виявив найяскравіших бандурних виконавців України, які продемонстрували високу професійність свого мистецтва.

Виконавська манера Любові Мандзюк, сформована під впливом сєвєродонецької та київської бандурних шкіл, вирізняється довершеною віртуозною майстерністю, а також прагненням та вмінням відтворювати контрастні настрої, динамічний розвиток із яскравими кульмінаційними сплесками**.** У концертному репертуарі відомої виконавиці – вокальні та інструментальні твори зарубіжних та вітчизняних композиторів-класиків: Сонати № 1, № 3, «Дума» М. Дремлюги, «Фантазія», цикли «Прелюдія та Фуга» Й. С. Баха, Концерт Г. Ф. Генделя, ноктюрн «Розлука» М. Глинки, «Елегія» М. Лисенка, численні обробки українських народних пісень та інші композиції, які складали різноманітний виконавський доробок артистки більше 10 років, а саме із другої половини 80-х до середини 90 років минулого століття. Наголосимо, що Л. Мандзюк у цей час стала однією з перших виконавиць та активною популяризаторкою творів крупної форми – сонат та варіацій, написаних саме для бандури знаними українськими митцями другої половини XX століття К. Мясковим та М. Дремлюгою.

Свій виконавський досвід мисткиня успішно презентувала в сольних програмах, концертуючи як в Україні (Харків, Київ), так і в зарубіжжі, зокрема Німеччині (Лейпциг, Веймар, Дрезден), Грузії, Литві, Латвії, здійснивши також фондові записи на радіо та телебаченні.

Яскравою сторінкою в концертній практиці Л. Мандзюк стала робота в Харківській обласній філармонії (1995–1998) у складі Тріо

бандуристок, до якого, окрім неї, також входили лауреатка міжнародних конкурсів, молода перспективна колежанка Надія Мельник, випускниця Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, яка в подальшому очолила капелу бандуристок цього вишу «Сонце», що стала відомою в Слобідській Україні, й талановита студентка Марина Заїченко (Ляшенко). Тріо (***Іл. 3**, фото*) працювало у складі ансамблю народної музики «Розмай» під керівництвом відомого харківського музиканта-домриста, диригента, професора кафедри народних інструментів України Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Бориса Міхєєва.

Іл. 3. *Тріо бандуристок Харківської обласної філармонії у складі: Надії Мельник, Любові Мандзюк, Марини Заїченко (Ляшенко).*

Знаковою мистецькою подією на той час було і перше в концертному житті бандуристів Харкова виконання Любов'ю Мандзюк разом з Надією Мельник Концерту *D-dur* для двох бандур Д. Бортнянського в залі Харківської обласної філармонії, яке сприяло піднесенню авторитету академічного народно-інструментального виконавства й популяризації бандурної школи Харкова.

Означений етап у творчості Любові Мандзюк ознаменований співпрацею з харківськими композиторами Миколою Стецюном, Анатолієм та Ігорем Гайденками, Ларисою Донник, твори яких стали основою концертного репертуару Тріо бандуристок Харківської обласної філармонії, що, у свою чергу, сприяло популяризації творчості харківських авторів. Доленосним у творчому житті Тріо стала його участь 1998 року у Міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича, що проходив у Харкові, та здобуття ним звання лауреата ІІІ ступеня, яке засвідчило високий професійний рівень виконавського колективу, успішне поєднання традиції та новацій в його репертуарі, оригінальність стильових підходів до виконуваних творів, а також гармонійність ансамблевого звучання трьох яскравих за тембром жіночих голосів. Одним з ініціаторів конкурсу була й Л. Мандзюк. Конкурсна програма колективу містила інструментальні твори видатних українських та зарубіжних композиторів, а також вокальні композиції вітчизняних митців та аранжування українських народних пісень («Парубоцька балада» О. Білаша на слова Б. Олійника; «Дорога до матері» В. Ільїна на слова А. Демиденка; «Ой, гоп, не пила» В. Власова на текст Т. Шевченка; українські народні пісні «Ой, у полі криниченька» в обробці М. Стецюна, «Од Києва до Лубен» в обробці В. Домнича та ін.). Проаналізувавши конкурсний репертуар колективу (представлений на Ютуб-каналі), можна стверджувати, що Тріо спрямовувало свою програму на презентацію як творів відомих вітчизняних авторів, так і на популяризацію музики регіональних композиторів.

У 2017–2019 роках Любов Мандзюк заявила про себе і як талановитий організатор та диригент-антрепренер виконавського колективу – Оркестру народних інструментів при танцювальному ансамблі «Мрія» (колишній ансамбль народного танцю «Промінь») харківського Будинку культури будівельників, що здобув лауреатське звання на Міжнародному фестивалі в м. Аджіо (Греція) (Аудіоінтерв'ю..., 2025).

Отже, можна стверджувати, що Л. Мандзюк у своїй багатій концертно-конкурсній практиці продемонструвала дуже високий рівень

виконавської культури, а також відданість справі розвитку бандурного мистецтва. Як зауважує Ю. Меліхова, «Любов Мандзюк завжди наполягає, що немає справжнього мистецтва без високої мети, а тому формування досконалого рівня виконавської культури властиве тільки тим музикантам, які здатні до наполегливого творчого пізнання, постійного самовдосконалення, саморегуляції, образно-неповторної інтерпретації творів, які виконуються» (Меліхова, 2021: 184).

Висновки.

Отже, виконавська майстерність Любові Мандзюк є результатом набутого нею обширного досвіду активного та насиченого концертно-творчого життя: від сольних виступів під час навчання у Київській консерваторії, поєднання їх з викладацькою роботою (очільниці класу бандури Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського) до участі в Тріо бандуристок Харківської обласної філармонії та керівництва оркестром народних інструментів. Виконавську манеру знаної мисткині вирізняє особлива увага до виразності мелодичної лінії, підкреслення образних контрастів, чіткість прийомів артикуляції та, загалом, віртуозна довершеність. Усі ці якості знайшли відбиття в її педагогічній діяльності, а також найкращим чином сприяли поширенню в музично-виконавському й слухацькому середовищі як оригінальної бандурної музики, так і відомої у світі зарубіжної класики у виконанні цього яскравого своєрідного інструмента, популяризації сольного та ансамблевого бандурного виконавства Харкова й України в цілому.

Перспективи дослідження. Багаторічний концертно-конкурсний досвід Л. Мандзюк, полівекторність її виконавсько-викладацької практики викликає постійний інтерес дослідників. Активна життєва позиція відомої бандуристки щодо популяризації національного музичного мистецтва, її насичене подіями творче життя потребує детального подальшого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

Аудіоінтерв'ю з Любов'ю Сергіївною Мандзюк – кандидатом мистецтвознавства, почесним професором кафедри народних інструментів України

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. (2025, 19 лют.). (Записала Т. Слюсаренко). Харків. Особистий архів Т. Слюсаренко. [Не опубліковане].

Білоус, В. П. (2005). *Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.

Бобечко, О. (2014). Мистецька діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку бандурного мистецтва (з нагоди ювілею). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство,* 28–29(1), 168–174.

Бобечко, О. (2023). Музикознавча діяльність Любові Мандзюк. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXI, 65–86. DOI 10.34064/khnum2-31.04

Давидов, М. (2004). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста).* Київ: Музична Україна.

Лабінцева, Л. (2014). Концертна діяльність як показник виконавської майстерності музикантів. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф., 16–17 жовт. 2014 р.*, (сс. 297–303). Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.

Мандзюк, Л. (2021). Специфіка розвитку академічного бандурного мистецтва на Слобожанщині: історія, персоналії, тенденції. У кн. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style:* [Collective monograph], сс. 122-143. Riga, Latvia: Baltija Publishing. http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/202

Мандзюк, Л. (2011). Поліфонія в класі бандури: [вступна стаття]. У зб. *Й. С. Бах. Вісім маленьких органних прелюдій і фуг,* сс. 3–19. Харків: СПДФО.

Меліхова, Ю. (2021). Феномен творчого буття особистості. *Аспекти історичного музикознавства,* XXII, 179–194. DOI 10.34064/khnum2-22.11

Меліхова, Ю. (2024). Любов Мандзюк: творчий портрет бандуристки в онтофеноменологічних контурах. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(62), 32–47. https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304966

Ніколенко, С. (2021). Виконавська та педагогічна діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку Слобожанської бандурної школи. У зб. *Кобзарство: діалог модерної перфорації та духовної традиції. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції,* (сс. 45–48). Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка.

Слюсаренко, Т. (2015). Значення творчої діяльності Любові Сергіївни Мандзюк в розвитку академічної бандурної освіти на Слобідській Україні (до 25-річчя викладацької діяльності в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського). *С. Рахманінов: на зламі століть,* вип. 12: Друга світова війна в пам'яті українського народу. С. Рахманінов та культура України, 354–364.

Слюсаренко, Т. (2018). *Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону XX – поч. XXI ст.).* Харків: Право.

REFERENCES

Audio interview with Liubov Serhiivna Mandziuk, PhD in Art Studies, Honorary Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. (2025, February, 19). (Recorded by T. Sliusarenko). Kharkiv. Personal archive of T. Slyusarenko. [Unpublished] [in Ukrainian].

Bilous, V. (2005). *Psychological aspects of the formation of performance artistic skills.* (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

Bobechko, O. (2014). The artistic activity of Liubov Mandziuk in the context of developing the bandura art (on the occasion of the anniversary). *Bulletin of the Precarpathian University*. *Art Studies*, 28–29(1), 168–174 [in Ukrainian].

Bobechko, O. (2023). Musicological activity of Liubov Mandziuk. *Aspects of Historical Musicology*, XXXI, 65–86. DOI 10.34064/khnum2-31.04 [in Ukrainian].

Davydov, M. (2004). *Theoretical foundations of forming the performance skills of a bayanist (accordionist)*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Labintseva, L. P. (2014). Concert activity as an indicator of musicians' performance skills. In *Professional art education and artistic culture: challenges of the 21st century. Proceedings of the International Scientific-Practical Conference, 2014, Oct. 16–17,* (pp. 297–303). Kyiv: Borys Hrinchenko Kyiv University [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2011). Polyphony in the bandura class: [introductory article]. In *J. S. Bach. Eight small organ preludes and fugues*, pp. 3–19. Kharkiv: SPDFO [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2021). Specifics of development of the academic bandura art in Sloboda region: history, personalities, trends. In *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style:* [Collective monograph], pp. 122–143. Riga, Latvia: Baltija Publishing. http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/202 [in Ukrainian].

Melikhova, Yu. (2024). Liubov Mandziuk: a creative portrait of a bandura player in ontophenomenological contours. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(62), 32–47. https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304966 [in Ukrainian].

Melikhova, Yu. (2021). The phenomenon of creative being of a personality. *Aspects of Historical Musicology*, XXII, 179–194. DOI 10.34064/khnum2-22.11 [in Ukrainian].

Nikolenko, S. (2021). The performance and pedagogical activities by Liubov Mandziuk in the context of the development of the Sloboda region's bandura school. In *Kobzars' art: a dialogue of modern perforation and spiritual tradition. Materials of the international scientific and practical conference*, (pp. 45–48). Ternopil: Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. (2015). The significance of the creative activity by Liubov Serhiivna Mandziuk in the development of academic bandura education in Sloboda Ukraine (to the 25th anniversary of teaching activity at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts). *S. Rachmaninoff: at the turn of the century*, iss. 12: The Second World War in the memory of the Ukrainian people. S. Rachmaninoff and the culture of Ukraine, 354–364 [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. (2018). *Bandura art in the Ukrainian cultural space (on the example of bandura performance in the Sloboda region of the 20th – early 21st centuries)*. Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].

Tetiana Sliusarenko

Yaroslav Mudryi National Law University (Kharkiv),
PhD in Art Studies, Associate Professor, Senior Lecturer,
the Department of Cultural Studies
e-mail: t.o.slyusarenko@nlu.edu.ua
ORCID iD: 0000-0002-8322-0900

A retrospective of Liubov Mandziuk's creative path: performance experience (*on the occasion of the anniversary*)

Statement of the problem. *The performance experience of the famous bandura player and teacher Liubov Mandziuk, who has been leading the bandura class at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts since 1989, has the great importance in the presentation of the Kharkiv bandura school. The artistic practice of the famous artist found vivid expression in concert and competition activities, in solo and ensemble directions, which subsequently influenced the copious and diverse teaching, educational, and scientific and methodological work of the talented musician and contributed to the popularization of bandura creativity in Kharkiv and throughout Ukraine.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the article is to highlight the features of the creative path, the main stages of Liubov Mandziuk's performance activity and to determine her role in the presentation of the Kharkiv bandura school, in particular, in its solo and ensemble varieties. The application of art study and historical approaches, comparative method and systematic analysis to the specifics of Liubov Mandziuk's performance activities allowed us to reveal the significance and contribution of her performance experience to the development and presentation of bandura performance in Kharkiv and Ukraine as a whole, which represents the scientific novelty of this research. For the first time, the concert experience of the performer is analyzed in detail in the scientific aspect, from her student years to the present – the time of the implementation of highly professional artistic and performance tasks.*

Research results. *Analyzing the features of Liubov Mandziuk's creative path, two main stages of her performance activity can be distinguished. The first is associated with the acquisition of stage performance experience thanks to solo concerts during her studies at the Kyiv State Tchaikovsky Conservatory; with active popularization of the academic bandura repertoire – the first public presentation of works by foreign and domestic composers. As a student at the Conservatory, Mandziuk showed herself to be a versatile and flexible musician: she was a soloist as a bandura instrumentalist and vocalist of an ensemble of folk instruments under Viktor Maistrenko's direction (Kyiv); she was singing a cappella, hosting the concert programs. As an innovator among academic bandura players, namely in a concert format, she performed J. S. Bach's works in bandura arrangements, became the first performer of K. Miaskov's works for bandura, in particular*

Variations on the Ukrainian folk song "Zhenchychok-brenchychok" and Sonatas No. 1, No. 3; the works by M. Dremliuha and others.

The second stage is marked by a combination of concert and competition activities, both solo and ensemble as part of the Bandura Trio of the Kharkiv Regional Philharmonic (where L. Mandziuk took part from 1995 to 1998), and also pedagogical work, on the revival and modern renewal of the bandura class at the Department of Folk Instruments of Ukraine of the current Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. A feature of this period is also the work on expanding the bandura repertoire through cooperation with leading Kharkiv composers Mykola Stetsiun, Anatoly and Ihor Haidenko, Larysa Donnyk, whose works became the basis of the Trio's stage performances, whose concerts were demonstrating a high level of both, solo and ensemble, performance skill earned recognition from the musical community.

Conclusion. *L. Mandziuk's performance manner is distinguished by special attention to the expressiveness of the melodic line, clear articulation, brightness of contrasts, and generally virtuoso perfection. All these qualities were reflected in her pedagogical activity, and also in the best way contributed to the spread of both, original bandura music and world-famous foreign classics in the performance of this bright original instrument, to the popularization of solo and ensemble bandura performance in Kharkiv and, in general, in Ukraine and abroad.*

Keywords: *bandura performance; concert activity; performance experience; Liubov Mandziuk; creative path.*

Стаття надійшла до редакції 4.07.2025,
рекомендована до друку 12.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 780. 614.13:17. 021.2.-056.45
DOI 10.34064/khnum2-40.03

Меліхова Юлія Анатоліївна
Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого (Харків),
народна артистка України, кандидат юридичних наук, доцент,
старший викладач кафедри культурології
e-mail: melikhova888@gmail. com
ORCID iD: 0000-0002-5327-8597

Тандемна творчість Володимира Зубицького та Любові Мандзюк у феноменологічній парадигмі сучасного бандурного мистецтва

Композиції, створені В. Зубицьким у тісній співпраці з відомою бандуристкою Л. Мандзюк, посіли гідне місце в сучасному концертно-виконавському репертуарі, отже, вивчення тандемної творчості двох майстрів та її впливу на розвиток бандурного академічного виконавства другої половини XX – початку XXI століття є актуальним науковим завданням. Метою цього дослідження є теоретичне осмислення феномена тандемної творчості В. Зубицького та Л. Мандзюк і його значення в сучасному бандурному мистецтві. Уперше здійснено спробу проаналізувати специфіку цього явища довготривалої й плідної взаємодії як рушія інноваційних процесів у мистецькому просторі України шляхом використання таких методів дослідження, як реляційна оптика Н. Бурріо, біографічно-феноменологічний, виконавсько-інтерпретаційний, культурно-історичний, системно-діяльнісний. Зміст і результати розвідки дозволили дійти висновку, що обмін ідеями, досвідом, а також дискусійність і полемічна інтенція, які виникають у процесі такої реляції, є ефективними й багато в чому визначають парадигмальні, стильові, технічні й темброво-колористичні трансформації сучасного академічного бандурного виконавства. Розроблені аналітичні підходи сприятимуть подальшому вивченню явища тандемної творчості в музичному мистецтві України.

***Ключові слова**: бандурне виконавство;В. Зубицький; Л. Мандзюк; тандемна творчість; композиторське мислення; неофольклоризм; виконавська інтерпретація; викладацька діяльність. концертно-педагогічний репертуар бандуриста.*

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Постановка проблеми.

Феномени тандемної реляції, які набули поширення в строкатій поліваріативній мистецькій панорамі другої половини XX – початку XXI століття, можна класифікувати й типологізувати за різними формами творчої комунікації. Серед них – явища «творчого тандему» і «тандемної творчості», які в умовах сучасного термінологічного плюралізму часто називають «колаборацією», попри інгерентну негативну соціоісторичну конотацію цього запозиченого слова. Амбівалентна та багатогранна природа творчої співпраці в різних комбінованих взаємодіях приваблює і митців, і мистецтвознавців, і культурологів. Проте впадає в око відсутність чіткого усвідомлення концептуальної відмінності між творчим тандемом і тандемною творчістю (Сирбу, 2024: 56), що інспірує певні роздуми. Якщо *творчий тандем* доцільно розглядати як спільну діяльність двох і більше митців, об'єднаних на паритетних засадах навколо реалізації конкретного мистецького проєкту (наприклад, Б. Которович – Є. Басалаєва, І. Снєдков – О. Міщенко та ін.), то *тандемну творчість* – як форму мистецької практики, яка, при безумовній важливості реалізації спільної мистецької мети, виводить особистість за межі індивідуального самовиявлення, оскільки насамперед зорієнтована на формування взаємовідносин, активну взаємодію в різних комунікаційних комбінаціях і створення простору для діалогу в «ситуації мистецтва» (Бурріо, 2002: 68).

Прикладом такої тандемної творчості, однією з її моделей, є взаємодія двох визначних музикантів, заслужених діячів мистецтв України – відомого композитора, видатного виконавця-баяніста та диригента Володимира Зубицького та знаної бандуристки, кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Любові Мандзюк, чия плідна співпраця триває протягом трьох десятиліть, має свою динаміку розгортання та вагомі здобутки, які багато в чому визначають стильові, технічні й темброво-колористичні трансформації сучасного академічного бандурного виконавства. Поза

сумнівом, названий феномен заслуговує на інтенсифікацію уваги з боку науковців та потребує ґрунтовного й системного осмислення, що й зумовлює ***актуальність і новизну*** цього дослідження.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. Ця стаття є першою спробою наукової рефлексії щодо феномена тандемної творчості В. Зубицького та Л. Мандзюк, тому у процесі дослідницьких пошуків доводилося використовувати тільки наявні наукові праці, присвячені висвітленню різних аспектів буття в мистецтві кожного з учасників окремо.

Багатогранна діяльність В. Зубицького (виконавська, композиторська, диригентська, викладацька, громадська) системно аналізувалася крізь призму концепції творчого універсалізму в працях Г. Голяки (Голяка, 2022, 2019). Баянна творчість композитора як проєкція неофольклорної парадигми стала об'єктом дослідницької уваги А. Сумарука (Сумарук, 2025) та набула всебічного висвітлення в розвідках С. Таргонія (Таргоній, 2024), І. Єргієва (Єргієв, 2006), А. Сташевського (Сташевський, 2013) та ін.

Значення ж бандурного композиторського доробку В. Зубицького, його ідейно-смислові та стильові засади досі не стали об'єктом належної дослідницької уваги. Винятком є лише статті В. Тормахової й С. Пилипенко (Тормахова & Пилипенко, 2023), Д. Губ'яка (Губ'як, 2014) та Н. Морозевич (2001), які на прикладі «Сонати для бандури соло пам'яті К. Мяскова» й «Концертного триптиху» аналізували вплив творчості композитора на еволюцію бандурної виконавської техніки, збагачення тембрової палітри інструмента тощо. Також окремі аспекти композиторського стилю у бандурних творах В. Зубицького та їхні виконавські перспективи в сучасному бандурництві розглядалися в працях І. Дружги (Дружга, 2021), Т. Слюсаренко (Слюсаренко, 2018), І. Лісняк (Лісняк, 2014).

Стосовно постаті Л. Мандзюк в академічному бандурному мистецтві зауважимо, що активні дослідницькі розвідки останніх років, спрямовані на осмислення її виконавських і методичних здобутків, ефективної наукової, організаторської та просвітницької діяльності,

свідчать про наявність доволі системного висвітлення багатогранної творчості мисткині в дослідженнях О. Бобечко (2023), Ю. Меліхової (Меліхова, 2024, 2021), С. Ніколенко (2021), І. Лісняк (2019), Т. Слюсаренко (2018, 2015) та ін.

Крім цього, у власних дослідницьких інтенціях щодо виявлення специфіки та внутрішніх механізмів тандемної творчості В. Зубицького та Л. Мандзюк ми спиралися на фундаментальні концептуальні праці українських науковців – Г. Сирбу (2024), О. Оніщенко (2022) – та сучасного французького теоретика мистецтва Н. Бурріо (Bourriaud, 2002), присвячені ґрунтовному осмисленню феноменів творчої взаємодії як активаторів, на основі реляційного підходу, новітнього культуротворення. Саме зацікавленість цими роботами багато в чому й зумовила формування наукового інтересу до унікального формату мистецького партнерства В. Зубицького та Л. Мандзюк.

Принагідно використовувався й інформаційний потенціал власного тривалого досвіду спілкування з Л. Мандзюк (у якої авторка статті навчалася мистецтву гри на бандурі в 1995–2000 роках) та інтерв'ю, записаного з нею в липні 2025 року.

Мета статті – теоретичне осмислення феномена тандемної творчості В. Зубицького та Л. Мандзюк і його значення в сучасному бандурному мистецтві.

Методологія дослідження. У концептуальному просторі сучасного мистецтвознавства феномен тандемної творчості стимулює дослідника до пошуку нових методологічних підходів його осмислення, пов'язаних із суттєвими парадигмальними змінами в теоретичному дискурсі та мистецькому бутті. Одним із них є метадисциплінарна концепція *реляційної оптики* Н. Бурріо, відомого своїми дослідницькими здобутками в царині мистецтвознавчого аналізу експериментальних художніх практик, неокласичної естетики та філософського узагальнення творчих процесів крізь призму історизму. У ролі аналітичного інструментарію широкого спектра дії цей підхід уможливлює осмислення внутрішніх творчих механізмів тривалого й плідного мистецького діалогу між В. Зубицьким та Л. Мандзюк, виявлення його

основних принципів тощо, та фокусує аналітичну увагу на специфіці такої мистецької взаємодії. Міжособистісний зв'язок митців є реляцією, яка формує численні варіанти і типи тандемної творчості. Це стосується не тільки художньої культури, а й спільних музичних мистецьких проєктів, адже коли Н. Бурріо наголошує на тому, що мистецтво створює «місце для відносин», він стверджує, що в контексті тандемної творчості таким місцем стає саме процес співпраці митців, яка привертає увагу не «кінцевим продуктом», а здебільшого специфікою взаємодії та її динамікою (Bourriaud, 2002: 88). На основі цього підходу Г. Сирба пропонує дослідити такі моделі творчої співпраці, як: «композитор – хореограф-постановник», «композитор – кінорежисер» тощо (Сирбу, 2024: 5). Використовуючи таку концептуальну логіку стратегії пізнання, вважаємо доцільним розширити варіативність типів тандемної творчості реляційною моделлю «композитор-експериментатор – виконавець-викладач», оскільки переконані, що естетична рефлексія Н. Бурріо як метатеорія виходить за межі контекстів візуального мистецтва.

Загалом методологія дослідження ґрунтується на сукупності таких наукових підходів, як *біографічно-феноменологічний* – для виявлення унікальних сенсоутворювальних інтенцій особистостей митців, які уможливили формування тандемної творчості як феномена; *виконавсько-інтерпретаційний* – спрямований на комплексне осмислення ролі виконавиці й викладача, її особистісного сприйняття композиторських інтенцій і втілення їх в музичному творі; *культурно-історичний* – скерований на висвітлення певних періодів становлення академічного бандурного мистецтва в Україні та ролі знакових постатей у ньому; *системно-діяльнісний* – із метою системного осмислення діяльності митців та визнання цінності тандемної творчості композитора-експериментатора та виконавиці-викладача.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Будь-яка тандемна творчість починається зі знайомства. Знайомство Володимира Зубицького і Любові Мандзюк відбулося в 1988 році й мало свою передісторію.

У другій половині XX століття перед бандурною спільнотою постала проблема – відсутність оригінального репертуару для інструмента. З особливим завзяттям над її розв'язанням тоді працював С. Баштан – засновник київської школи академічного бандурного виконавства, народний артист України, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мине щонайменше десятиліття, й основу педагогічно-концертного бандурного репертуару буде створено завдяки активній співпраці видатного бандуриста з багатьма українськими композиторами такими, як А. Коломієць, В. Кирейко, М. Дремлюга, К. Мясков, А. Муха та ін. (Слюсаренко, 2018: 49), (Лісняк, 2019: 88).

Особливим музичним мисленням, мовою і стилістикою вирізнявся з-поміж них В. Зубицький, бандурні твори якого вражали складністю концептуально-смислових, артикуляційно-динамічних аспектів та неабиякою оригінальністю, властивою зазвичай композиторам-виконавцям (Ф. Ліст, А. П'яццолла та ін.), здатним, крім бездоганного володіння певним інструментом, на нестримну творчу сміливість, що руйнує зашкарублі штампи уявлень про звукову красу.

Саме в класі професора С. Баштана й відбулося знайомство його талановитої студентки Л. Мандзюк із В. Зубицьким – композитором-експериментатором, баяністом-віртуозом, на той час викладачем Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Згодом бандуристка стане однією з перших виконавиць його творів: «Серенади», «Роздуму», «Мадригалу» та ін. (Слюсаренко, 2018: 57–58).

Л. Мандзюк згадує, що тоді вони вразили її глибинною філософічністю, складністю музичної мови, зокрема інтонаційності й ритму: «Наприклад, "Мадригал" – твір не віртуозний, але вимагає специфічного інтонування. Треба зуміти передати тонкий ліризм, досягти м'якого звуковидобування, чому неабияк сприяє або, навпаки,

шкодить якість інструмента»[1]. Ще зовсім юній, їй удалося відчути, що така музика повинна звучати на концертних сценах, адже вона цього варта і за формою, і за змістом. Скажемо відверто, тоді в неї було не так багато однодумців. Композиторові ж, окрім рівня технічної довершеності гри бандуристки, «свіжого» ставлення до звуку, припало до душі те, що почасти важко теоретизувати щодо типу її художньої свідомості та виконавської рефлексії[2].

Наперекір відстаням і рокам, їхня співпраця набувала дедалі більшого розвою. Оскільки Л. Мандзюк почала активно поєднувати виконавську діяльність[3] із викладацькою (заснувала сучасний клас бандури ХНУМ імені І. П. Котляревського, у якому за її наставництва мистецтво гри на інструменті наразі опанували близько 90 бандуристів), то всі написані В. Зубицьким твори для бандури стали модерновим осердям концертно-педагогічного репертуару вже й її учнів: «Концертний триптих» (1998), «Роздум» (1999), «Бурлеска», «Мадригал», «Серенада», «Соната для бандури соло пам'яті К. Мяскова» (2000), «П'єска на мотив української народної пісні "І шумить, і гуде"» (2018) та ін.

Звичайно, мисткиня не приховує, що твори В. Зубицького здатний зіграти не кожен бандурист, до того ж, той, хто ще навчається. І йдеться не тільки про технічну складність, а здебільшого, про необхідний виконавцеві широкий спектр особистісних почуттів для відтворення емоційно-образного діапазону його музики, що сягає від «… щирого мелодизму, перелитого в глибокий драматизм, до відвертого гротеску та темпераменту, якому під силу виявити інколи навіть агресію й перекрити її раптовою ніжністю»[4]. Тобто важливу роль відіграє «виконавська поетика», пов'язана з типом свідомості виконавця, «…зі стилем людини, що інтерпретує (в усіх можливих її іпостасях)» (Ніколаєвська, 2020: 201).

---

[1] З неоприлюдненого інтерв'ю Л. Мандзюк авторці статті, липень 2025 р.

[2] Там само.

[3] Звання лауреата на І Міжнародному конкурсі бандуристів (1993), успішні сольні концерти в Україні, Німеччині, Польщі, Латвії, Литві, Грузії тощо.

[4] З неоприлюдненого інтерв'ю Л. Мандзюк авторці статті, липень 2025 р.

Тому бандуристка переконана, що однією з основних умов успіху виконання творів В. Зубицького є високий рівень інтелектуального розвитку, культури мислення та почуттів виконавця. Без них не вдасться відчути й відтворити ті численні «філософські містки» – духовні переходи між різними просторами буття (швидкоплинним і вічним, хаотичним і структурованим, сакраментальним і буденним), на яких вибудовується світоглядний каркас композиторської манери В. Зубицького[5]. Здавалося б, що Л. Мандзюк ці містки вже давно розпізнала. Однак із кожним виконавцем – її учнем, вона щоразу заново «розкодовує» символічні зв'язки, які виходять за звукові межі та виявляються через специфічне індивідуальне осмислення музики композитора як скарбниці сенсів та нюансів, а не тільки джерела форм. Отже, як виконавицю-інтерпретатора та наставницю тих, хто інтерпретує, Л. Мандзюк цікавить «… не кліше, а Особливе й Неповторне» (там само: 261). Вона не тільки багато чує в музиці В. Зубицького, а й сама «опиняється всередині» його звукового потоку, завдяки чому вибирає доцільні «виконавські стратегії» (там само: 262). Адже у науково-методичних працях бандуристка постійно наголошує на важливості особистісно орієнтованого підходу наставника до добору педагогічного й концертного репертуару вихованців (Мандзюк, 2008: 210).

Імовірно, що й В. Зубицький мислить суголосно, адже має за плечима величезний досвід виконавсько-інтерпретаційної діяльності[6]. Орієнтований на комунікацію – інтерпретацію та рецепцію, тобто на виконавця (*трактування-переживання*) та слухача (*сприйняття-переживання*), він усвідомлює, що музичний твір не існує, якщо його ніхто не виконує й не слухає. І. Коновалова називає це проявом новітньої екзистенції феномена композитора в умовах постмодернізму, яка постає через концепт «відкритого твору» (Коновалова, 2019: 354), чиє справжнє звукове й ціннісне буття тільки починається завершальною

[5] З неоприлюдненого інтерв'ю Л. Мандзюк авторці статті, липень 2025 р.

[6] Лауреат І премії Міжнародного конкурсу баяністів та акордеоністів «Кубок світу, 1975» (Гельсінкі, Фінляндія), видатний баяніст-віртуоз та диригент.

нотою автора, а яким воно буде насправді, залежить від тих, хто його транслюватиме і сприйматиме в часопросторовому контексті.

Тому, попри властиве В. Зубицькому скрупульозне ставлення до точного відтворення виконавцями його нотних текстів та принципову заборону будь-яких змін у них, композитор часто повторює: «Текст – моє, все інше – ваше»[7], й цим засвідчує спрямованість на діалогічність стосовно інтерпретації.

Отже, очікувано, що Л. Мандзюк часом зважується на критичні висловлювання та деякі зауваження щодо конкретних «бандурних моментів», які природно залишаються поза увагою композитора-баяніста. До прикладу, одна з таких розмов відбулася в Києві у 2018 році під час святкування 100-річчя Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. Майбороди в Національній філармонії України, де принагідно зустрілися В. Зубицький, В. Мішалов (відомий українсько-канадський бандурист і дослідник) та Л. Мандзюк, яка саме працювала зі своєю студенткою Н. Чередниченко над І частиною «Сонати для бандури соло пам'яті К. Мяскова».

Мисткиня переймалася тим, що, по-перше, чергування складних дисонантних акордів у третій та четвертій октавах на форте не звучить патетично, як задумувалося, адже на бандурі високі частоти «гаснуть». По-друге, через заліговані баси не зберігається надважлива «пульсація» четвертних[8] як ритмічна першооснова експресії, покликана «нагнітати» рух у всьому тематичному матеріалі частини. Отже, бандуристка зізналася В. Зубицькому, що для збереження яскравості кульмінації та безперервності пульсації четвертними вона порушила їхню домовленість про незмінюваність композиторського тексту. Натомість запропонувала зробити акордову кульмінацію на піано та прибрати деякі ліги в басах[9].

[7] З неоприлюдненого інтерв'ю Л. Мандзюк авторці статті, 2025 р.
[8] З огляду на специфіку інструмента, вони фактично відсутні на першій долі.
[9] З неоприлюдненого інтерв'ю Л. Мандзюк авторці статті, липень 2025 р.

Слушність цих думок підтвердив і В. Мішалов. В. Зубицький замислився, але, зрештою, погодився, визнавши притаманне бандуристці й не властиве йому, баяністу, специфічне «бандурне» мислення, пов'язане з глибинним пізнанням особливостей звуковидобування та «філософії інструмента».

Як бачимо, полемічна інтенція, дискусійність, спрямовані на мистецький твір, які виникають у процесі тандемної творчості, є доволі корисними та ефективними. Адже композитор, наперекір власній принциповості, усвідомлює недосконалість своїх знань про бандуру й залишається відкритим до діалогу, а бандуристка намагається реалізувати його творчий задум через віднайдення балансу між розширенням виражальних можливостей інструмента й збереженням його унікального звукообразу. У такий спосіб митці впливають на творчий процес загалом і одне на одного зокрема. Між ними виникає діалогічний простір експериментальної «художньої лабораторії», перебування в якому сприяє розширенню мистецьких виднокіл кожного, віднаходженню нових форм самовираження й водночас народженню унікальних спільних ідей, які нерідко перевершують індивідуальні стратегії, можливості, а інколи й здобутки (Сирбу, 2024: 175).

Подібну міжособистісну співпрацю Н. Бурріо називає «ситуацією мистецтва» (Bourriaud, 2002: 88), коли воно (мистецтво) створює «місце для відносин», у соціокультурних реаліях якого й актуалізується. У такий спосіб твір стає потенційним полем для можливої взаємодії, вибудованої навколо спільних музичних орієнтирів, екзистенційно та естетично близьких, як у випадку Л. Мандзюк і В. Зубицького.

Саме такі орієнтири бандуристка віднаходить у зверненнях композитора до національного мелосу, синтезі різних народно-жанрових елементів та ініціативному ставленні до автентики – неофольклорній домінанті його музичного мислення (Сумарук, 2025: 169). Їй неабияк імпонує, що композитор не цитує фольклорний матеріал і не використовує варіаційність у ролі основного принципу тематичної модифікації (як, наприклад, А. Муха). Немає й рафінованості в його підході до автентики, як зазвичай у К. Мяскова. Навпаки, В. Зубицький креа-

тивно адаптує фольклорні джерела в межах власного інтегрованого стилю, породжуючи нові оригінальні форми (Сумарук, 2025: 170).

Це яскраво простежується в III частині «Сонати для бандури соло пам'яті К. Мяскова», *Allegro* (*Colomyika la vita*), – одному із найяскравіших та найекспресивніших зразків сучасного українського неофольклоризму з авангардними та імпровізаційними елементами. Твір будується на синтезі *традиційного* – звернення до гуцульського мелосу та ритмоформул, прикрашених синкопами, наслідування звучання «троїстих музик» тощо – та *новаційного* – додекафонії; джазової гармонії, використання перкусійних ефектів, позначених у нотному тексті як «*click*» (різнотемброві удари пальцями по перемикачам, лівою рукою по задній деці, кісточками пальців по підструннику, долонею по нозі тощо) та «*lingue*», «*lips*» (прицмокування язиком і губами, уведення лінії голосу в інструментальну фактуру, ритмізовані вигуки «ха-ха», шепотіння ритмічної фрази з перемінними акцентами тощо), блукаючого й рифового басів (Губ'як, 2014: 24). Однак «Коломийка життя» вражає не тільки креативною стилізацією, а й глибоким сучасним переосмисленням української традиційної музики, яке здійснюється одночасно в етнічному, джазовому й академічному контекстах.

Така багатомірна філософсько-темброва міжконтекстовість музики В. Зубицького, її дисонантний фонізм особливо суголосні трактуванню звукообразу сучасної бандури Л. Мандзюк. Мисткиня, всупереч самовідданому поклонінню традиціям народного виконавства, ґрунтовному їх дослідженню та активному пропагуванню, наполегливо прагне подолати «гравітаційне поле» бандурної архаїки, перманентне екзистенційно-психологічне сприйняття інструмента як старовинного, хоча й знакового в культурі українського народу (Мандзюк, 2010: 176). Тому вона принципово відстоює новаторські тенденції в бандурному виконавстві та досягнення сучасної композиторської техніки, які ґрунтуються на обов'язковій основі мистецько-естетичної самобутності.

Зауважимо, що насамперед йдеться не про радикальне експериментаторство у процесі виготовлення бандур (пластиковий інструмент із використанням вуглеволокна В. Вецала; карбоновий Д. Губ'яка та

В. Рубая тощо). До таких новацій Л. Мандзюк ставиться доволі виважено та обережно, хоча проблема оптимального вдосконалення конструкції інструмента для неї є актуальною, оскільки вона усвідомлює, що сучасна бандура будь-якого типу – проєкт незавершений з погляду акустичних якостей і технічних можливостей (там само). На останні нарікає й В. Зубицький, а часом і не приховує певного скепсису й розчарування, які Л. Мандзюк доводиться вперто долати[10].

Наприклад, після завершення роботи над «Сонатою для бандури соло пам'яті К. Мяскова» композитор узяв творчу паузу й для бандури нічого не писав. Натомість у розмові з Л. Мандзюк якось зронив: «Напишу тільки тоді, коли вмонтуєте педаль». На що вона, без передбачуваного в таких випадках сум'яття, відказала: «Отже, бандуристи більше ніколи не зіграють нових творів В. Зубицького». А вже наступного ранку композитор їй зателефонував: «Я написав». Це була «П'єска на мотив української народної пісні "І шумить, і гуде"» (2018)[11]. Л. Мандзюк із задоволенням долучила її до концертно-педагогічного репертуару бандуристів свого класу.

На думку директора Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-домінанта» М. Данилюка, баяніста та науковця, В. Зубицький пише для бандури справді «переможні» твори (Данилюк & Данилюк, 2023: 70). Він дійшов такого висновку не тільки як засновник і організатор названого конкурсу, а й як один із 36 членів його міжнародного журі[12]. Отже, за свідченнями М. Данилюка, уже декілька років поспіль (2023, 2024) із майже 300 солістів – виконавців на різних народних інструментах, 70 ансамблів і оркестрів, кращими стають бандуристи[13], які в суперфіналах виконують твори В. Зубицького. Звісно, М. Данилюк не применшує вагомості особистого внеску конкурсантів та їх викладачів у ці перемоги, однак

[10] З неопублікованого інтерв'ю Л. Мандзюк авторці статті, липень 2025 р.

[11] Там само.

[12] Л. Мандзюк працює у складі журі конкурсу «Арт-домінанта» від 2017 року, а В. Зубицький – із 2019-го.

[13] М. Корнієнко, Д. Буйновська.

апелює до високохудожності, експресивності, технічної насиченості та яскравої концертності творів композитора для бандури, які сприяють найповнішій самопрезентації виконавців[14].

Це помітила й канклесистка[15] Ліна Найкелієнє – завідувач кафедри народних інструментів, професор Литовської академії музики та театру (м. Вільнюс), член журі V Міжнародного конкурсу «Арт-домінанта» (квітень 2017-го, м. Харків), на яку твори В. Зубицького у виконанні бандуристів справили неабияке враження. А вже в листопаді 2019 року Л. Мандзюк люб'язно відгукнулася на її запрошення провести майстер-клас для студентів-канклесистів – виконавців «Сонати для бандури соло пам'яті К. Мяскова».

Наголосимо, що бандуристка має неабиякий досвід проведення майстер-класів[16] (Меліхова, 2024: 42) і сприймає їх не тільки як трансляцію основних принципів власної авторської методики загалом, а й як ефективну передачу-демонстрацію конкретних продуктивних способів роботи над певним твором – від інтерпретації композиторського задуму й до постановки рук. Л. Мандзюк переконана, що кожний майстер-клас повинен мати результат, який виражається в опануванні його учасниками нових навичок, необхідних для втілення тієї чи іншої концептуальної ідеї. Отже, майстер-клас у Вільнюсі став ще одним незабутнім досвідом інтерпретації, складність якої полягала у віднайденні балансу між сучасною креативною технікою музичної мови українського композитора, її образністю й органічною, питомо

[14] З неопублікованого інтер'ю М. Данилюка авторці статті, серпень 2025 р.

[15] У 2017 році вперше в Україні на подібних музичних змаганнях було введено номінацію «Канклес» (національний литовський струнно-щипковий інструмент), яку представляли студентки Литовської академії музики та театру (Данилюк, 2021:179).

[16] У період 2019–2025 років провела майстер-класи для бандуристів Києва, Полтави, Сум, Луцька, Тернополя, Івано-Франківська тощо та більше 20-ти – для харківських бандуристів із всеукраїнською трансляцією. Також на увагу заслуговують ще й 12 вебінарних лекцій, прочитаних у вказаний період.

литовською унікальністю звучання канклеса й специфікою прийомів гри на ньому.

Також Л. Мандзюк усвідомлювала, що литовські музиканти мало обізнані з композиторським доробком В. Зубицького, його виконавськими досягненнями та досвідом яскравої диригентської діяльності, а про життєвий шлях і поготів. Це спонукало мисткиню прочитати лекцію, присвячену В. Зубицькому як знаковій постаті в українському музичному мистецтві, особливостям його композиторського письма та історії створення «Сонати для бандури соло пам'яті К. Мяскова». Завдяки високому рівню мовленнєвої та інтелектуальної культури Л. Мандзюк, її умінню логічно, структуровано й цікаво подавати матеріал, лекція була успішною й отримала схвальні відгуки музикознавців.

Зацікавленість просвітницькою діяльністю та любов до творчості В. Зубицького спонукали бандуристку ініціювати, організувати, зрежисерувати і провести перший і поки єдиний авторський концерт з його оригінальних творів для бандури, який відбувся 4 квітня 2019 року в Харкові у присутності композитора. Учасниками стали виконавці з різних регіонів України: Іван Керницький (Чернівці), Валерія Курочка й Світлана Радкевич (Полтава), Анастасія Жирова (Коломієць), Яна Трофімова (Чернігів), Марія Митко, Наталія Чередниченко, Олександра Кондратьєва та Наталія Григор'єва (Харків). Виконувалися твори «Роздум», «Бурлеск», «Концертний триптих», «Серенада», «Мадригал», «Соната для бандури соло пам'яті К. Мяскова» (*далі – «Соната»*) та ін.

Стосовно внесення до програми концерту «Сонати» в Л. Мандзюк виникли певні сумніви, і небезпідставно. Вона зважала на те, що масштабний за обсягом і технічно складний твір (семизвучні акорди, різні види дрібної техніки; чотиризвучні акорди в швидкому темпі та високому регістрі, акцентування окремих тонів, часті метроритмічні зміни тощо) нагадує камерну симфонію для одного інструмента, з контрастними частинами та властивою постмодерністському світосприй-

няттю композитора системою філософсько-образної драматургії[17]. Недаремно «Сонату» дослідники називають водночас і вершиною бандурної музики XXI століття, і твором утілених «складних концептуальних колізій» (Лісняк, 2019: 88).

До того ж, твір є програмним. Це присвята видатному українському композиторові К. Мяскову, з яким В. Зубицький знався ще з дитинства, цінував його творчість, і чиєю трагічною загибеллю був приголомшений. Тому «Сонаті» властива ретроспекція на основі діалогу з минулим та пам'яті про нього, у якій голос бандури звучить у розлогому емоційно-почуттєвому діапазоні – від камерної інтимності, часом навіть сакральності, й до масштабної епічності, коли з'являється відчуття нескінченності, яке асоціюється з рухом від теперішнього – через минуле – до символічного вічного часу. На думку В. М. Тормахової та С. В. Пилипенко, «Соната» – своєрідний інструментальний реквієм, у якому I частина є розповіддю про різні періоди життя людини, II – ліричним спомином про неї, III – «танцем життя», а IV – «символом вічної пам'яті» (Тормахова & Пилипенко, 2023: 60).

Досвід підказував Л. Мандзюк, що одному виконавцеві вдало зіграти такий цикл буде дуже складно. Спало на думку прибрати так звану «бандурну статику», а натомість скористатися сценічними формами як способом утілення художнього задуму через зовнішнє вираження драматичної дії та образів твору за допомогою театральних засобів: режисерських прийомів (розміщення виконавців у просторі); акторської виразності (міміки, жестів, пластики); сценографічних аспектів (декорації, освітлення, костюмів). Тому Л. Мандзюк запропонувала чотирьом своїм студенткам виконати по одній частині Сонати: Н. Чередниченко – I ч. *Andante, Allegro molto*; О. Кондратьєвій – II ч. *Andante*; А. Жировій (Коломієць) – IIIч. *Allegro* (*Colomyika la vita*); Я. Трофімовій – IV ч. *Quasi Andante*. Мисткиня сподівалася, що В. Зубицький не зможе не пристати на таку пропозицію, адже його особиста виконавська манера вирізняється особливою театральністю,

[17] З неопублікованого інтерв'ю Л. Мандзюк авторці статті, липень 2025 р.

емоційною виразністю, а композиторська мова сповнена епатажних прийомів театралізації (насвистування, наспівування, рецитації тощо). І не помилилася – він з ентузіазмом підтримав її ідею[18].

Результат був кращим за очікування. На сцені заздалегідь поставили концертні рояльні стільчики та підставки для інструментів. Бандуристки виходили разом. Вклонялися, сідали. О. Кондратьєва, А. Жирова (Коломієць), Я. Трофімова – виконавиці II, III та IV частин – ставили бандури на підставки і поверталися лицем до задника – просторової частини сцени, а Н. Чередниченко відразу починала грати І частину. Ще на початку роботи над постановкою номера Л. Мандзюк передбачила можливі проблеми, пов'язані з темпорально-просторовими аспектами такого виконання циклу «по черзі». Вона згадує, що намагалася досягти ефекту «слухового» сприйняття «Сонати» при всій наявній сценічній динамічності. Тобто особливо зважала на те, щоб розміщення бандуристок на сцені, їхні жести, рухи не зруйнували «хронології» циклу, адже слухач сприймає концертний номер не тільки через категорію простору – звукового та візуалізованого, а й через категорію часу – «озвученого» й «не озвученого». Отже, мисткиня усвідомлювала: якщо паузи між частинами «Сонати» та їхня тривалість загалом є надважливими, а в такому сценічному трактуванні – ще й проблемними, то виконавицям треба подбати про вчасний, динамічний і делікатний розворот на цезурі, щоби не відволікати слухача від фіналу попередньої частини. Особливо – А. Жировій (Коломієць), адже, за композиторським задумом, між II і III частинами паузи взагалі немає. Отже, бандуристкам треба було добре знати весь музичний матеріал твору та бути зорієнтованими на ансамблеве виконання єдиного циклу, а не чотирьох окремих сольних номерів. І це вдалося – завдяки ретельній роботі Л. Мандзюк над єдністю сонатної форми.

Таке сценічне новаторство визнали та схвалили навіть найконсервативніші поціновувачі бандурного мистецтва, оскільки воно стало прикладом нової бандурної концертності, побудованої на триєдиній

[18] З неопрелюдненого інтерв'ю Л. Мандзюк авторові статті, липень 2025 р.

основі: культурі музичного мислення, технічній досконалості та акторській майстерності. Це, безумовно, створює додатковий ресурс етично-естетичного впливу на слухача, який сприяє формуванню новітнього образу бандури як багатофункціонального інструмента в сучасній українській музичній культурі.

Висновки.

Без сумніву, мистецьку діяльність і Володимира Зубицького, і Любові Мандзюк доцільно розглядати крізь окрему призму унікальної самореалізації. Проте саме осмислення їхньої тандемної творчості розкриває перед дослідником нові грані таланту обох митців, особливо через детальне занурення в конкретну «художню ситуацію», створену цією взаємодією вперше. Наприклад: *уперше* виконаний твір, написаний композитором-експериментатором, у якому реалізуються новаторські ідеї; *уперше* влаштований та зіграний концерт його авторських оригінальних творів для бандури; *уперше* проведений майстер-клас для канклесистів, які ще ніколи не грали творів українського митця; *уперше* сценічно поставлений сонатний цикл композитора, виконаний чотирма бандуристками, а не солістом. Звісно, за цими «вперше» завжди – ризикований прорив крізь усталене до нового виміру буття в мистецтві, який потребує особистісної активності й сміливості від обох, а оскільки присутній неповторювальний «факт первинності», то мета тандемної творчості, напевно, – у генерації та поширенні щоразу нових ідей, здатних постійно змінювати музичний простір, його контекстові, стилістичні і темброво-акустичні властивості.

Отже, послуговуючись підходом Г. Сирбу в дослідженні феномена творчої взаємодії митців, який, у свою чергу, ґрунтується на методі «реляційної оптики» Н. Бурріо, визначимо характерні риси тандемної творчості В. Зубицького та Л. Мандзюк:

– діалогічність та обмін ідеями, що сприяють глибинному осмисленню творчого задуму композитора і пошуку бандуристкою оптимальних виконавських прийомів для його втілення;

– синергія та взаємозбагачення, які виявляються в поєднанні досвіду, знань, умінь і навичок обох митців та реалізуються в спільному погляді на конкретну художню ситуацію зокрема та сенс буття в мистецтві загалом;

– експериментальність і новаторство, що не тільки розширюють виконавські горизонти бандурного мистецтва, а й сприяють формуванню нового високохудожнього концертно-педагогічного репертуару.

Видається, що творчі шляхи В. Зубицького та Л. Мандзюк невипадково перетнулися на духовно-екзистенційному перехресті різноспрямованих стильових тенденцій сучасного музичного простору. Відштовхуючись від цього світоглядного трампліна, композитор-експериментатор і виконавиця-викладач рухаються кожен своєю творчою траєкторією, щоби знову обов'язково зійтися на новому еволюційному витку українського музичного мистецтва заради втілення спільної художньої мети.

Перспективою дослідження є подальше вивчення тандемної творчості В. Зубицького та Л. Мандзюк як форми мистецького діалогу, спрямованого на пошуки шляхів оновлення бандурного виконавства зокрема та української музичної культури загалом.

ЛІТЕРАТУРА

Бобечко, О. Ю. (2023). Музикознавча діяльність Любові Мандзюк. *Аспекти історичного музикознавства,* XXXI, 65–86. DOI 10.34064/khnum2-31.04

Голяка, Г. (2019). Віват, маестро: до 65-річчя від дня народження видатного українського виконавця і композитора Володимира Зубицького. У зб. *Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів,* сс. 178–183. Суми: ФОП Цьома С. П.

Голяка, Г. (2022). Володимир Зубицький: універсалізм творчої особистості. *Fine Art and Culture Studies,* 2, 74–82. DOI:10.32782/facs-2022-2-2

Губ'як, Д. В. (2014). До проблеми інтерпретації творів для бандури В. Зубицького. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художньої освіті. Мистецтвознавство,* 2, 22–27.

Данилюк, М. М. & Данилюк, Я. В. (2023). Творчі настанови народно-інструментальних ансамблів у культурному просторі Харкова другої половини XX – початку XXI ст. *Культура України*, 81, 69–76. https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.09

Данилюк, Я. В. (2021). Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт –домінанта» як чинник підтримання духовної безпеки українського України у світі. *Культурологічна думка,* 19, 174–187.

Дружга, І. С. (2021*). Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи.* (Дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Єргієв, І. (2006). *Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва.* (Дис. … канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.

Коновалова, І. Ю. (2019). *Феномен композитора в європейській музичній культурі XX століття: особистісні та діяльнісні аспекти*. (Дис. … д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.

Лісняк, І. М. (2014). Композиторська творчість для бандури межі XX–XXI ст.: стильовий аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 251–255. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2014.137985

Лісняк, І. М. (2019). *Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття*. Київ: ІМФЕ.

Мандзюк, Л. С. (2008). Парадигма виховання професійного бандуриста. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка,* 9, 205–215.

Мандзюк, Л. С. (2010). Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів. *Проблеми сучасності: культура. Мистецтво, педагогіка*, 14, 176–186.

Меліхова, Ю. А. (2021). Любов Мандзюк: феномен творчого буття особистості. *Аспекти історичного музикознавства,* XXII, 179–194. DOI 10.34064/khnum2-22.11

Меліхова, Ю. А. (2024). Любов Мандзюк: Творчий портрет бандуристки в онтофеноменологічних контурах. *Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1(62), 32–47. https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304966

Морозевич, Н. В. (2001). Ідейно-смислові та стильові засади сучасних інструментальних творів для бандури на прикладі «Концертного триптиху» В. Зубицького. *Музичне мистецтво і культура*, 2, 152–160.

Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.

Ніколенко, С. (2021). Виконавська та педагогічна діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку Слобожанської бандурної школи. У зб. *Кобзарство: діалог модерної перфорації та духовної традиції. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції,* (сс. 45–48). Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка.

Оніщенко, О. І. (2022). «Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,* 30, 64-70. https://doi.org/10.34026/1997-4264.30.2022.259500

Сирбу, Г. В. (2024). *Тандемна творчість у художній культурі другої половини XX – початку XXI століть*. (Дис. … д-ра філософії). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.

Слюсаренко, Т. (2015). Значення творчої діяльності Любові Сергіївни Мандзюк в розвитку академічної бандурної освіти на Слобідській Україні (до 25-річчя викладацької діяльності в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського). *С. Рахманінов: на зламі століть,* вип. 12: Друга світова війна в пам'яті українського народу. С. Рахманінов та культура України, 354–364.

Слюсаренко, Т. (2018). *Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону XX – поч. XXI ст.).* Харків: Право.

Сташевський, А. (2013). *Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль*. Луганськ: Янтар.

Сумарук, А. (2025). Бачена проєкція неофольклоризму у баянній творчості українських композиторів кінця XX–XXI ст. *Молодь і ринок,* 2(234), 169–174.

Таргоній, С. (2024). Соната № 2 «Слов'янська» Володимира Зубицького (виконавсько-музикознавчий аналіз). *Музичне мистецтво і культура,* 40, 335–353.

Тормахова, В. М. & Пилипенко, С. В. (2023). Стильові особливості третьої частини «Сонати для бандури соло пам'яті Костянтина Мяскова» Володимира Зубицького. У зб. *Остап Вересай – феномен української культури (до 220-річчя з дня народження кобзаря): Матеріали Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції*, (сс. 59–62). Київ: КНУКіМ, НСКУ.

Bourriaud, Nicolas. (2002). *Relational Aesthetics*. (Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland). Dijon: Les presses du réel.

REFERENCES

Bobechko, O. Yu. (2023). Musicological activity of Liubov Mandziuk. *Aspects of Historical Musicology*, XXXI, 65–86. DOI 10.34064/khnum2-31.04 [in Ukrainian].

Bourriaud, Nicolas. (2002). *Relational Aesthetics*. (Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland). Dijon: Les presses du réel [in English].

Danyliuk, M. M. & Danyliuk, Ya. V. (2023). Creative guidelines of folk instrumental ensembles in the cultural space of Kharkiv in the second half of the 20th – early 21st centuries. *Culture of Ukraine*, 81, 69–76. https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.09 [in Ukrainian].

Danyliuk, Ya. V. (2021). Art-Dominanta International Folk Instruments Performers Competition as a factor in maintaining the spiritual security of the Ukrainian society and promoting the traditions of folk instrumental art of Ukraine in the world. *Cultural Thought*, 19, 174–187 [in Ukrainian].

Druzhha, I. S. (2021). Modern *banduristics: composer's searches and performance perspectives*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Holiaka, H. (2019). Vivat, maestro: to the 65th anniversary of the birth of the outstanding Ukrainian performer and composer Volodymyr Zubytsky. In *Jubilee palette 2018: to the memorable dates of outstanding Ukrainian musical figures and composers*, cc. 178–183. Sumy: FOP Tsioma S. P. [in Ukrainian].

Holiaka, H. (2022). Volodymyr Zubytsky: universalism of the creative personality. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 74–82. DOI:10.32782/facs-2022-2-2 [in Ukrainian].

Hub'iak, D. V. (2014). To the problem of interpreting V. Zubytsky's works for bandura. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Art History*, 2, 22–27 [in Ukrainian].

Konovalova, I. Yu. (2019). *The phenomenon of the composer in the European musical culture of the 20th century: personal and activity aspects*. (D-r Habil.' in Art Studies diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].

Lisniak I. M. (2014). Composer's creativity for the bandura at the turn of the 20th – 21st centuries: a stylistic aspect. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 251–255. https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2014.137985 [in Ukrainian].

Lisniak, I. M. (2019). *Academic bandura art of Ukraine at the end of the 20th – early 21st century*. Kyiv: IMFE [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2008). Paradigm of the education of a professional bandura player. *Problems of Modernity: Culture, Art, Pedagogy*, 9, 205–215 [in Ukrainian].

Mandziuk, L. S. (2010). Contribution of Kharkiv artists to the development of the performance repertoire of bandurists. *Problems of Modernity: Culture, Art, Pedagogy*, 14, 176–186 [in Ukrainian].

Melikhova, Yu. A. (2021). Liubov Mandziuk: a phenomenon of creative being of a personality. *Aspects of Historical Musicology*, XXII, 179–194. DOI 10.34064/khnum2-22.11 [in Ukrainian].

Melikhova, Yu. A. (2024). Liubov Mandziuk: A creative portrait of a bandurist in ontophenomenological contours. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(62), 32–47. https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(62).2024.304966 [in Ukrainian].

Morozevich, N. V. (2001). Ideological, semantic and stylistic principles of modern instrumental works for bandura on the example of V. Zubytsky's "Concert Triptych". *Musical Art and Culture*, 2, 152–160 [in Ukrainian].

Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].

Nikolenko, S. M. (2021). Liubov Mandziuk's performance and pedagogical activities in the context of the development of the Sloboda region bandura school. In *Kobzars' art: a dialogue of modern perforation and spiritual tradition. Materials of the international scientific and practical conference*, (pp. 45–48). Ternopil: Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University [in Ukrainian].

Onishchenko, O. I. (2022). "Tandem" as an activator of cultural creation: the experience of French humanities of the second half of the 19th century. *Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary University of Theatre, Cinema, and Television*, 30, 64–70. https://doi.org/10.34026/1997-4264.30.2022.259500 [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. (2015). The significance of Liubov Serhiivna Mandziuk's creative activity in the development of academic bandura education in Sloboda Ukraine (to the 25th anniversary of teaching activity at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts). *S. Rachmaninoff: at the turn of the century*, iss. 12: The Second World War in the memory of the Ukrainian people. S. Rachmaninoff and the culture of Ukraine, 354–364 [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. (2018). *Bandura art in the Ukrainian cultural space (on the example of bandura performance in the Sloboda region of the 20th – early 21st centuries)*. Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].

Stashevsky, A. (2013). *Modern Ukrainian music for the bayan: expressive means, compositional technologies, instrumental style.* Luhansk: Yantar [in Ukrainian].

Sumaruk, A. (2025). A visible projection of neofolklorism in the bayan works by Ukrainian composers of the late 20th – 21st centuries. *Youth and Market,* 2(234), 169–174 [in Ukrainian].

Syrbu, H. V. (2024). *Tandem creativity in the artistic culture of the second half of the 20th –early 21st centuries.* (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

Tarhonii, S. (2024). Volodymyr Zubytsky's Sonata No. 2 "Slavic" (performance and musicological analysis). *Musical Art and Culture,* 40, 335–353 [in Ukrainian].

Tormahova, V. M. & Pylypenko, S. V. (2023). Stylistic features of the third part of Volodymyr Zubytsky's "Sonata for solo bandura in memory of Kostiantin Miaskov". In *Ostap Veresay – a phenomenon of Ukrainian culture (to the 220th anniversary of the kobzar's birth): Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Internet Conference,* (cc. 59–62). Kyiv: KNUKiM, NSKU [in Ukrainian].

Yerhiiev, I. (2006). *Ukrainian "modern bayan" as a phenomenon of world art.* (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa State Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

Yuliia Melikhova
Yaroslav Mudryi National Law University (Kharkiv),
People's Artist of Ukraine, PhD in Legal Sciences, Associate Professor,
Senior Lecturer at the Department of Cultural Studies
e-mail: melikhova888@gmai1.com; ORCID iD: 0000-0002-5327-8597

The tandem work by Volodymyr Zubytsky and Liubov Mandziuk in the phenomenological paradigm of contemporary bandura art

Statement of the problem. *The phenomena of tandem relations became wide spread in the poly-varieties artistic panorama of the second half of the 20th century – early 2lst century. Among them, there is the tandem work of a bandura player L. Mandziuk and a composer V. Zubytskyi, which largely determines the stylistic, technical, and timbre-coloristic trends in contemporary academic bandura performance. The compositions created by V. Zubytskyi in close collaboration with L. Mandziuk have taken a worthy place in the contemporary bandura repertoire, therefore, the study of their tandem creativity is an urgent scientific task.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of this study is the theoretical comprehending the phenomenon of tandem creativity of V. Zubytskyi*

and L. Mandziuk and its significance in modern bandura art. For the first time, an attempt has been made to analyze the specifics of the long-term and fruitful interaction of two masters as a driver of innovative processes in the artistic space of Ukraine by using such research approaches as biographical and phenomenological, performance and interpretative, systemic and activity-based, and relational optics (according N. Bourriaud).

Research results. *V. Zubytskyi and L. Mandziuk have been collaborating since 1988, when the bandura player became one of the first performers of the composer's works ("Serenada", "Rozdum" / "Reflection", "Madrigal", and others). At that time, they impressed her with their profound philosophy, complexity of musical language, intonation, and rhythm. Later, L. Mandziuk began to combine her performance activities with teaching – she founded a modern bandura class at the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. Hence, V. Zubytskyi's original works became the highlight of her students' concert and pedagogical repertoire. The composer and the bandura player have similar spiritual-existential and musical-stylistic orientations. The performer firmly defends the position of modern "image creation" of the bandura, and the composer's works for this instrument are the most outstanding examples of Ukrainian neo-folklorism with avant-garde and improvisational elements ("Sonata for bandura solo in memory of K. Miaskov", "Piece on the tune of the Ukrainian folk song "I Shumyt', I Hude" / "It is noising, it is buzzing"). L. Mandziuk popularizes the music by V. Zubytskyi. In November 2019, at the invitation of Lina Naikelienė, professor at the Lithuanian Academy of Music and Theater (Vilnius), the bandura player held a master-class on performing the "Sonata for bandura solo in memory of K. Miaskov" for students of the kanklės class. L. Mandziuk also initiated and organized the first and so far the only concert of original works for bandura by V. Zubytskyi (Kharkiv, April 4, 2019).*

Conclusion. *The long-standing artistic dialogue between V. Zubytskyi and L. Mandziuk involves not only the exchange of ideas and experience, but also polemical intent and discussion, which focused on the artistic work. Thus, the tandem work of V. Zubytskyi and L. Mandziuk is an effective form of artistic interaction, the achievements of which enrich Ukrainian musical culture.*

Keywords: *tandem work; V. Zubytskyi; L. Mandziuk; bandura performance; composer's thinking; performance interpretation; teaching activity; concert and pedagogical repertoire of the bandura player; neo-folklorism.*

Стаття надійшла до редакції 4.07.2025,
рекомендована до друку 12.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК: 784.071.5:792.028.7(477.54)"1930/1960"
DOI 10.34064/khnum2-40.04

Хуторська Анна Йосифівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. завідувача кафедри сценічної мови
e-mail: anna.khutorska@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

Михайлова Наталія Миколаївна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
хорового та оперно-симфонічного диригування й кафедри сценічної мови
e-mail: nataliia.mykhailova@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0003-0172-2091

Томчук Тамара Миколаївна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужена артистка України, доцент кафедри сценічної мови,
e-mail: tamara.tomchuk@num.kh.ua; ORCID iD: 0009-0000-5887-4251

З історії вокального виховання студентів-акторів у Харкові (1930-ті – початок 1960 років)

Вокальне виховання студентів-акторів є сферою взаємодії музичної та театральної освітньої традицій, що формувалися поколіннями, адже викладачі вокалу зазвичай мають класичну музичну освіту. На відміну від численних досліджень, присвячених вокальному навчанню співаків, діяльність викладачів сольного співу для акторів тривалий час залишалася поза увагою дослідників. Тому насамперед автори цієї розвідки хотіли віддати їм належне, вшанувати покоління викладачів, які вкладали свої сили у виховання актора, що спроможний співати на сцені, та проаналізувати зміни у концепціях та підходах до формування голосів акторів упродовж десятиліть. Хронологічно-документальний та історико-біографічний підходи дозволили окреслити період становлення театральної освіти у Харкові від 1930-х до початку 1960 років XX століття, аналітичний метод сприяв реконструкції системи вокального навчання студентів-акторів того часу. Вперше висвітлено постаті таких викладачів вокалу, як З. Малютіна та Т. Чубук-Олексієнко; розширено відомості про Л. Куриленко та Л. Шамеш. Залучено архівні документи – особові справи викладачів, накази директорів ХДК та ХДТУ, що наразі зберігаються в архіві Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Ключові слова: *виконавське мистецтво; вокальне виховання; театральна освіта; акторський спів; Харківський державний театральний інститут; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.*

Постановка проблеми.

Вокальна педагогіка у сфері театрального мистецтва має коротку історію розвитку в системі освіти, порівняно з академічною вокальною підготовкою співаків, що налічує більше чотирьох століть методологічних пошуків, які сприяли кристалізації класичного еталону звучання. На противагу збереженню традицій у підготовці академічних співаків, вокальне виховання акторів мало відповідати постійним змінам у художніх практиках та надавати здобувачам театральної освіти актуальні навички. Вивчення становлення педагогічних поглядів викладачів харківської театральної школи на акторський спів та формування виконавської особистості співака-актора є цінним не тільки в ретроспективному аспекті. Дослідження історії педагогічної думки дозволяє розкрити внесок окремих викладачів у розвиток сценічного мистецтва нашого регіону, надає можливість віднайти відмінності у методиці викладання, проаналізувати доречність тих чи інших рішень з огляду на сучасний стан театрального мистецтва та трансформацій, що відбуваються сьогодні.

Середина XX сторіччя – це буремний період, на який припали не тільки внутрішні пошуки педагогічно обґрунтованої системи викладання, фахової підготовки акторів (бути середньою ланкою – театральним технікумом, самостійним закладом вищої освіти – театральним інститутом, чи частиною мистецького вишу)[1], але й зовнішні виклики – Друга світова війна, а також панівна радянська система, що жорстко контролювала педагогічну сферу на всіх рівнях – від нав'язування репертуарної політики до тотального контролю педагогічних кадрів. Звісно, головним чином нас цікавить процес кристалізації

[1] Пропонована стаття охоплює період 1930-х –початку 1960 років, тобто до моменту об'єднання Харківського державного театрального інституту та Харківської державної консерваторії в Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського.

системи вокальної підготовки студента-актора, яка набула свого розквіту у наступний період (70–90 роки XX століття) та доволі довго залишалася актуальною, зазнаючи критики вже у XXI столітті. Завдання ускладнюється через значну часову відстань, обмежену кількість збережених документальних джерел, а також відсутність фіксації історії викладання співу, адже вокальні дисципліни («Постановка голосу», «Вокальна постава голосу», «Сольний спів») часом перебували під порядкуванням різних кафедр (музичного виховання, музично-вокального виховання, сценічної мови). У цій статті ми зупинимось на декількох постатях викладачів, серед яких були як знані співачки – Зінаїда Малютіна, Тетяна Чубук-Олексієнко, так і фахівчині, чия діяльність була зосереджена переважно на педагогічній сфері вокалу – Людмила Куриленко, Лія Шамеш.

Останні дослідження та публікації за темою. Інформацію щодо персоналій деяких викладачів у вигляді коротких біографічних нарисів знаходимо у двотомному енциклопедичному виданні Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, підготовленому до сторіччя закладу у 2017 році (Куриленко Людмила Євгенівна, 2017; Шамеш Лія Ісаківна, 2017). Оскільки перші викладачі вокалу для акторів поєднували свою педагогічну діяльність із вихованням співаків у інших закладах освіти, долучено інформацію щодо розвитку харківської вокальної школи (Мадишева & Деркач, 2023; Ривіна, 1992). Розгорнута стаття Г. Ботунової «Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до Національного університету» у згаданому енциклопедичному виданні (Ботунова, 2017) дає розуміння історичних контекстів та процесів, що впливали на формування педагогічного підходу до вокального виховання акторів, його принципів і методів, у часи трансформацій закладів освіти. Деякі відомості щодо системи підготовки акторів на кафедрі сценічної мови містить стаття І. Кобзар у збірці «*Pro Domo Mea*: нариси до 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського» (2007). Оскільки викладачами вокальних дисциплін інколи були знані співачки та педагогині, наукові розвідки,

присвячені окремим постатям, містять інформацію, що допомагає зрозуміти методи та принципи роботи зі студентами-акторами: життєвий і творчий шлях З. Малютіної окреслено у статті І. Рябцевої (2016), деякі аспекти творчого методу Т. Чубук-Олексієнко досліджено у статті Р. Скорульської (2011). Значний пласт інформації зібрано в архівних документах, що містяться в ХНУМ імені І. П. Котляревського – особових справах викладачів, наказах по ХДТІ (Харківський державний театральний інститут), ХДК (Харківська державна консерваторія) та ХДІМ (Харківський державний інститут мистецтв) за означений період. Відомості про життєвий шлях Т. Чубук-Олексієнко містяться у відкритому доступі, як і архівні матеріали з фонду Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва УРСР. Педагогічні погляди З. Малютіної окреслені в її статтях у періодичних виданнях – «Музика» та «Радянська музика» 20–30 років. XX століття (Малютіна, 1927; Малютіна, 1934).

Наукова новизна дослідження. В історичному аспекті тема вокального виховання студентів-акторів харківської театральної школи ще не привертала уваги науковців. Новизна представленої роботи полягає у висвітленні процесу становлення системи вокального виховання акторів у харківських вишах середини XX сторіччя, а також постатей викладачів вокальних дисциплін та їх методів формування актора, що володіє вокальними навичками.

Мета статті – заповнити прогалини у вивченні вокальних аспектів харківської театральної педагогіки 30–60 років XX століття, дослідити тенденції вокального виховання студентів-акторів означеного періоду.

Методологія дослідження. Насамперед застосовано історико-хронологічний та документально-біографічний підходи до розкриття теми – для окреслення загальної панорами розвитку вокальної освіти акторів у Харкові середини минулого століття; також проведено роботу з архівними документами та особовими справами викладачів Харківської державної консерваторії, Харківського державного театрального інституту, Харківського державного інституту мистецтв, що

містяться наразі у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Аналітичний метод використано для реконструкції системи вокальної підготовки студентів-акторів протягом 30–60 років XX століття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Українська театральна традиція завжди мала міцний зв'язок із вокальним виконавством. Історик театру Д. Антонович зазначає: «Перейти школу співу, і то досить основну, було обов'язком кожного солідного і викінченого драматичного актора» (Антонович, 1925: 72), адже фактично до початку XX сторіччя «українська п'єса не могла обходитися без співу, танців і хорів» (там само: 69). На початку XX століття у зв'язку зі стрімким розвитком національного театрального мистецтва ситуація дещо змінилася, але не кардинально: спів для українського актора так само вважався однією з основ професійної майстерності. Учень Л. Курбаса, декан драматичного факультету Харківського муздраміну С. Бондарчук, окреслюючи власну «програму» всебічного виховання актора, поруч із різноманітними сценічними практиками та опануванням суспільних наук, зазначає необхідність вивчати: «…6. музику, музику, музику!!! 7. спів» (Бондарчук, 2025: 86), – саме в такому піднесеному тоні. Учень Л. Курбаса О. Сердюк, що був провідним актором, а згодом і художнім керівником Харківського театру імені Т. Г. Шевченка та завідувачем і професором кафедри майстерності актора, у середині XX сторіччя писав: «Я вважаю своїм основним обов'язком виховати в моїх учнів розуміння тих головних вирішальних якостей актора, що дають йому можливість передавати велике чудо театру з покоління в покоління <…>. Тому мені не байдуже, як мої студенти встигають в оволодінні мистецтвом сценічного руху, вокалу, сценічної мови тощо» (Ботунова, 2017: 89). Викладання сольного співу акторам завжди було в переліку професійних завдань театральної педагогіки, але відомостей щодо викладачів вокалу в театральній освіті вкрай мало. Робота зі збору цієї інформації проводилася авторами пропонованої статті для «малої енциклопедії», що

була підготовлена до 100-річчя Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського у 2017 році, але вже тоді було зрозуміло, що частину інформації втрачено[2] або вона не знаходить документального підтвердження, тому лише мала частка відомостей щодо викладачів та концертмейстерів міститься на сторінках цього ювілейного видання. Ця стаття є спробою частково заповнити прогалини та білі плями в історії викладання сольного співу студентам-акторам.

Вивчаючи архівні документи – накази по інституціям, особові справи викладачів та їхні власноруч написані автобіографії – можна скласти доволі цілісну, хоч і «офіційну» картину становлення вокального виховання акторів у нашому Університеті та тих інституціях, що йому передували. Можна дійти висновків стосовно навантаження працівників, вокального репертуару, форм роботи, персоналій викладачів, навіть методичних проблем, з якими вони стикалися, адже трапляються витяги з протоколів засідань кафедри стосовно підвищення кваліфікації чи проведення відкритих уроків, і це дуже інформативно, якщо, звісно, прибрати той шар бюрократизму, яким вони найчастіше характеризуються.

---

[2] Значною мірою це пов'язано з постійними реорганізаціями закладів освіти, що відбувалися в Харкові. Наведемо послідовність цих змін для розуміння історичного контексту:

1923–1934 роки – Музично-драматичний інститут (у 1931 році його перейменовано в Музично-театральний інститут);

1930–1934 роки – як середня ланка освіти існував Харківський музично-драматичний технікум;

1934–1941 роки – Харківське театральне училище;

1934(36?) – 1963 роки – Харківська державна консерваторія. «У 1934 р. музичне відділення музично-театрального інституту влилося в музично-драматичний технікум з правами вищого навчального закладу, а з червня 1936 року поновлюється діяльність Харківської державної консерваторії» (Ботунова, 2017: 70);

1943–1963 роки – Харківський державний інститут театрального мистецтва (у 1945 році його перейменовано в Харківський державний театральний інститут);

1963 рік – Консерваторію і Театральний інститут об'єднано в єдиний заклад – Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського.

Першою викладачкою вокалу, яка згадується у зв'язку з театральною освітою[3] у Харкові, є ***Зінаїда Никифорівна Малютіна*** (1881–1976) – знана співачка-сопрано, учениця У. Мазетті, та відомий вокальний педагог (серед її учнів – Іван Паторжинський), засновниця Катеринославської (Дніпро) співацької школи. Ось як її змальовують у рецензії на концерт 1913 року: «Пані Малютіна – професор співу. Звичайно такою почесною і важкою відповідальною працею займаються якщо не ветерани, то принаймні, особи, які припинили свою артистичну діяльність, – адже це вважається вінцем кар'єри; та у даному випадку ми маємо приклад дивовижного співвідношення сил: молода солістка з прекрасним голосом, свіжим, сильним, з великим запасом невичерпної енергії та натхнення присвятила свої неабиякі сили педагогіці, оминувши сцену» (Рябцева, 2016: 204). З. Малютіна органічно поєднувала педагогічну працю з виконавською діяльністю, мала чималий репертуар, значну частину якого складали українські твори, що у 20-ті роки було достатньо сміливим кроком; до речі, свою велику нотну бібліотеку вона подарувала Дніпровській консерваторії (на той момент, у 1962 році, – Дніпропетровське музичне училище). Коли 1923 року З. Малютіна приїздить до Харкова, то одразу активно включається в педагогічну діяльність – стає професором Музично-драматичного інституту, крім того, очолює Вищі музично-драматичні курси, співпрацює з фоніатричним відділенням Інституту отоларингології. У 1935–37 роках вона викладає в Харківському театральному училищі[4], а у 1936–1939-му – у студії при Харківському театрі російської драми. До колективу Харківської державної консерваторії, діяльність якої було поновлено в червні 1936 року, співачка приєдна-

[3] Є відомості, що у період кінця 20-х–початку 30 років XX століття музичне виховання на драматичному факультеті Муздраміну провадив професор С. Дрімцов (за: Ботунова, 2017: 61), але більшої інформації про нього, та чи була ця дисципліна пов'язана саме з вокальним вихованням актора, знайти не вдалося.

[4] І. Рябцева, базуючись на твердженнях з інших джерел, повідомляє, що у 1935–37 роках З. Малютіна працювала у Харківському державному інституті театрального мистецтва (Рябцева, 2016: 209), але він з'явився лише у 1943 році.

лася також у період до Другої світової війни (Мадишева & Деркач, 2023: 144–145). Від 1943 року З. Малютіна викладає в Харківському державному інституті театрального мистецтва (з 1945 – Харківський державний театральний інститут).

Спектр викладацької майстерності З. Малютіної вражає, охоплюючи численних вихованців: від акторів до співаків, від студійців до студентів вищих закладів освіти. На жаль, довоєнні архіви не збереглися. Дослідниця І. Рябцева стверджує, що через проблеми з НКВС співачці довелося поїхати з міста: «…саме пересторога за життя власної родини стала головною причиною переїзду родини Малютіних 1939 року з Харкова до Магнітогорська. Фактично, це була вимушена еміграція тривалістю майже сорок років – до останнього подиху» (Рябцева, 2016: 209). Але маємо відомості з харківських архівів про те, що у лютому 1947 року З. Малютіна була професором у штаті Харківської державної консерваторії, про що свідчить «Наказ № 16 від 05 лютого 1947 р. Про встановлення педагогічного навантаження в годинах та оплату праці професорсько-педагогічного персоналу ХДК на другий семестр 1946–47 навч. року» (Борисов, 1947). Ба більше, на фотоколажі першого випуску Українського відділення кафедри майстерності актора Харківського державного театрального інституту, датованому 1948 роком, також присутня світлина З. Малютіної. Отже, причини та дату її переїзду до Магнітогорська ще треба з'ясовувати.

Повертаючись до методичних підходів З. Малютіної у сфері вокальної педагогіки, зазначимо, що вона активно публікувала свої погляди у тогочасній професійній радянській пресі – журналах «Музика» та «Радянська музика». Звідти, зі статті «Музичні ВУЗ'и Берліну», дізнаємося і про її стажування в Німеччині протягом трьох місяців 1927 року[5], і про її враження від вивчення вокальної справи

[5] У 1927 році до Німеччини у відрядження було відправлено велику делегацію українських митців, серед яких був Л. Курбас, театрознавець В. Морський та ін. Усім їм пізніше НКВС та інші карні органи неодноразово закидали зв'язки з іноземцями та звинувачення у співпраці з ворогом.

у Берлінських вишах (Малютіна, 1927): вона констатує наявну різницю в методах виховання голосу між німецькими викладачами, відсутність єдиного погляду та програмних вимог у берлінських мистецьких закладах, але кожен заклад передплачує «новітні музичні журнали – німецькі, французькі, англійські, що дає змогу педагогам бути в курсі новітньої музичної літератури[6]» (там само: 68). Знаходимо і цікаву інформацію про те, що німці зовсім не знають українських авторів. З. Малютіна зазначає: «Мені лише пощастило заспівати на приватних вечірках романси Лисенка, Степового, Стеценка й Ревуцького. Вони справили на німців остільки гарне враження, що я мусила обіцяти вислати кілька примірників» (там само).

Інша цікава для нас робота З. Малютіної – стаття у журналі «Радянська музика» № 7 за 1934 рік «Чи можна і чи треба голос співців та драматичних акторів виховувати одним методом», що подається у вигляді дискусії до роботи доцентки Харківського музично-театрального інституту Л. Некрасової «Виховання голосу в співах та мові» («Радянська музика», 1933 рік, № 4–5)[7]. Методичні настанови професорки, яка мала справу з вихованням голосу як акторів, так і співаків, і доводила різницю в підходах до формування вокальних навичок перших та других, видаються напрочуд актуальними: «Крім спільної підготовної праці (ознайомлення з анатомією, фізіологією, психологією та вивчання дихання) постановка голосу драмакторові мусить

[6] З. Малютіна настільки була вражена тим, що німецьким колегам була доступна новітня література, що після відрядження перекладає з німецької книгу Ганіка «Нові методи викладання хорового співу» (за: Ривіна, 1992: 226–227).

[7] Наведемо цитату з роботи Л. Некрасової для розуміння ходу дискусії: «Всі гостро відчувають потребу переглянути методику постави голосу, бо сучасний пролетарський театр і музика вперто проказує свої вимоги. Нові форми музики вимагають від автора нести свій голос не лише зручними вокальним ходами, що їх нам дала музика XVIII та XIX віків, але й вигадливою звуковою кривою, що наближує спів до насиченого речитативу. Не треба забувати, що багато з вокальної методики передавалося з покоління до покоління, втративши своє значення і сенс; багато з того, що дійшло наших днів, суперечить новітнім науковим даним» (Некрасова, 1933: 32).

іти зовсім іншим шляхом, ніж у вокаліста, – акцент мусить робитись на розмовному звучанні, а спів повинен бути лиш додатком для розвитку слуху. У співця навпаки – треба розвивати співочий, інструментальний звук, а розмовного звуку вживати, як додаток для вироблення чіткої дикції» (Малютіна, 1934: 24).

Воєнні та повоєнні роки були вкрай важкими для мистецької освіти Харківщини, але одразу після виходу з німецької окупації було призначено вступні іспити до реевакуйованого інституту театрального мистецтва[8]. Викладачів не вистачало, тому цілком зрозуміло, чому вокальним навчанням акторів продовжували опікуватися педагоги, що суміщали цю роботу з викладанням у консерваторії. Уже в грудні 1943 року для першого набору абітурієнтів формувався склад екзаменаторів, серед яких були З. Малютіна (вокальна постановка голосу) та Л. Куриленко (вокальна постановка голосу та ритміка) (за: Ботунова, 2017: 75).

Людмила Євгенівна Куриленко (1902–1975) офіційно була прийнята на роботу до Театрального інституту у січні 1944 року та працювала до 1947 року, але на аркуші випуску вже згаданого першого українського курсу (1948 рік) її фото також є. Людмила Куриленко не була співачкою, з її автобіографії дізнаємося, що, приїхавши до Харкова з Маріуполя на навчання, вона закінчила вокальний факультет Харківського музично-драматичного інституту у 1928 році, де навчалася у М. Чемезова-Честнєйшего (викладача К. Шульженко) та отримала диплом як «викладач вокальної спеціальності», а в 1929 році закінчила драматичний факультет цього ж закладу та здобула спеціальність «режисер». Така подвійна спеціалізація Л. Куриленко мала б дати їй глибше розуміння становлення акторської специфіки вокального слова, натомість у своїй подальшій педагогіці вона була прихильницею саме співацького розвитку голосу. Увесь час свого навчання вона працювала викладачкою в різних закладах – дитячих

[8] Евакуйованим до Саратова було Харківське театральне училище, яке для цього було об’єднано з Київським театральним інститутом.

музичних гуртках, Музичній школі для дорослих; а також була хористкою. У 1934–1941 роках вона викладала в Театральному училищі, у 1943–1955 – у Музичному училищі, паралельно працювала у Театральному інституті; у 1946–1947 роках вела курси при Театрі імені Т. Г. Шевченка, а з 1946 року викладала на кафедрі сольного співу в Консерваторії[9]. Остання і стала для неї основним місцем роботи на довгі роки; Л. Куриленко була навіть завідувачкою кафедри сольного співу (1966–1968), а серед її учнів є знані виконавці – В. Арканова, О. Оголівець та В. Розанов. Її робота в Театральному інституті була не дуже тривалою, через суміщення обов'язків у декількох закладах виникали суперечки через розклад уроків, умови викладання. Необхідно зазначити, що після окупації Харкова приміщення Інституту перебувало в занедбаному стані, опалення не було, викладачі і студенти власноруч відновлювали класи, зал та сцену. Можемо лише уявити, як співалося студентам-акторам в аудиторіях, де «конспекти з теоретичних дисциплін писали, зігріваючи диханням руки і чорнила, що замерзали» (Ботунова, 2017: 75). Отже, навесні 1944 року Л. Куриленко отримала догану за те, що не проводила усі уроки з дисципліни «Вокальна постановка голосу», посилаючись на неприйнятність умов для викладання. Ці виправдання були жорстко засуджені адміністрацією Інституту, що апелювала до педагогічної діяльності професорки З. Малютіної, яка, своєю чергою, у тих же самих умовах зуміла повністю дотриматися розкладу та налагодити заняття зі студентами (Грім, 1944). Напевно, непорозуміння з адміністрацією та педагогічні амбіції вплинули на рішення Л. Куриленко; згодом вона повністю перейшла на кафедру сольного співу до Харківської державної консерваторії, де плідно працювала до 1970 року, склавши кілька репертуарних збірок для високих жіночих голосів, нотну збірку «Український репертуар для консерваторій (для усіх типів голосів та курсів)»,

[9] У післявоєнний період на вокальному факультеті консерваторії паралельно існували дві кафедри сольного співу. Професор З. Малютіна та старша викладачка Л. Куриленко працювали під керівництвом професора М. Михайлова (за: Ривіна, 1992: 229).

здійснюючи наукову діяльність (праця «Функції гортані і робота голосових зв'язок» та ін.) (за: Особова справа Куриленко Л. Є., б. р.).

Поступово кількість студентів стає більшою, й у 1945 році, після повернення з евакуації колишнього училища, на роботі в російському відділенні акторського факультету поновлюють ***Лію Ісаківну Шамеш*** (1907 – ?) – саме таке формулювання знаходимо в офіційних документах. Л. Шамеш була викладачкою вокалу, що повністю присвятила свою педагогічну діяльність студентам-акторам, не поєднуючи її з вихованням співаків, адже й сама вона не зробила виконавської кар'єри. Навчалася Л. Шамеш в Харківському музично-театральному інституті (1929–1935) в класі оперної співачки Л. Балановської. По закінченні інституту за розподілом працювала у м. Лебедин (Сумська обл.), де була директоркою музичної школи для дітей; викладала й на курсах для дорослих – фортепіано та вокал. У 1938 році отримала запрошення приєднатися до колективу Харківського театрального училища – вести класи техніки мови та вокалу. З початком війни була евакуйована з колективом навчального закладу до Саратова, а потім поїхала в Узбекистан (м. Фергана), де намагалася працювати за спеціальністю в музичній школі, але важкі умови життя змусили її шукати заробітку в ролі надомної працівниці швейної фабрики. Влітку 1944 року вона приїздить до Харкова і спочатку працює у Дитячій музичній школі № 2 викладачем вокалу та хормейстером, а вже невдовзі повертається на основне місце роботи – до Театрального інституту, де й викладає до 1974 року.

Педагогічна діяльність Л. Шамеш з вокального виховання студентів-акторів охоплює понад 30 років, як свідчать документи (характеристики викладача з різних нагод) – студенти її дуже любили та підтримували. Опосередковано це підтверджувала й народна артистка УРСР, акторка, професор Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Рея Колосова, яка навчалася в Театральному інституті наприкінці 40-х років (майстерня Я. Азімова).

У розмовах зі студентами-вокалістами[10], яким вона викладала сценічну мову, Р. Колосова неодноразово згадувала концерти студентської спільноти, якими опікувалася в той період Л. Шамеш, та репертуар, що вони виконували на уроках із сольного співу, який головним чином складався з класичної камерно-вокальної лірики, народних пісень та сучасних (на той момент) творів[11].

Чергова хвиля тиску тоталітарної системи на творчі інституції та митців кінця 40-х років внесла свої корективи і в роботу Театрального інституту. На початку 50-х років XX століття на хвилі незадоволення репертуарною політикою кафедри музично-вокального виховання, у зв'язку з розгорнутою у той час антисемітською кампанією боротьби з космополітами, а також через згортання російського відділення, де на той час працювала Л. Шамеш, її намагалися звільнити. Адміністрація планувала відкрити спеціальний курс акторів українського музично-драматичного театру, що потребувало іншого типу викладання – «оперної манери для виконання українського класичного репертуару»[12], якою, на думку адміністрації, Л. Шамеш не володіла, бо була не оперною співачкою, а лише педагогом. До викладання співу на цьому курсу хотіли долучити народну артистку Україні, дружину О. Сердюка – А. Левицьку (мецо-сопрано), яка на той момент вже завершила свою вокальну кар'єру в Харківському оперному театрі.

[10] Співавторці цієї статті – А. Хуторській – пощастила навчатися у Р. Колосової на початку 2000-х років.

[11] Свідоцтвом того, що в той час актори співали сучасний естрадний репертуар, може слугувати і той факт, що класичний кросовер був започаткований у сфері вищої мистецької освіти ще в середині 40-х років. Маємо доказ – «Наказ № 21 від 04.02.1944 р. по ХДК»: «В зв'язку з потребою підготовки досвідчених кадрів з естрадного мистецтва пропоную в учбових планах, починаючи з другого семестру, на статочному курсі вокального факультету передбачити проходження естрадного репертуару і в програмі дипломної праці включити один твір естрадного жанру» (Козицький, 1944).

[12] «Касаційна жалоба по справі Шамеш Л. І.» (Особова справа Шамеш Л. І., б.р.: арк. 30). Архів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ми її знаємо як виконавицю ролі Одарки у фільмі І. Кавалерідзе «Запорожець за Дунаєм» (1937). Достеменно невідомо, чи викладала А. Левицька в Театральному інституті, але в Консерваторії в період 1950–1955 років (до самої смерті) вона була професоркою кафедри сольного співу (Мадишева & Деркач, 2023: 147). Лію Ісаківну поновили на роботі за рішенням суду; вона апелювала до того, що на «республіканському смотрі» 1948 року саме її студентку відмітили за вокальні вміння та виразність. І, як можна дізнатися з інших документів, у педагогічній практиці вона намагалася сприяти всебічному розвитку природних якостей голосів студентів, ураховуючи специфіку їхнього подальшого акторського спрямування. Л. Шамеш наполягала на першочерговості формування в учнів свідомої реалізації образного та змістового навантаження творів засобами музичної виразності. Дуже цікавим видається документ «Результати прослуховування відкритого уроку» (1954 року), який демонструє, що й у той період виникали деякі актуальні й зараз проблеми викладання сценічної мови та співу. Доцент К. Козорезова відзначила, що на початку відкритого уроку студенти були втомлені після заняття зі сценічної мови, голоси їхні були сиплі, але завдяки ефективній праці викладача це минуло під кінець уроку; також багато уваги було приділено дикції та змістовому навантаженню слова, що звучить. «Вимоги та вказівки т. Шамеш були направлені на розвиток природних якостей тих, що співали, з урахуванням їхньої індивідуальності», – пише К. Козорезова [13] [*переклад наш – А. Х.*]. Зазначимо, що з 1960 року Л. Шамеш керувала методичною роботою секції сольного співу, а в 1961 році була призначена виконувачем обов’язків завідувача кафедри музично-вокального виховання. Згодом кафедру було реорганізовано, а викладачів вокалу включено до складу кафедри сценічної мови, яка після цього об’єднання отримала назву «Кафедра сценічної мови та співу», де

[13] «Результати прослуховувань занять з вокалу викладача Шамеш Л. І.» від 28.12.1954 р. (Особова справа Шамеш Л. І., б.р.: арк. 33). Архів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

«передбачалася тісна співдружність, єдність поглядів і вимог між педагогом-мовником і викладачем вокалу» (Кобзар, 2007: 291).

Десять років – з 1954 по 1964 – спів акторам викладала заслужена артистка УРСР, акторка (як зазначають окремі джерела), дружина Леся (Леонтія) Дубовика ***Тетяна Іванівна Чубук-Олексієнко*** (1902–198?). Вона була солісткою філармонії, навчалася в класі професора М. Михайлова в Харківському музично-драматичному інституті (1922–1927)[14]. У 1937 році отримала диплом «Конкурсу на краще виконання творів українських радянських композиторів», який організувала Спілка композиторів (за: Білокопитов, 1937: 19). Була учасницею музично-громадської організації «Всеукраїнське товариство революційних музикантів» (ВУТОРМ), Правління якої було саме в Харкові. «Товариство» мало на меті об'єднати виконавців та композиторів для популяризації їхніх нових творів, але за фактом стало «рупором» агітаційно-пропагандистського мистецтва радянської України, що з часом спричинило певний відтік митців із лав організації. Під час Другої світової війни Т. Чубук-Олексієнко виступала у складі фронтових бригад у військових частинах І Українського фронту, мала подяку за шефську роботу від Збройних сил СРСР, була важко поранена. Свої останні концерти вона провела в Києві 1947 року, після чого завершила виконавську кар'єру. Значну частину її репертуару складали твори саме українських митців, як класиків, так і сучасних артистці авторів: К. Данькевича, Н. Нижанківського, М. Скорульського, М. Тіца та ін., а також українські народні пісні, зокрема й лемківські. Творче кредо Т. Чубук-Олексієнко постає з її листування з композитором М. Скорульским, якого вона спонукала до написання деяких романсів – добираючи тексти, виконуючи його

[14] В автобіографії, яка міститься в особовій справі викладачки, Т. Чубук-Олексієнко зазначає, що першу музичну освіту отримала під керівництвом викладача-композитора Михайла Іванова у Дніпропетровську, а в 1921 році почала навчатися співу у професорки Олени Муравйової в Києві, але родинні обставини змусили її вже 1922 року переїхати до Харкова (Особова справа Т. Чубук-Олексієнко, б. р.: арк. 4).

твори і, що дуже важливо, в українських перекладах, які створював її чоловік. Ба навіть більше, вона сприяла виконанню романсів М. Скорульського на харківському радіо. У листі до композитора 1928 року вона пише: «Дуже рада я, що ті романси, які ще не були Вами "украинизированы", Вам сподобались. Переклад зробив мій чоловік, бо мені надзвичайно подобались, крім зроблених уже Вами, ці два неперекладених на укр. мову, пробачте, шановний Михайле Адамовичу, за мою турботу, але повірте мені, що мені боляче, що я не встигла лишити собі, я думаю, що я їх зможу співати у радіо, тобто по радіо, щоб і Ви послухали мене. Над Вашими романсами працювала, як то кажуть, "добросовестно", бо вони мені подобались. Якщо може у вас ще є для високого (або середнього) голосу, то, якщо Ваша ласка, пришліть мені їх, я з великою охотою буду їх співати» (Скорульська, 2011: 352). Цей потяг до українського репертуару лишився в неї й надалі, отже, можемо припустити, що, навчаючи студентів, вона також їх активно використовувала.

Висновки.

Досліджуючи вокальне виховання акторів у Харкові, можна констатувати, що в середині XX сторіччя актуальність академічної манери співу для студентів-акторів не викликала сумнівів. Майбутні актори, приходячи до театру, повинні були володіти голосом, здатним заповнювати велику глядацьку залу, що вимагало опанування опорного дихання, роботи з резонаторами, чіткої дикції та виразної артикуляції. Це, зокрема, підтверджується наявністю академічної освіти у педагогів, які викладали вокал студентам-акторам, та їхніми методичними підходами до навчання вихованців.

У подальшому до вокального виховання студентів-акторів були залучені Ольга Гребенюк та Алла Уманець – викладачки, які тривалий час працювали в Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського та стали відомими професіоналами у своїй галузі. У другій половині XX століття був сформований той концепт всебічного театрального виховання студентів-акторів, що передбачав

тісну співпрацю викладачів акторської майстерності з педагогами зі сценічної мови та вокалу, на кшталт своєрідної творчої «майстерні», заради досягнення того ідеалу, про який писав ще Лесь Курбас, дивлячись у майбутнє: «Це буде розумний арлекін. Стільки ж саме освічений, що мистці інших мистецтв, який буде себе вільно почувати в тій сфері виїмкового відчування і думання, з якої родиться мистецтво XX століття» (Курбас, 1989: 104).

Перспективи наукових розвідок в обраному напрямі полягають у подальшому залученні архівних матеріалів, до яких наразі немає доступу через убезпечення архівів від пошкодження і знищення в умовах військового стану. Вивчення харківської театральної педагогіки у сфері вокального виховання студентів-акторів має бути продовжено як в історичному ракурсі – з акцентом на постатях викладачів наступних поколінь, так і в педагогічному аспекті – через пошук методичних матеріалів, розробок, публікацій та інших документів, а також свідчень і спогадів колишніх студентів. Це дозволить відтворити цілісну картину становлення вокальної підготовки акторів.

ЛІТЕРАТУРА

Антонович, Д. (1925). *Триста років українського театру. 1619–1919*. Прага: Український громадський видавничий фонд.

Білокопитов, І. (1937). Конкурс вокалістів. *Радянська музика*, 1, 15–19.

Бондарчук, С. (2025). *Майстерство актора. Мімограмота*. (2-ге вид.). Харків: Видавець Олександр Савчук.

Борисов, В. Т. (1947). Наказ № 16 по Харківський державній консерваторії від 05.02.1947 року. У: *Приказы по Харьковской государственной консерватории за 1947 год*, кн. 1. Зберігається в Архіві Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, Україна.

Ботунова, Г. (2017). Театральна освіта в Харкові: від драматичної школи до національного університету. У кн. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування*: мала енциклопедія у 2-х тт., Т. 2: Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи, сс. 11–148. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.

Грім, Ф. С. (1944). Наказ № 32 по Харківському державному інституту театрального мистецтва від 16.03.1944 року. У: *Накази директора інституту за 1944 рік.* Зберігається в Архіві Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, Україна.

Кобзар, І. (2007). Робота над словом: Кафедра сценічної мови. *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*, сс. 290–295. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Козицький, П. О. (1944). Наказ № 21 по Харківський державній консерваторії від 04.02.1944 року. У: *Приказы по Харьковской государственной консерватории за 1947 год*, кн. 1. Зберігається в Архіві Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, Україна.

Курбас, Л. (1989). Театральний лист. У зб. В. Ревуцький, О. Зінкевич (ред.), *Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи*, сс. 97–109. Балтимор – Торонто: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка.

Куриленко Людмила Євгенівна (2017). У кн. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування*: мала енциклопедія у 2-х томах, Т. 1: Музичне мистецтво, с. 268. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.

Мадишева, Т. & Деркач, Л. (2023). Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності. *Аспекти історичного музикознавства*, 31, 137–173. DOI: 10.34064/khnum2-31.06

Малютіна, З. (1927). Музичні ВУЗ'и Берліну. *Музика*, 5-6, 66–68.

Малютіна, З. (1934). Чи можна і чи треба голос співців та драматичних акторів виховувати одним методом. *Радянська музика*, 7, 21–24.

Некрасова, Л. (1933). Виховання голосу в співах та мові. *Радянська музика*, 4-5, 31–37.

Особова справа Куриленко Л. Є. (б. р.). У: *Звільнені працівники. 1946–1972 включно. «К».* Зберігається в Архіві Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, Україна.

Особова справа Чубук-Олексієнко Т. І. (б. р.). У: *Звільнені працівники. 1946–1972 включно. «Х» – «Ш».* Зберігається в Архіві Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, Україна.

Особова справа Шамеш Л. І. (б. р.). У: *Звільнені працівники. 1975–1978. «У» – «Е».* Зберігається в Архіві Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, Україна.

Ривіна, І. (1992). Кафедра сольного співу. Кафедра оперної підготовки. У кн. *Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського 1917–1992*, сс. 225–258. Харків: ХДІМ [рос.].

Рябцева, І. (2016). Тріумф і терени Зінаїди Малютіної (1881–1976). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 16, 204–211. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2016_16_23

Скорульська, Р. (2011). Харківська сюїта М. Скорульського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 32, 347–367.

Шамеш Лія Ісаківна (2017). У кн. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування*: мала енциклопедія у 2-х томах, Т. 2: Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи, сс. 251–252. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.

REFERENCES

Antonovych, D. (1925). *Three Hundred Years of Ukrainian Theater. 1619–1919*. Prague: Ukrainian Public Publishing Fund [in Ukrainian].

Bilokopytov, I. (1937). Vocalists' Competition. *Soviet Music*, 1, 15–19 [in Ukrainian].

Bondarchuk, S. (2025). *The Mastery of the Actor. Mime literacy.* (2nd ed.). Kharkiv: Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].

Borysov, V. T. (1947). Order No. 16 on the Kharkiv State Conservatory of February 5, 1947. In *Orders on the Kharkiv State Conservatory for 1947*, book 1. Stored in the Archives of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, Ukraine [in Russian].

Botunova, H. (2017). Theater education in Kharkiv: from Drama School to National University. In *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of its foundation:* Brief encyclopedia, (Vol. 1–2), T. 2: Theater art. University's general departments and divisions, pp. 11–148. Kharkiv: Vodnyi spektr Dzhi-Em-Pi [in Ukrainian].

Hrim, F. S. (1944). Order No. 32 on the Kharkiv State Institute of Theatrical Art of March 16, 1944. In *Orders of the Institute Director for 1944*. Stored in the Archives of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].

Kobzar, I. (2007). Work on the Word: Department of Stage Language. In *Pro Domo Mea. Essays. To the 90th anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts foundation*, pp. 290–295. Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts [in Ukrainian].

Kozytsky, P. O. (1944). Order No. 21 on the Kharkiv State Conservatory of February 4, 1944. In *Orders on the Kharkiv State Conservatory for 1947*, book 1. Stored in the Archives of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, Ukraine [in Russian].

Kurbas, L. (1989). Theatrical letter. In V. Revutskyi, O. Zinkevich (eds.), *Les Kurbas in theatrical activity, in the assessments of contemporaries – documents*, pp. 97–109. Baltimore – Toronto: Ukrainian Publishing House "Smoloskyp" named after V. Symonenko [in Ukrainian].

Kurylenko Liudmyla Yevhenivna. (2017). In *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of its foundation:* Brief encyclopedia, (Vol. 1–2), Vol. 1: Musical art, p. 268. Kharkiv: Vodnyi spektr Dzhi-Em-Pi [in Ukrainian].

Madysheva, T. & Derkach, L. (2023). Kharkiv vocal school: on the paths of continuity. *Aspects of Historical Musicology*, 31, 137–173. DOI: 10.34064/khnum2-31.06 [in Ukrainian].

Maliutina, Z. (1927). Berlin Music Universities. *Music*, 5–6, 66–68 [in Ukrainian].

Maliutina, Z. (1934). Is it possible and necessary to train the voice of singers and dramatic actors by one method? *Soviet Music*, 7, 21–24 [in Ukrainian].

Nekrasova, L. (1933). Voice training in singing and speech. *Soviet music*, 4–5, 31–37 [in Ukrainian].

Personal file of Chubuk-Oleksienko T. I. (n.d.). In *Dismissed employees. 1946–1972 inclusive "X" – "Sh"*. Stored in the Archives of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].

Personal file of Kurylenko L. E. (n.d.). In *Dismissed employees. 1946–1972 inclusive "K"*. Stored in the Archives of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].

Personal file of Shamesh L. I. (n.d.). In *Dismissed employees. 1975–1978 inclusive "U" – "E"*. Stored in the Archives of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].

Riabtseva, I. (2016). The Triumph and Territories of Zinaida Maliutina (1881–1976). *Ukrainian Art History: Materials, Research, Reviews*, 16, 204–211. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2016_16_23 [in Ukrainian].

Ryvina, I. (1992). Department of solo singing. Department of opera training. *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky Institute of Arts. 1917–1992*, cc. 225–258. Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State Institute of Arts.

Shamesh Liia Isakivna (2017). In *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of its foundation:* Brief encyclopedia, (Vol. 1–2), T. 2: Theater art. University's general departments and divisions, pp. 251–252. Kharkiv: Vodnyi spektr Dzhi-Em-Pi [in Ukrainian].

Skorulska, R. (2011). M. Skorulsky's "Kharkiv Suite". *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 32, 347–367 [in Ukrainian].

Anna Khutorska
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
Acting Head of the Department of Stage Speech
e-mail: anna.khutorska@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0001-6933-8286

Nataliia Mykhailova
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Choral and Opera and Symphonic Conducting,
the Department of Stage Speech
e-mail: nataliia.mykhailova@num.kh.ua; ORCID iD: 0000-0003-0172-2091

Tamara Tomchuk
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,
the Department of Stage Speech
e-mail: tamara.tomchuk@num.kh.ua; ORCID iD: 0009-0000-5887-4251

From the history of vocal education of the student actors in Kharkiv (1930s – early 1960s)

Statement of the problem. *Vocal pedagogy in the drama theater arts has a shorter history than the training of academic singers. Unlike the academic tradition, which preserves fixed teaching methods, vocal training for actors is constantly changing to respond to new stage practices and to give students relevant skills. The study of approaches by Kharkiv teachers to actor's vocal training is important not only from a historical point of view; it is that allows us to see their individual contribution to the development of the performance arts in the region. In the article, we focused on several vocal teachers, including both, the famous singers and the specialists, whose work was devoted mainly to vocal pedagogy.*

Recent research and publications. *In historical discourse, the topic of vocal training for student actors within the Kharkiv school of theatre has yet to attract significant scholarly attention. Brief biographical sketches of some vocal instructors can be found in the two-volume encyclopedic publication prepared by the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts to mark its centenary in 2017. A more comprehensive overview dedicated to theater education in Kharkiv is provided in detailed article from the second volume of this edition (Botunova, 2017), which offers insight into the historical contexts and institutional transformations that shaped the principles and methods of vocal pedagogy for actors. A significant information was also gathered from archival documents housed at the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. These include personal files of faculty members, as well as administrative orders issued by the Kharkiv State Theatre Institute, the Kharkiv State Conservatory, and the Kharkiv State Institute of Arts during the relevant periods.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to fill in historical gaps in knowledge about vocal pedagogy in Kharkiv theater education in the 1930s–1960s and to investigate trends in the vocal training of actors during this period. The novelty of the work lies in drawing attention to the problems of developing vocal education for student actors in Kharkiv's higher education during the mid-20th century, highlighting the figures of vocal teachers and their methods for the formation of a singing actor. Historical and chronological, documentary and biographical approaches were used, as well as archival work with documents and personal files of teachers, and an analytical method to reconstruct the vocal training system of student actors during the 1930^{s}–1960^{s}.*

Research results. *The Ukrainian theatrical tradition has always emphasized the importance of the vocal component as one of the basic elements of acting. In the 20th century, this was also supported by Les Kurbas's associates. The figures of the vocal teachers are considered, in particular Zinaida Maliutina, a famous singer and teacher who significantly influenced the vocal education of both actors and singers; Liudmyla Kurilenko, who occupied a significant place in vocal pedagogy in Kharkiv; Liia Shamesh, who worked exclusively with actors for over three decades; Tetiana Chubuk-Oleksiienko, an opera and chamber singer and vocal teacher, who enriched acting training with her deep practice of the Ukrainian singing repertoire. The archival documents allow us to reconstruct the "official" position regarding vocal pedagogy in Kharkiv. The problems faced by the teachers were identified, both, the external factors, such as wartime conditions, and the internal factors – lack of resources and political pressure. Despite*

the difficulties, the teachers managed to adapt their own methods to the specific needs of dramatic actors.

Conclusion. *Until the mid-20th century, academic vocal technique was dominated in the training of actors, who were expected to skillfully use the capabilities of their vocal apparatus for professional performance. This was achieved through the pedagogical traditions of academic voice training carried out by teachers of that period. Further archival research is needed to examine methodological materials and collect testimonies from graduates. This will help reconstruct the history of actor vocal training in Kharkiv.*

Key words: *performance arts; vocal education; theater education; acting singing; Kharkiv State Theatre Institute.*

Стаття надійшла до редакції 9.07.2025,
рекомендована до друку 19.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

Розділ 2.
УКРАЇНСЬКА ТА СВІТОВА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

УДК 787.61.072(4:477)"18/19"
DOI 10.34064/khnum2-40.05

Паламарчук Віктор Аркадійович
Львівський національний університет імені І. Франка,
доктор філософії, доцент кафедри музичного мистецтва
e-mail: guitaristpv@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-1996-5238

Європейське лют'єрство та українська гітарна культура середини XIX – початку XX століть: персоналії, інструменти, взаємодія

У статті проаналізовано взаємозв'язок між європейським лют'єрством та становленням української гітарної культури середини XIX – початку XX століть. Актуальність теми зумовлена браком досліджень, присвячених органологічному аспекту гітарного виконавства в Україні. Метою статті є з'ясування ролі окремих персоналій, дослідження зразків інструментів і форм творчої взаємодії між виконавцями та лют'єрами. Наукова новизна розвідки полягає у введенні до музикознавчого обігу маловідомих фактів побутування гітари на українських теренах, у висвітленні впливу європейських лют'єрів на українську гітарну традицію на основі архівних джерел, іконографії, артефактів із приватних колекцій, публікацій середини XIX – початку XX століть, сучасних досліджень. У висновках наголошено на важливості інструментального чинника у виконавській практиці та окреслено перспективи подальших досліджень у сфері української гітарної органології.

Ключові слова: *історія української музичної культури; органологія; музичне інструментознавство; гітара; історія гітари; школа; лют'єр; гітаристи-винахідники; ансамблеве музикування; арфогітара; аркова гітара; педальна гітара.*

Постановка проблеми.

Становлення національної традиції гітарного виконавства є багатогранним процесом, що охоплює не лише розвиток техніки гри

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

та репертуару, методів навчання, а й еволюцію самого музичного інструментарію. Дослідження гітар, що були поширені на українських землях, а також вивчення діяльності майстрів, які їх створювали, та музикантів-винахідників, що прагнули вдосконалити інструмент, є вкрай актуальним для повноцінного розуміння культурно-історичного контексту. Попри значний інтерес до історії гітари, дослідження інструментарію гітаристів на українських теренах середини XIX – початку XX століття залишається *terra incognita*. Це обмежує наше розуміння витоків та специфіки української гітарної традиції, а також внеску вітчизняних митців у світову гітарну культуру. Необхідність заповнення цієї «прогалини» тісно пов'язана з науковими та практичними завданнями реконструкції і збереження національної музичної спадщини.

Для позначення фахівців, які виготовляють або ремонтують струнні музичні інструменти з грифом, зокрема гітари, у світовій практиці поширений термін *luthier*, що походить із французької мови і ще у XVI столітті стосувався майстрів із виготовлення лютень. В українському контексті таких майстрів найчастіше називають музичними або гітарними майстрами. В інших мовах також є подібні терміни: в англійській мові – *Guitar maker*, у німецькій – *Gitarrenbauer* / *Gitarrenmacher*. Отже, термін *luthier* є фаховим, поширеним у міжнародному спілкуванні, має когнати[1] у різних мовах, тому в попередніх дослідженнях автора застосовано саме його в українському написанні – *лют'єр*.

Останні дослідження та публікації за темою. Зарубіжними дослідниками створена потужна теоретична база, яка містить значний

[1] Когнати (від лат. *cognatus* – споріднений) – слова в різних мовах, що мають спільне походження (часто з прамови), тому подібні і за звучанням, і за значенням; утім семантична схожість може бути неповною. Когнати з латинським коренем *luth-* / *lut-*: *luthier* (франц. й запозичене англ.), *lutier* (ісп.), *lutiê* (португ.), *lutier* (румун.), *lutier* (каталон.), *lutnár* (словац.), *lutnik* (польська) – майстер із виготовлення струнних інструментів; *liutaio* (італ.) – майстер із виготовлення лютень / гітар; *Lautenmacher* (нім.) – той, що виготовляє лютні.

діапазон тем, пов'язаних із органологією гітари. Наведемо кілька показових прикладів[2] із широкого спектра публікацій XXI століття. Ґрунтовна *монографія* Р. М. Френча (French, 2022) охоплює всі можливі аспекти гітаробудування. Автор подає історичний контекст, таблиці з розмірами і властивостями матеріалів, доповнення від провідних гітарних майстрів. Книга авторства Т. Ґеркен, М. Сімонса, Ф. Форда та Р. Джонстона присвячена історії, дизайну, матеріалам і конструкції різних типів акустичних гітар, поєднуючи технічну інформацію та практичні рекомендації (Gerken, Simmons, Ford, & Johnston, 2005). Збірник есеїв та інтерв'ю за редакцією Р. Перкса та Дж. Мак-Ґрата присвячений експериментальним і розширеним формам гітари в сучасному музичному середовищі: розглядаються мікротональні, безладові, модифіковані інструменти, електроніка, доповнена реальність (Perks & McGrath, 2023). Ця книга корисна для розуміння органологічних і технологічних змін у гітаробудуванні XXI століття.

Міждисциплінарна *дисертація* К. Траубе (Traube, 2004) є цінною для розуміння тембральних характеристик класичної гітари. У ній дослідниця аналізує зв'язок між сприйняттям тембру, статичними параметрами, пов'язаними зі структурними компонентами інструмента, та динамічними параметрами, зумовленими виконавськими жестами гітариста. Із численних *статей* назвемо історичну розвідку Дж. Вестбрука, у якій висвітлено значення лют'єра Л. Панормо у трансформації англійського гітарного виробництва в першій половині XIX століття (Westbrook, 2013). Р. Морес, дослідивши різні характеристики 23-х історичних гітар, виокремив етапи еволюції дизайну інструмента, що привели до появи сучасної класичної гітари (Mores, 2019).

Серед періодичних видань слід назвати пубкікації *журналу* «*American Lutherie*», який протягом багатьох років видає Гільдія американських лют'єрів[3]. Це періодичне видання зосереджене

[2] Наразі обмежимо огляд джерел тими, що присвячені акустичним різновидам гітари, уникаючи органології електроінструментів.

[3] *Guild of American Luthiers*.

на різних аспектах мистецтва, ремесла та науки виготовлення і ремонту струнних інструментів (насамперед гітари). Тематика статей журналу відображає широке коло інтересів членів гільдії. Функціонує також значна кількість спеціалізованих *інтернет-ресурсів* гітарно-органологічної тематики; вагомим джерелом інформації є розвинені тематичні гілки великих гітарних інтернет-форумів, на яких обговорюються питання органології інструмента. Не можна залишити поза увагою створений українським лют'єром Миколою Руденком сайт *mastergitar.com*, присвячений огляду інструментарію та матеріалів для виготовлення і ремонту гітар, прийомам роботи з деревом, практичним порадам. Кількість переглядів і дописів користувачів на форумі сайту свідчить про його високу популярність[4].

Отже, важливим завданням сучасної української органології, як зауважує І. Зінків, є: «...дослідження музичних інструментів та їх археологічних решток, які дотепер зберігаються здебільшого неопрацьованими (або опрацьованими на рівні, далекому від фахового) у фондах та сховищах музеїв і наукових установ, зокрема Львова, часом у неналежному, подекуди катастрофічному стані» (Зінків, 2017: 48). Учена справедливо наголошує на необхідності наукового опису, каталогізації та публікації каталогів інструментарію, давніх табулятур, рідкісних іконографічних зображень, які зберігаються у фондах етнографічних і краєзнавчих музеїв України.

Органологічний аспект гітарного виконавства у вітчизняному музикознавстві загалом перебуває радше на периферії наукових інтересів. Виняток становлять розвідки А. Тихонравової (Тихонравова, 2014), Т. Іваннікова і Т. Філатової (Іванніков & Філатова, 2019, 2020; Філатова, 2022). Функціонування гітари в Україні досліджується переважно з погляду репертуару, концертної діяльності окремих митців, педагогічного процесу, тоді як взаємозв'язок виконавства та інструментарію, як правило, залишається поза увагою або розглядається як

[4] З моменту повномасштабного вторгнення російських військ в Україну форум призупинив роботу.

дотичний. Попри позитивну динаміку у вивченні міжнародного досвіду, питання системного аналізу ролі лют'єрів і гітаристів-винахідників у становленні національної гітарної традиції залишається відкритим, що зумовлює ***наукову новизну*** цієї розвідки[5].

Мета статті – виявити органологічну компоненту української гітарної традиції середини XIX – початку XX століть на ґрунті аналізу діяльності європейських лют'єрів, гітаристів-винахідників, еволюції інструментарію, що побутував в українському культурному середовищі.

Методологія дослідження. Заявлена проблематика потребувала задіяння таких методів, як *історичний* – для вивчення джерел, пов'язаних із гітарним виконавством та інструментами; *біографічний* – для дослідження діяльності лют'єрів і виконавців; *органологічно-порівняльний* – для зіставлення характеристик гітар, виготовлених різними лют'єрами; *джерелознавчий* – для вивчення архівних, приватних колекцій і публікацій; *типологічний* – для класифікації зразків інструментів; *іконографічний* – при інтерпретації фотоматеріалів та зображень гітар.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Становлення української національної традиції музикування на гітарі нерозривно пов'язане з органологічною складовою, з особливостями інструмента, на якому грали, а також із внеском митців, що його створювали та вдосконалювали. Дослідження цього аспекту охоплює огляд гітар, поширених на українських землях, діяльність спеціалістів, які їх виготовляли, та ініціативи гітаристів-винахідників.

Органологічна складова української гітарної культури формувалася як під впливом загальноєвропейських тенденцій, так і завдяки діяльності вітчизняних лют'єрів і виконавців, які адаптували інструмент до потреб місцевого музичного середовища. Найдавніші віднайдені нами свідчення побутування на українських теренах гітар

[5] Органологічний аспект вперше заявлений автором статті в контексті вивчення професійного становлення української гітарної традиції середини XIX – початку XX століть (Паламарчук, 2023).

із зазначенням їхнього авторства пов'язані зі Львовом. За твердженням З. Лиська, у середині XIX століття, під час навчання майбутнього автора гімну України М. Вербицького у Львівській греко-католицькій семінарії, багато її вихованців демонстрували добрий рівень гри на гітарі, як виконуючи сольні інструментальні твори, так і акомпануючи собі під час співу (Лисько, 1994: 45).

Асортимент гітар у той час був доволі широким, включаючи інструменти віденської фабрики видатного лют'єра ***Йоганна Георга Штауфера*** (1778–1853) (Лисько, 1994: 45). Модель гітари, розроблена Й. Г. Штауфером у 1821 році у співпраці з італійським гітаристом-віртуозом Луїджі Леньяні, протягом багатьох років копіювалася лют'єрами Відня та за його межами, ставши предметом низки інновацій та прототипом для багатьох наступних моделей, завдяки своїй конструкції з елементами, що вдосконалювали акустичні властивості, зручності гри та обслуговування. Принаймні до кінця XIX століття у Львові можна було зустріти інструменти віденських лют'єрів, виго-товлені за цією моделлю. Це свідчить про вплив європейських центрів гітаробудування на виконавські традиції на теренах України.

У 2011 році у Львові автору цієї статті довелося особисто тримати в руках старовинну гітару, всередині якої на етикетці містилась інформація про лют'єра з Відня на ім'я ***Андреас Єреміас*** (Andreas Jeremias**)**: його адреса, *Laimgrube* № 168, і примітка, що гітара виготовлена за моделлю Луїджі Леньяні. Ім'я реставратора зазначалося на додатковій етикетці польською мовою. Однак на фотографії, що залишилася, повністю дату реставрації і прізвище майстра-реставратора прочитати неможливо, видно тільки ім'я – ***Franciszek*** **–** і примітку, що він працює у Львові. Гітара ця була шестиструнною, зменшеної мензури. Її гриф із фрикційними (конічними, подібними до скрипкових) кілками і 22 ладами з'єднувався з корпусом за допомогою гвинта. Струни на підставці закріплювалися

за допомогою пінів[6]. Стан інструмента був надто поганим, вимагав повної реставрації; було очевидно, що на цій гітарі дуже давно не грали. Примітно, що дві із трьох струн, які залишалися встановленими на ній, були кишкові. Такі струни вийшли з ужитку дуже давно, тому цілком можливо, що гітара лежала десь забутою ще з часів Другої світової війни.

Відомостей про віденського лют'єра ***Андреаса Єреміаса*** вкрай мало. М. Лоренс (Lorenz, 2014) вказує, що А. Єреміас народився близько 1796 року в м. Кронштадт (нині Брашов) у Трансильванії. Імовірно, він був учнем Й. Г. Штауфера, працював у нього, а в 1831 році отримав дозвіл на самостійну практику, який наступного року було скасовано. 10 березня 1838 року А. Єреміас помер від туберкульозу за адресою *Mariahilf*, 130[7], вулиця *Lindengasse*, будинок № 11.

Особливо цікавою і значущою виявилася постать реставратора цієї гітари. У 1885 році у Познані лют'єром ***Францішеком Нєвчиком*** (1859–1944[8]) була заснована майстерня та склад музичних інструментів. Через політичні обставини, у 1907[9] році Ф. Нєвчик був змушений релокувати свою справу до Львова, де вона отримала новий імпульс і під назвою «Перша національна фабрика оркестрових, струнних та духових інструментів, а також мандолін і гітар»[10] діяла

[6] *Pin* (англ.) – шпилька. У конструкції гітари – кілочок, що фіксує струну на підставці інструмента. Пін вставляється в наскрізний отвір на підставці, до якого перед тим вставлений кінець струни, зав'язаний вузликом.

[7] У 1838 році ця адреса належала до передмістя Маріягільф, яке тоді було позаміською територією поруч із Віднем. На сьогодні *Lindengasse*, 11, належить до Нойбау (7-й район Відня), хоча історичноця вулиця була частиною Маріягільфа (нині це 6-й район Відня).

[8] За іншими даними, Ф. Нєвчик помер у 1945 році (Niewczyk, Franciszek, б. р.). 1944 рік указаний нащадками Ф. Нєвчика (Rozkwit działanośći, б. р.), тому вважаємо його коректним.

[9] За іншими даними, у 1906 році (Niewczyk, Franciszek, б. р.). 1907 рік указаний нащадками Ф. Нєвчика, також вважаємо його коректним.

[10] «Pierwsza krajowa wytwórnia instrumentów orkiestrowych, smyczkowych i dętych oraz mandolin i gitar».

до 1949 року (з кількарічною перервою, що почалася в 1939 році). Львівська фабрика була розташована у напівпідвальному приміщенні поруч із костелом Св. Анни за адресою: *вул. Городоцька, 2b*. Штат її налічував 20 осіб, з яких четверо працювали зі струнними інструментами. Збереглося фото (Trudne początki, б р.), на якому Ф. Нєвчик, разом із сином Станіславом, працює у майстерні в оточенні струнних інструментів, серед яких є гітари (*Ілюстрація 1*).

Ілюстрація 1. *Францішек і Станіслав Нєвчики під час роботи*.

До 1939 року бізнес Ф. Нєвчика процвітав. Щоб оцінити масштаб виробництва і торгівлі. достатньо вказати, що каталог 1909 року вже

налічував 85 сторінок і пропонував сотні інструментів (концертні та оркестрові, кожен супроводжувався фотографією), а також струни та аксесуари (Rozkwit działaności, б. р.). За твердженням онука Ф. Нєвчика[11], на інструментах його діда грало ¾ поляків (Trudne początki, б. р.). Отже, діяльність Францішека Нєвчика у сфері виготовлення, реставрації та продажу гітар, беззаперечно, справила помітний вплив на розвиток гітарної культури західноукраїнського регіону в першій половині XX століття. Є всі підстави вважати, що зазначений на етикетці гітари віденського лют'єра А. Єреміаса реставратор на ім'я *Францішек* – це й є саме засновник лют'єрської династії, львів'янин Францішек Нєвчик.

Значну роль у розвитку гітарного виконавства відіграли інновації, що дозволяли розширювати технічні та виразні можливості інструмента й загалом змінювали естетику гітари. Ціла плеяда лют'єрів-новаторів знайшла свій власний творчий шлях, маючи досвід роботи у віденській майстерні згаданого нами Й. Г. Штауфера. Наприклад, ***Крістіан Фрідріх Мартін*** (1796–1873), який емігрував до Сполучених Штатів Америки, у 1833 році заснував власне виробництво гітар та інших струнних інструментів. К. Ф. Мартін розробив моделі гітари, запровадивши в конструкцію низку інновацій, зокрема X-подібну систему пружин на верхній деці, фактично започаткувавши цілий напрям у гітаробудуванні. Під керівництвом нащадків засновника виробництво C. F. Martin & Company існує й досі.

Лют'єр ***Йоганн Готфрід Шерцер*** (1802–1870), на гітарах якого грав видатний український гітарист-концертант Марко Соколовський, також був вихідцем із майстерні Й. Г. Штауфера. Маючи досить слабке здоров'я, М. Соколовський у 1856 році їздив на лікування в Бад-Гаштайн. Під час поїздки, перебуваючи у Відні, він познайомився з новоствореною гітарою авторства Й. Г. Шерцера, що відіграло важливу роль у його концертній кар'єрі. Цей інструмент, відомий

[11] Нині майстерню Niewczyk & Synowie (у Познані) очолює правнук Францішека Нєвчика – Бенедикт Нєвчик.

під назвою арфогітари[12], мав подвійну задню деку, покликану покращити звукові характеристики інструмента, два грифи і десять струн: шість струн на основному грифі та чотири басові струни на додатковому. Враження від можливостей нового інструмента спонукало артиста зосередитися на його опануванні, що згодом стало підґрунтям для успішних гастролей М. Соколовського за кордоном, зокрема у Відні в 1858 році (U. K., & J. Kl. [Kleczyński], 1884: 258). Саме до цього періоду належить розміщена у відділі хроніки краківського часопису «*Czas*» від 2 березня 1858 року замітка про перебування[13] М. Соколов-ського проїздом у Кракові, анонс його виступу у Відні та подальших гастролей у Франції й Німеччині. М. Соколовський названий тут «сином України», який «взявся за гітару і своїм талантом та музичною майстерністю перетворив її на концертний інструмент» (Kronika miejscowa i zagraniczna, 1858: 3).

Наведені факти засвідчують важливість взаємозв'язку між інструментарієм гітариста і його артистичними досягненнями. Подальші творчі пошуки сприяли створенню Й. Г. Шерцером, за ініціативою М. Соколовського, унікальної 17-струнної гітари. Розташовані на другому грифі додаткові 11 струн збагачували басовий регістр і розширювали гармонічні можливості класичної шестиструнної гітари. Як відомо з листування М. Соколовського, згодом він обмежив використання 17-струнної гітари (Пололін, 1910: 78), однак її поява є яскравим прикладом співпраці між виконавцем і лют'єром, що уможливила створення новаторських зразків гітарного інструментарію.

На початку XX століття в Харкові був заснований гурток гітаристів, очільником якого був Григорій Володимирович Черножуков[14] (1886–13.03.1943). Збереглося фото (Паламарчук, 2023: 267), на якому

[12] Грег Майнер зібрав на своєму сайті *www.harpguitars.net* багатий матеріал про різні види подібних інструментів.

[13] За словами автора замітки, він кілька разів слухав гру видатного гітариста у приватному колі, М. Соколовський того разу не виступав у Кракові з концертом.

[14] Справжнє прізвище Г. Черножукова – Інсаров.

Г. Черножуков тримає в руках дещо екзотичний гітароподібний інструмент з корпусом у формі герба: на верхній деці симетрично розташовані (подібно до скрипкових ефів) два резонаторні отвори (*Іл. 2*).

Ілюстрація 2. *Григорій Володимирович Черножуков (1886–13.03.1943).*

Wappengitarre – гітари з корпусом, виконаним у формі герба – з'явилися у Відні на початку XIX століття. Дослівно цю назву можна перекласти з німецької як «гербова гітара». Інструмент Г. Черножукова має сім струн на основному грифі та чотири додаткові басові струни, що розташовані окремо, подібно до гітари М. Соколовського. На відміну від останньої, *функцію додаткового грифа виконує подовжений корпус інструмента*, що з'єднується з голівкою основного грифа, на якій розташований додатковий резонаторний отвір.

Достовірних відомостей щодо авторства цього інструмента немає. Утім відомо, що інструменти такої конструкції виготовляв лют'єр

Фрідріх Шенк (бл. 1800 – бл. 1865). Інші лют'єри, серед яких – Луїджі Моццані, Ханс Рааб, Фелікс Себольд, Август Шульц, Карл Мюллер, Пауль Кохендорфер[15] – згодом копіювали його модель (Bogengitarre Raab nach Schenk, 2014; Bogengitarre Schenk / Lemböck, 2013). Через верхню дугоподібну частину подовженого корпуса, що з'єднується з голівкою грифа, такі інструменти називали *Bogengitarre*, тобто «арковою гітарою» (Zuth, 1926: 133).

Ф. Шенк, як і А. Єреміас, К. Ф. Мартін та Й. Г. Шерцер, на початку своєї кар'єри також працював у Й. Г. Штауфера, імовірно, був його учнем, а приблизно від кінця 1830 років почав працювати самостійно. Він багато експериментував із дизайном інструмента, зокрема виготовив *Pedalgitarre* (дослівно перекладається з німецької як «педальна гітара»), сконструйовану гітаристом і композитором Йоганном Готфрідом Едуардом Байєром (1822–1908). Цей різновид гітари мав додаткові басові струни та з'єднаний з пересувним каподастром педальний механізм, який значно розширював тонально-гармонічний потенціал інструмента завдяки можливості змінювати стрій струн безпосередньо в процесі виконання (там само: 216). Син Ф. Шенка – відомий гітарист-віртуоз, співак і композитор Йоганн Деккер-Шенк (1826–1899) – написав кілька творів для педальної гітари (Tulacek, б. р.). Саме Й. Деккер-Шенк[16] безпосередньо і помітно вплинув на розвиток гітарного мистецтва на українських теренах, адже його учнями були Г. Клодт, М. Полупаєнко, З. Кіпченко та інші українські гітаристи. Зрештою, і Г. Черножуков стверджував, що Й. Деккер-Шенк грав[17] на його гітарі (Гітара в Харкові. (Від нашого кореспондента), 1907: 80).

---

[15] *Luigi Mozzani, Hans Raab, Felix Seboldt, August Schulz, Karl Müller, Paul Kochendörfer.*

[16] Й. Деккер-Шенк з 1861 року й до кінця свого життя (у 1899 році) мешкав у Петербурзі.

[17] Автор, який підписався псевдонімом «Гитаристъ», у використаному нами джерелі виявляв вкрай недоброзичливе ставлення до Г. Черножукова і спростовував цей факт, але жодним чином не аргументував свого твердження.

Висновки.

1. Визначено, що українська гітарна культура середини XIX – початку XX століть формувалася в тісному зв'язку з європейськими лют'єрськими традиціями. Особливе значення мала віденська школа гітаробудування, передусім діяльність Й. Г. Штауфера та його учнів. Висвітлено факти (персоналії, інструменти, технічні інновації), що відіграли ключову роль у становленні української гітарної традиції, зокрема, діяльність Ф. Нєвчика в західноукраїнському регіоні.

2. Приділено увагу творчій взаємодії виконавців і лют'єрів, яка сприяла еволюції гітарного інструментарію: появі нових моделей, розширенню виражальних можливостей гітари, навіть зміні естетики інструмента. Окреслено вплив органологічного чинника на творчі досягнення гітариста-виконавця.

Перспективи дослідження. Необхідність подальших джерелознавчих студій зумовлена тим, що багато відомостей про гітарний інструментарій означеного періоду та його зразки зберігаються в розпорошеному і недослідженому вигляді – в архівних матеріалах та маловідомих публікаціях, музейних фондах, у приватних колекціях. Виявлення, систематизація, аналіз цих матеріалів та впровадження їх до наукового обігу мають забезпечити формування цілісної наукової картини гітарного мистецтва як невід'ємної складової культури України.

ЛІТЕРАТУРА

Гітара в Харкові. (Від нашого кореспондента). (1907). *Музика гітариста,* 5, 80–81 [рос.].

Зінків, І. (2017). До постановки проблеми розвитку органології в Україні. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*, 41, 46–59. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2017_41_6

Іванніков, Т., Філатова, Т. (2019). Куатро як історичний феномен венесуельського гітарного мистецтва. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 4(45), 7–18. https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189778

Іванніков, Т., Філатова, Т. (2020). Чилійський гітаррон як інструмент народного та релігійного вжитку. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 128, 80–93. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215198

Лисько, З. (1994). *Піонери музичного мистецтва в Галичині*. Львів; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.

Паламарчук, В. (2023). *Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз*. (Дис. … д-ра філософії). Львівський національний університет імені І. Франка. Львів.

Пололін, М. (1910). Із сучасного семиструнної гітари. *Музика гітариста*, 5, 78–81 [рос.].

Тихонравова, А. (2014). *Семиструнна гітара в часопросторі музичного мистецтва: органологічні та виконавські аспекти*. (Дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Філатова, Т. (2022). Андський чаранго як феномен південноамериканської музичної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 40, 15–22. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.518

Bogengitarre Raab nach Schenk (2014, 21 трав.). *Gitarre-Archiv Österreich*. https://gitarre-archiv.at/instrumente/bogengitarre-raab-nach-schenk

Bogengitarre Schenk / Lemböck. (2013, 28 січ.). *Gitarre-Archiv Österreich*. https://gitarre-archiv.at/instrumente/bogengitarre-schenklembock

French, R. M. (2022). *Acoustic Guitar Design*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-89381-1

Gerken, T., Simmons, M., Ford, F., & Johnston, R. (2005). *Acoustic guitar: The composition, construction, and evolution of one of the world's most beloved instruments* (Guitar Reference Series). Milwaukee, WI: Hal Leonard Publishing Corporation. https://archive.org/details/acousticguitarhi0000unse/mode/2up

Kronika miejscowa i zagraniczna. (1858, 2 marca). *Czas*, 49, 3. URL: https://jbc.bj.uj.edu.pl/en/dlibra/publication/614131/edition/581544

Lorenz, M. (2014, March 2). Stauffer Miscellanea. Musicological Trifles and Biographical Paralipomena [Blog post]. http://michaelorenz.blogspot.com/2014/03/stauffer-miscellanea.html

Mores R. (2019). Estudiando las guitarras Torres – Parte II: acústica en el camino a la guitarra moderna. *Música Oral Del Sur*, 16, 147–169. https://doi.org/10.5281/ZENODO.4638901

Niewczyk, Franciszek. (б. р.). *Polska Biblioteka Muzyczna*. https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/niewczyk-franciszek/

Perks, R., & McGrath, J. (Eds.). (2023). *21st Century Guitar: Evolutions and Augmentations.* (1st ed.). New York, US; London, UK; Dublin 2, Ireland: Bloomsbury Academic. DOI: 10.5040/9781501373329

Rozkwit działaności (б. р.). *Pracownia lutnicza*. http://pracownialutnicza.pl/historia-rozkwit-dzialanosci

Traube, C. (2004). *An interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar.* (PhD diss.). McGill University. Montreal, Canada. https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/k643b175t

Trudne początki. (б. р.). *Pracownia lutnicza*. http://pracownialutnicza.pl/historia-trudne-poczatki

Tulacek, J. (б. р.). *The replica of the F. Schenk's Bogengitarre*. https://www.tulacek.cz/Schenk

U. K., & J. Kl. [Kleczyński, J.] (1884). Marek Konrad Sokołowski (Wspomnienie pośmiertne). *Echo muzyczne i teatralne*, 25 (10(22) Marca), 257–258; 26 (17(29) Marca), 271–272. https://polona.pl/item-view/7736069c-45f7-4407-9379-8a954c8fef49?page=0; https://polona.pl/item-view/9fd28806-5a7f-41bd-8957-2faa3a9791bc?page=6

Westbrook, James (2013). Louis Panormo: 'The only Maker of Guitars in the Spanish style'. *Early Music*. 41(4), 571–584. https://www.jstor.org/stable/43307019

Zuth, J. (1926). *Handbuch der Laute und Gitarre*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag.

REFERENCES

Bogengitarre Raab nach Schenk [Raab Bogengitarre after Schenk]. (2014, May 21). *Gitarre-Archiv Österreich* [*Austrian Guitar Archive*]. https://gitarre-archiv.at/instrumente/bogengitarre-raab-nach-schenk/ [in German].

Bogengitarre Schenk / Lemböck [Schenk–Lemböck Bogengitarre]. (2013, January 28). *Gitarre-Archiv Österreich* [*Austrian Guitar Archive*]. https://gitarre-archiv.at/instrumente/bogengitarre-schenklembock/ [in German].

Filatova, T. (2022). Andean charango as a phenomenon of South American musical culture. *Ukrainian Culture: Past, Present, Paths of Development*, 40, 15–22. https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.518 [in Ukrainian].

French, R. M. (2022). *Acoustic Guitar Design*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-89381-1 [in English].

Gerken, T., Simmons, M., Ford, F., & Johnston, R. (2005). *Acoustic guitar: The composition, construction, and evolution of one of the world's most beloved instruments* (Guitar Reference Series). Milwaukee, WI: Hal Leonard Publishing Corporation. URL: https://archive.org/details/acousticguitarhi0000unse/mode/2up [in English].

Guitar in Kharkiv. (From our correspondent). (1907). *Gitarist's music*, 5, 80–81 [in Russian].

Ivannikov, T., & Filatova, T. (2019). Cuatro as a historical phenomenon of Venezuelan guitar art. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4(45), 7–18. https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(45).2019.189778 [in Ukrainian].

Ivannikov, T., & Filatova, T. (2020). Chilean guitarrón as a folk and religious instrument. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 128, 80–93. https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215198 [in Ukrainian].

Kronika miejscowa i zagraniczna [Local and foreign chronicle]. (1858, March 2). *Czas [Time]*, 49, P. 3. URL: https://jbc.bj.uj.edu.pl/en/dlibra/publication/614131/edition/581544 [in Polish].

Lorenz, M. (2014, March 2). *Stauffer Miscellanea. Musicological Trifles and Biographical Paralipomena* [Blog post]. http://michaelorenz.blogspot.com/2014/03/stauffer-miscellanea.html [in English].

Lysko, Z. (1994). *Pioneers of musical art in Galicia*. Lviv; New York: M. P. Kots Publishing [in Ukrainian].

Mores, R. (2019). Estudiando las guitarras Torres - Parte II: acústica en el camino a la guitarra moderna [Studying Torres Guitars Part II: Acoustics on the Path to the Modern Guitar]. *Música Oral Del Sur [Oral Music of the South]*, 16, 147–169. https://doi.org/10.5281/ZENODO.4638901 [in Spanish].

Niewczyk, Franciszek. (n.d.). *Polska Biblioteka Muzyczna [Polish Music Library]*. https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/niewczyk-franciszek [in Polish].

Palamarchuk, V. (2023). *Ukrainian guitar creativity and performance of the mid-19th – early 20th century: historical-genetic and personal-creative analysis* (PhD diss.). Ivan Franko National University of Lviv. Lviv [in Ukrainian].

Perks, R., & McGrath, J. (Eds.). (2023). *21st Century Guitar: Evolutions and Augmentations*. New York, US; London, UK; Dublin 2, Ireland: Bloomsbury Academic. DOI: 10.5040/9781501373329 [in English].

Pololin, M. (1910). From the contemporary seven-string guitar. *Gitarist's music*, 5, 78–81 [in Russian].

Rozkwit działaności. [The heyday of activity]. (n.d.). *Pracownia lutnicza [Luthier's workshop]*. http://pracownialutnicza.pl/historia-rozkwit-dzialanosci [in Polish].

Tikhonravova, A. (2014). *The seven-string guitar in the time-space of musical art: organological and performance aspects*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Russian].

Traube, C. (2004). *An interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar*. (PhD diss.). McGill University. Montreal, Canada. https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/k643b175t [in English].

Trudne początki. [Difficult beginnings]. (n.d.). *Pracownia lutnicza [Luthier's workshop]*. http://pracownialutnicza.pl/historia-trudne-poczatki/ [in Polish].

Tulacek, J. (n. d.). *The replica of the F. Schenk's Bogengitarre*. https://www.tulacek.cz/Schenk [in English].

U. K., & J. Kl. [Kleczyński, J.] (1884). Marek Konrad Sokołowski (Wspomnienie pośmiertne [Posthumous Remembrance]). *Echo muzyczne i teatralne*, № 25 (March 10/22), 257–258; № 26 (March 17/29), 271–272. https://polona.pl/item-view/7736069c-45f7-4407-9379-8a954c8fef49?page=0; https://polona.pl/item-view/9fd28806-5a7f-41bd-8957-2faa3a9791bc?page=6 [in Polish].

Westbrook, J. (2013). Louis Panormo: 'The only Maker of Guitars in the Spanish style'. *Early Music*. 41(4), 571–584. https://www.jstor.org/stable/43307019 [in English].

Zinkiv, I. (2017). On posing the problem of the development of organology in Ukraine. *The Collection of Scientific Articles of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*, 41, 46-59. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2017_41_6 [in Ukrainian].

Zuth, J. (1926). *Handbuch der Laute und Gitarre [Handbook of the lute and guitar]*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag [in German].

Viktor Palamarchuk
Ivan Franko National University of Lviv,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Musical Arts, Faculty of Culture and Arts,
e-mail: guitaristpv@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-1996-5238

European Lutherie and Ukrainian Guitar Culture of the Mid-19th to Early 20th Century: Figures, Instruments, Interaction

Statement of the problem*: The development of Ukrainian guitar culture in the 19th and early 20th centuries remains insufficiently studied from an organological perspective. While certain biographical and pedagogical aspects have been addressed, the role of instrument makers, technical innovations, and*

material culture in shaping national performance practices is still underrepresented in scholarly discourse. An analysis of recent research and publications shows, that international guitar scholarship provides a substantial foundation for the study of historical lutherie and instrument construction. In Ukrainian musicology, however, the studies specifically devoted to the guitar organology are scarce, with only a few exceptions. Most available literature focuses on repertoire, performance figures, or general historical narratives, without in-depth attention to instrument typology or design.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to examine the influence of selected European luthiers – especially those linked to Johann Georg Stauffer – on the development of Ukrainian guitar culture during the mid-19th and early 20th century. It seeks to identify specific figures, instrument models, and forms of collaboration between performers and makers. The article introduces into scholarly circulation a range of little-known sources, including rare iconographic materials, archival documents, and privately held instruments. It presents new information about the activities of Franciszek Niewczyk in Lviv, as well as the presence and circulation of guitars by Johann Georg Stauffer, his followers, and makers such as Andreas Jeremias. The research combines historical-cultural, organological, biographical, and source-critical methods. The analysis relies on primary visual and textual evidence, including materials from private collections and periodicals, as well as a comparative study of instrument construction.*

Research results. *The study confirms that the Ukrainian guitar tradition developed through active engagement with European instrument-making practices. It identifies specific models and structural innovations that influenced the aesthetic choices of Ukrainian guitarists and points to dynamic performer-maker interactions as key drivers of technical and artistic development.*

Conclusion. *The findings demonstrate that the organological factor played a significant role in shaping performance practice and artistic identity in the Ukrainian guitar culture of the examined period. The study opens perspectives for further research into the regional diversity of instrument use, undocumented makers, and transnational material exchanges.*

Keywords*: Ukrainian guitar culture; organology; guitar; luthier; Viennese guitar makers; Franciszek Niewczyk; historical guitars; harp guitar; bogengitarre; pedalgitarre; performer-luthier interaction.*

Стаття надійшла до редакції 3.07.2025,
рекомендована до друку 8.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 780.614.1.071.2(477)(092):78.03
DOI 10.34064/khnum2-40.06

Костенко Наталія Євгенівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри народних інструментів України
e-mail: kostenkonatalia1@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-8065-7023

Стильові риси творчості Любові Матвійчук: виконавський, композиторський та педагогічний виміри

Уперше комплексно, на ґрунті теоретичних та емпіричних методів дослідження, аналізуються стильові риси багатогранної творчості сучасної знаної української діячки народно-інструментального мистецтва Любові Матвійчук, професорки НМАУ імені П. І. Чайковського. Особливу увагу зосереджено на взаємозв'язку її композиторської, виконавської та педагогічної діяльності. Розглядаються авторські твори мисткині у її власному еталонному виконанні, яке демонструє філігранну техніку та інноваційні прийоми гри. Аналізуються стильові риси виконавської інтерпретації відомою домристкою творів українського композитора К. Мяскова, першою виконавицею яких вона стала. Досліджено, що виконавський стиль Л. Матвійчук характеризується академічним звучанням інструмента, аристократизмом, вишуканою манерою, віртуозністю, багатогранністю тембрової палітри та глибоким емоційним розкриттям змісту твору. Композиторська творчість музикантки має лірико-романтичне спрямування, спирається на досконале знання художньо-технічних можливостей домри та збагачує її репертуар оригінальними творами й обробками народного мелосу. Науково-методична концепція Л. Матвійчук, викладена в її працях, спрямована на формування майстерності виконавського інтонування, впливаючи на виховання нового покоління музикантів-домристів. Доведено, що творчість Л. Матвійчук є синтезом рис традиційного та академічного народно-інструментального мистецтва України.

Ключові слова: *діяльність Любові Матвійчук; домрова музика; композиторська творчість; виконавський стиль; педагогічна діяльність; народно-інструментальне мистецтво; прийоми гри; п'єси для домри соло; домровий репертуар.*

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Постановка проблеми.

Сучасна українська домристка, композиторка і науковиця, професорка Любов Матвійчук (нар. 1952) є яскравою представницею київської школи домрового виконавства. Діяльність мисткині, яка становить невід'ємну, цінну, вагому складову сучасного домрового мистецтва України, демонструє універсалізм її творчої особистості, що розкривається через поєднання композиторського, виконавського, педагогічного та науково-методичного напрямів реалізації.

Композиторська діяльність Л. Матвійчук спрямована на широку виконавську аудиторію – від домристів-початківців до концертних виконавців. У її доробку – велика кількість різножанрових творів: від оригінальної музики та обробок народних пісень і танців до перекладень для домри й ансамблю домристів творів із репертуару інших музичних інструментів. Наукові та навчально-методичні напрацювання Любові Матвійчук – це ґрунтовні знання, що сприяють розвитку та навчанню молодого покоління.

Попри безсумнівну значущість постаті Л. Матвійчук у сучасному українському народно-інструментальному мистецтві, її багатогранна творчість залишається маловивченою в сучасному науковому просторі, що зумовлює необхідність її глибокого аналізу та систематизації.

Останні дослідження і публікації. Перші згадки про окремі аспекти професійної діяльності Л. Матвійчук та спроби їх систематизації були здійснені у фундаментальному підручнику М. Давидова (2005), що заклало основу для подальших досліджень творчості домристки. Пізніше, певні грані її творчого доробку та методичних здобутків знайшли відображення в публікаціях, присвячених академічному народно-інструментальному мистецтву, зокрема працях Н. Костенко (2019), яка справедливо називає Л. Матвійчук «берегинею української домри». Ці дослідження переважно фокусуються на визнанні окремих досягнень та творчого внеску мисткині в розвиток домрового мистецтва, але не містять системного аналізу стильових рис її творчості. Загальну проблематику творчості музиканта-домриста порушує дослідження О. Лєрмонтової, де акцентовано її

виконавсько-психологічний аспект, що безпосередньо дотичний до високої виконавської майстерності Л. Матвійчук (Лєрмонтова, 2021). Отже, стає очевидним унікальність та вплив виконавської школи Л. Матвійчук, проте бракує робіт, що детально аналізують її виконавський стиль як еталонний, розкриваючи його академічні, технічні та емоційні особливості.

Композиторська діяльність Л. Матвійчук, зокрема її звернення до жанру п'єс для домри соло, згадується у дослідженнях К. Сліпченко (2020; 2021), присвячених жанрово-стильовим вимірам українського домрового мистецтва. Глибший аналіз композиторської творчості музикантки, зокрема її образно-асоціативного ряду та спорідненості із фольклором, представлено у дисертації цієї ж авторки (Сліпченко, 2023). Жанровий аспект творчості Л. Матвійчук частково розглядався й іншими дослідниками (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievska, & Kopeliuk, 2021). Інтерпретативні якості сучасної музики, що тим чи іншим чином стосуються й творів Л. Матвійчук, досліджуються в роботі К. Майденберг-Тодорової (Maidenberg-Todorova, 2020). Однак, цілісний, комплексний аналіз стильових рис композиторської творчості Л. Матвійчук, особливо у взаємозв'язку з її виконавською манерою, залишається представленим недостатньо.

Таким чином, незважаючи на появу окремих досліджень, де висвітлено певні аспекти діяльності Л. Матвійчук, на сьогодні ще не здійснено ґрунтовної систематизації та комплексного стильового аналізу її творчості як цілісного явища, що охоплює композиторський, виконавський та педагогічний виміри. Це зумовлює необхідність подальших більш глибоких досліджень у цьому напрямі, що й визначає ***актуальність*** цієї статті.

Метою статті є визначення ролі виконавської, композиторської та педагогічної діяльності Л. Матвійчук у розвитку українського домрового мистецтва, а також систематизація та аналіз її композиторського доробку з виявленням його провідних стильових рис.

Методологія дослідження. Застосовано комплекс *теоретичних та емпіричних* методів, що дозволяють всебічно висвітлити стильові

риси творчості Л. Матвійчук у її виконавському та композиторському вимірах, а саме:

– *системний підхід* для розгляду творчості Л. Матвійчук як цілісної системи, де взаємопов'язані композиторські, виконавські, педагогічні та науково-методичні аспекти;

– *метод класифікації та типізації* для систематизації жанрового розмаїття творів та визначення основних стильових рис;

– *аксіологічний* підхід для оцінки внеску мисткині у виконавську, композиторську, педагогічну та науково-методичну діяльність;

– е*мпіричні* методи *виконавського аналізу* для детального вивчення структури, фактури, засобів виразності та специфічних прийомів гри в авторських творах Л. Матвійчук («Зозуля», «У лісі на світанку», «Варіації у старовинному стилі» та ін.); *аналізу аудіо- та відеозаписів* (унікальні архівні записи творів у авторському виконанні, записи з фондів Українського радіо, відеозаписи концертів) для осмислення принципів виконавської інтерпретації, особливостей тембрової палітри, прийомів артикуляції, фразування та віртуозності домристки; *описово-біографічний* метод для характеристики її життєвого та творчого шляху; *інтерпретаційний* – для розкриття художнього змісту та емоційно-образної сутності музичних творів у виконанні та композиторському баченні Л. Матвійчук.

Новизна дослідження полягає в комплексному підході до вивчення творчої особистості Л. Матвійчук, уперше застосованому з метою систематизації та аналізу її багатогранної діяльності не лише як видатної виконавиці на домрі та педагога, а й як самобутньої композиторки, яка зробила вагомий внесок у розвиток сучасного українського народно-інструментального мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Любов Дмитрівна Матвійчук (н. 21.11.1952)[1] – професорка, завідувачка кафедри народних інструментів Національної музичної

[1] Народилася Любов Матвійчук у с. Погреби Броварського району Київської області в сім'ї службовців. Мама грала на гітарі та гармошці, батько володів

академії України імені П. І. Чайковського. Початкову музичну освіту Л. Матвійчук здобула в Київській середній спеціальній музичній школі (десятирічці) імені М. В. Лисенка (викладач Н. О. Потоцька) та ДМШ № 1 (викладач О. М. Пшенична). Своє професійне становлення вона продовжила у стінах Київського музичного училища імені Р. М. Глієра, яке закінчила у 1972 році в класі викладача-методиста Анатолія Васильовича Григоренка – педагога, що виховав цілу плеяду високопрофесійних домристів-віртуозів. Вищу освіту Л. Матвійчук здобула в Київській державній консерваторії (1977) та асистентурі-стажуванні (1984) в класі одного з ветеранів і носіїв найкращих традицій вишу – Михайла Васильовича Шелеста. Усе своє подальше життя Л. Матвійчук присвятила педагогічній, виконавській та композиторській діяльності.

Виконавський вимір. Підтвердженням її виконавської майстерності стала перемога на Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах (Київ, 1977), де вона здобула першу премію, результатом чого стали багаточисельні гастролі в якості солістки-домристки, що відбувалися в Україні, Литві, Латвії, Естонії, Молдові, Білорусі, країнах Кавказу, Середньої Азії та Далекого Сходу; у Польщі, Словаччині, Австрії, Італії, Сполучених Штатах Америки. У США сольні виступи Л. Матвійчук супроводжував оркестр Асоціації народних інструментів Америки, членом якої вона є, маючи почесне звання заслуженої артистки цієї асоціації.

Працюючи солісткою Державного оркестру народних інструментів України (1977–1986), Любов Матвійчук мала творчі контакти з відомими співаками, народними артистами України: Дмитром Гнатюком, Анатолієм Солов'яненком, Євгенією Мірошниченко, Юрієм Гуляєвим та багатьма іншими видатними музикантами.

кількома музичними інструментами й керував хором та оркестром народних інструментів у сільському клубі. Перший концертний виступ майбутньої мисткині відбувся у шестирічному віці на концерті переможців олімпіади художньої самодіяльності, де вона заспівала під супровід батькового акордеона та хору.

У репертуарі Л. Матвійчук – більше 40 композицій зі світової музичної спадщини, серед яких значне місце посідають твори українських авторів. Почесним є той факт, що українські композитори довірили перше виконання своїх творів саме Л. Матвійчук. Вона стала першою виконавицею Концертів для домри К. Мяскова та І. Хуторянського[2], творів В. Власова, А. Білошицького. Артистка випустила сім альбомів під назвою «Грає Любов Матвійчук». Ці записи, що включають твори як українських, так і зарубіжних композиторів, зроблені у супроводі таких відомих колективів, як Національний оркестр народних інструментів України, Державний симфонічний оркестр України та Естрадно-симфонічний оркестр Української державної телекомпанії, а також у ансамблі з фортепіано. Записи Л. Матвійчук зберігаються у фонді Українського радіо[3].

Незабутнє враження залишається від прослуховування у виконанні Л. Матвійчук у супроводі Національного оркестру народних

[2] У виконавській редакції Любові Матвійчук відбулися прем'єри Концерту для домри з фортепіано Б. Хуторянського; Концерту для домри з оркестром № 1 (три частини); Концерту для домри з оркестром № 2 К. Мяскова; Триптиха «В наслідування іспанському» А. Білошицького.

[3] Фондові записи Національної радіокомпанії України (ТВО художніх програм):

№ фонотеки Українського радіо – 103341: Мясков К. Концерт для домри з оркестром № 1 у трьох частинах (у супроводі Національного оркестру народних інструментів); 107962: Мясков К. Концерт для домри з оркестром № 2 (у супроводі Естрадно-симфонічного оркестру під керуванням Р. Бабича); 106071: Мясков К. Концертні варіації (у супроводі Естрадно-симфонічного оркестру); 103511: Мясков К. Українське рондо; 102995: Мясков К. Полька; 108060: Білошицький А. Триптих «В наслідування іспанському»; 108059: Ляшенко Г. Капричіо; 105419: Фролов І. Романс; 108061: Матвійчук Л. Поетичний ескіз; 102512: Обробка української народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм»; 108525: О. Гоноболін – Регтайм (у супроводі Джаз-бенду Українського радіо). Записи з Національним оркестром народних інструментів: 87045: Власов В. Пантоміма; 92634: Мясков К. Вальс.

Далі всі записи під № фонотеки 92634 (15 творів): 94562, 94556, 92100, 92103, 92099, 92105, 94557, 94559, 94558, 92106, 100877, 94554, 94555, 94560, 94561.

Інші записи: 87044, 87764, 87765, 87046, 87042, 87043, 87041, 76089, 68739, 71043, 76735, 71036, 76090, 76091, 73230, 73231, 71042, 71041, 76733, 73232, 76736, 71037.

інструментів України під керуванням Віталія Скакуна оригінальних творів Костянтина Мяскова для домри з оркестром: Концерту № 1 у трьох частинах та одночастинного Концерту № 2. Виконавський стиль Л. Матвійчук вирізняється вишуканістю, віртуозністю та багатогранністю тембрової палітри, особливим чуттєвим розкриттям емоційного змісту твору. Перша частина Концерту № 1 презентує вольове начало, і саме так звучить домра у виконанні Л. Матвійчук. У другій частині виконавиця демонструє домру як надзвичайно віртуозний інструмент, національно забарвлений і багатотембровий. Легкість виконання технічно складної музики, майстерність домристки створюють грайливий художній образ цієї частини. Третю частину Концерту, побудовану на українській народній темі «Подоляночка», Л. Матвійчук інтерпретує як надзвичайно вишукану та віртуозну. При цьому віртуозність не домінує над художнім змістом, а лише допомагає створити казковий образ у фіналі Концерту.

Деякі записи Л. Матвійчук збереглися у відеоформаті, хоча відеозаписів виконання нею власних творів серед них небагато. Це, зокрема, твір композиторки «Зозуля»[4], запис якого зроблений на концерті «Домра в Україні» 18 лютого 1998 року. Навіть візуально авторка демонструє філігранну техніку виконання флажолетів, колористичних прийомів гри (таких як ковзання, арпеджіато), що забезпечують різноманіття тембрового звучання інструмента. У віртуозному вступі виконавиця помпезно виконує подвійні ноти, що від самого початку презентує цей твір як концертну п’єсу. Права рука Л. Матвійчук дуже майстерно рухається грифом, змінюючи місця положення медіатора щодо струни. Виконавські рухи домристки точні та економні, максимально наближені до струни й задіюють лише те положення в просторі, яке є необхідним для звукотворення. Нічого зайвого – усе

[4] Твір «Зозуля» авторка виконує на домрі – академічній кобзі. Інтерпретації багатьох творів домрового репертуару у виконанні Л. Матвійчук доступні для прослуховування на аудіокомпакт-дисках та в Інтернеті на її персональному сайті (див. Любов Матвійчук: Академічна кобза, [2021–2025]: опція Аудіо)

спрямовано на втілення художнього задуму твору. Різноманіття способів гри допомагає відтворити програмний образ п'єси – пташини, що барвисто співає на різні голоси.

Ще один показовий відеозапис – сольний виступ Л. Матвійчук у концерті з оркестром Асоціації народних інструментів Америки, що відбувся 1990 року у Вашингтоні (США) – яскраво презентує майстерність української домристки: інструмент в її руках «співає» і «дихає», створюючи враження, ніби співає ліричне сопрано.

Отже, окреслимо основні виконавські принципи Любові Матвійчук та стильові риси іі композиторської творчості.

Підхід виконавиці до репертуару ґрунтується на доборі високохудожніх творів, які відповідають природі домри та внутрішньому світовідчуттю музикантки. Її репертуар охоплює перекладення творів західноєвропейських композиторів-романтиків і українських авторів для домри (К. Сен-Санс, Г. Жуковський, Г. Ляшенко), оригінальні композиції для цього інструмента (К. Мясков, М. Лисенко, В. Власов). Важливим є звернення до творів із фольклорним началом та виконання власних домрових композицій.

Для виконавиці характерні *висока культура звука та віртуозна досконалість гри,* що реалізуються в різноманітності технік правої та лівої руки, у майстерному виконанні колористичних і специфічних ігрових прийомів. Її грі притаманний яскравий тембр, рівномірність ударів на тремоло, що створює враження «співу» інструмента, чистота інтонування, штрихова культура, озвученість і тембральна досконалість у будь-якій позиції та будь-якому регістрі інструмента. Звідси – *всебічне розкриття виразних можливостей інструмента як сольного, концертного*, чому сприяє і *романтично-філософський спектр* художньо-образного світовідчуття мисткині.

Отже, виконавський стиль Любові Матвійчук – це поєднання академічного звучання домри та аристократичної манери виконавиці, від виходу на сцену до трактування кожної фрази. Л. Матвійчук створює звуковий образ домри, що базується на традиції, але водночас відображає й сучасний часопростір, чому значною мірою сприяє її

власна композиторська творчість, де виконавиця нерідко звертається до інноваційних прийомів гри на інструменті.

Композиторський вимір творчості. Значний композиторський доробок Л. Матвійчук охоплює твори для домристів різного рівня підготовки – від початківців до професійних виконавців, складаючись із її власних музичних творів для домри (кобзи) соло та домри (кобзи) у супроводі фортепіано, а також обробок народних мелодій. Ці твори становлять основу педагогічного та виконавського репертуару домристів (кобзистів) протягом вже трьох десятиліть. Крім того, її доробок містить транскрипції та перекладення, зокрема для ансамблю домристів і для інструментальних ансамблів різного складу[5].

Л. Матвійчук є авторкою-укладачем шести репертуарних збірок творів для домри і фортепіано та ансамблю домристів, куди увійшли також її історико-методичні нариси. Збірки містять цілий ряд творів українських композиторів, включно із власними п'єсами, обробками та перекладеннями домристки.

Збірка Л. Матвійчук «Оригінальні твори для домри з фортепіано та домри-соло» (2018) призначена для здобувачів мистецьких закладів освіти всіх рівнів, оскільки містить як навчальний, так і концертний репертуар для домри. До збірки увійшли 11 авторських творів. Відкривають її три п'єси для домри соло – «Варіації в старовинному стилі», «Роздум» та «Зозуля». У цих творах композиторка використовує різноманітні технічні прийоми гри на домрі. Серед них – різновиди ковзання (по сусідніх струнах, по акордах), що є технічно складними для виконання, але формують домрову фактуру цих творів.

У «Варіаціях в старовинному стилі» фактура ущільнюється завдяки збільшенню кількості звуків, що входять у прийом ковзання:

[5] Значущими для педагогічного та виконавського репертуару є збірки для ансамблю домристів під грифом Департаменту культури Київської міської державної адміністрації за № 060-4528 від 03.12.2014 року: «Твори для ансамблю домристів у супроводі фортепіано» (2013) та «Фрески Софії» – збірка творів для унісону домристів (2013).

спочатку це два звуки, потім три і чотири. У такий спосіб авторка посилює гучність шляхом нашарування фактури, що надає твору динамічного та драматичного характеру. Мелодія зосереджується у верхньому голосі послідовності інтервалів або акордів, які виконуються прийомом ковзання. У середній частині прийом гри арпеджіато та віртуозні технічні гамоподібні пасажі несуть функціонально-змістове навантаження – допомагають утворити патетичну кульмінацію.

Вагомою частиною композиторського доробку Л. Матвійчук є п'єси для домри (кобзи) і фортепіано, які також представлені у цій збірці. Ліричний твір «Роздум» будується на одному з найвиразніших прийомів гри на домрі – тремоло. Авторка поєднує його із прийомом ковзання, що, разом із гармонічним супроводом, формує фактуру гомофонно-гармонічного типу. До зразків втілення жанрової образності належать такі твори, як «Лірична-танцювальна», «Музична табакерка», «Поетичний ескіз» та «Молдавський танок». Останній є настільки віртуозним, що не кожен домрист візьметься його виконувати. Пасажна техніка протягом усього твору блискуче презентує домру як дуже рухливий інструмент із феєричною подачею у вступі та фантастичним звучанням флажолетів у середній частині композиції.

Твір для домри соло «У лісі на світанку» є цікавим з точки зору композиторської техніки, а також нових колористичних та сенсорних прийомів гри. Наведемо його авторську характеристику: «Нові прийоми гри, які вперше використовуються у творі для домри-соло Л. Матвійчук "У лісі на світанку", наближено імітують звуки природи: шум вітру, рипіння дерев, спів пташок, стрибки букашок, політ бджіл, спів зозулі і ін.» (Матвійчук, 2017: 50). За думкою дослідників домрової творчості, зокрема К. Сліпченко, композиторську техніку Л. Матвійчук можна розглядати в контексті колористики та сонорики: «На прикладі "Зозулі" та "В лісі на світанку" для домри соло ми можемо простежити розвиток композиторської техніки Л. Матвійчук в області сонорики, а використання ударно-шумових можливостей вказує на ознаки сонористики» (Сліпченко, 2023: 113).

Блискуче володіння інструментом і глибоке розуміння його природи надали композиторці змогу активно шукати й впроваджувати нові специфічні прийоми гри на домрі, назви яких вона запропонувала сама: *вітегліс (vitegliss), гліспор (glispor), стакуд (stacud),* прийом підтягування струни. Композиторка наголошує: «Прийоми гри і штрихи тісно взаємопов'язані і постійно перебувають у взаємодії. Через прийом гри і штрихи виконавець наближається до точної передачі змісту твору та його характеру» (Матвійчук, 2017: 51).

Вагому частину авторських творів Л. Матвійчук складають різноманітні варіації на теми українських народних пісень: «Дівчино моя, переяславко», «Ой, за гаєм, гаєм», «По садочку ходжу», «Українські візерунки» (коломийки). Ці твори не є випадковими у доробку домристки, адже з дитинства вона співала українські народні пісні разом зі своїм батьком[6]. Дійсно, найбільш органічно на домрі звучать твори, які мають фольклорне начало, й вони посідають важливе місце у виконавському репертуарі самої Л. Матвійчук: Концерти та Концертні варіації, Український триптих К. Мяскова, Триптих «В наслідуванні іспанському» А. Білошицького, «Гуцульське капричіо» Г. Жуковського, п'єса для домри соло «Женчичок-бренчичок» М. Лисенка та ін.

Обробка української пісні «Ой, за гаєм, гаєм» стала основою Варіацій для домри та фортепіано, з приводу яких К. Сліпченко справедливо зауважує: «Л. Матвійчук максимально точно наближує композицію до народної пісні, що відобразилось у варіаційній формі з ознаками куплетності. Композицію по праву можна віднести

[6] Любов Матвійчук – справжня патріотка України та рідного села (Погреби Броварського р-ну Київської обл.), де вона народилася та для якого навіть написала пісню «Наше рідне село Погреби». Із особистої бесіди з Л. Матвійчук відомо, що авторкою вірша була поетеса Ніна Гринько, а ініціатором створення пісні – Іван Марухненко. Л. Матвійчук згадувала, що була в захваті від тексту вірша й майже відразу сіла за фортепіано писати музику. Проте інструмент (фортепіано) так і не знадобився. Мелодія так швидко «крутилася» в голові та шла від серяі, що авторка ледь встигала ставити крапочки на лініях нотного стану. Так, завдяки внутрішньому слуху, Л. Матвійчук дуже швидко створила цю пісню.

до концертної, на що вказує не тільки масштаб (на відміну від попередніх обробок, які тяжіють до мініатюр), але й загальна концепція» (Сліпченко, 2023: 95).

Отже, композиторська творчість Л. Матвійчук має лірико-романтичне та фольклорне спрямування. Її музика – вишукана, різнобарвна, заснована на досконалому знанні природи інструмента та його технічно-виражальних можливостей. Виконавська майстерність самої композиторки блискуче втілюється в її музиці для домри, тим самим підтримуючи традицію визнаних українських виконавців-композиторів XX–XXI століття, таких як Микола Лисенко, Борис Міхєєв, Валерій Івко, Олександр Олійник та інші.

Педагогічна діяльність. Любов Матвійчук виховала низку виконавців-послідовників, які успішно представляли її педагогічну школу на престижних конкурсах. Її вихованці – це артисти концертних установ, більшість з яких мають звання лауреатів міжнародних конкурсів, а також викладачі різних закладів мистецької освіти. У педагогічному аспекті надзвичайно важливу роль відіграє вміння викладача показати, продемонструвати якість звуку, тембру й різноманіття штрихової палітри інструмента. Підтвердженням плідності педагогічної праці Л. Матвійчук зі здобувачами освіти Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського є понад 40 вихованих нею лауреатів міжнародних та всеукраїнських виконавських конкурсів і фестивалів.

Накопичений за роки педагогічної діяльності пласт знань втілений у науково-методичному доробку Л. Матвійчук. Це численні методичні розробки, опубліковані в науково-методичних виданнях; шість навчальних програм для студентів спеціалізації «Народні інструменти» освітнього рівня «Бакалавр» та «Магістр» спеціальності «Музичне мистецтво»; чотири навчально-методичні посібники для середніх та вищих музичних навчальних закладів. Три з них отримали гриф Міністерства культури, четвертий затверджений Вченою радою НМАУ імені П. І. Чайковського та рекомендований до друку.

Укладання навчального посібника для вищих навчальних закладів «Шлях до майстерності кобзиста» (Матвійчук, 2005), який має

фундаментальне значення для фахової підготовки домристів, стало значущим результатом науково-педагогічної діяльності Л. Матвійчук. Щодо нього академік М. А. Давидов зазначив: «Авторка спирається на методологічні критерії та принципи теорії формування майстерності як мистецтва виконавського інтонування емоційно-образного змісту музичного твору; концепцію художньої техніки в її рухово-фізіологічному, психологічному та виражальному значеннях; виконання музичного твору як процес емоційно-інтелектуального спілкування музиканта-виконавця зі слухачем» (цит. за: Матвійчук, 2005: 4). Пізніше був створений ще один навчально-методичний посібник, де викладені виконавські напрацювання мисткині, – «Домрове виконавство: теорія та практика» (Матвійчук, 2017). Думки авторки, представниці провідної української академічної школи, мають велике значення, впливаючи на виховання молодих музикантів-домристів. Вона зазначає: «Музикант повинен вчитися пізнавати те невидиме, що об'єднує зовні роздільні ноти, групи, періоди, розділи та частини в органічне ціле. Духовне прозріння невидимого є те, що музиканти мають на увазі, коли вони говорять про "читання поміж рядків", яке є в той же час найбільш захоплюючим та найскладнішим завданням для виконавця. Саме поміж рядків прихована в літературі, як і в музиці, справжня думка мистецького твору» (Матвійчук, 2017: 96–97).

Л. Матвійчук також є методистом-консультантом курсів підвищення кваліфікації викладачів мистецьких закладів освіти, членом наглядової ради Київського міського методичного центру закладів культури та навчальних закладів. Окрім того, на майже кожному виконавському конкурсі, особливо дитячо-юнацькому, звучать оригінальні твори мисткині для домри (кобзи), або її аранжування та перекладення. Винятковою відзнакою є те, що Л. Матвійчук запрошують до роботи як голову та члена журі престижних всеукраїнських і міжнародних конкурсів[7], де учасникам випадає честь виконати твори безпосередньо

[7] Участь Л. Матвійчук у роботі журі Всеукраїнських та Міжнародних музичних конкурсів: *Всеукраїнські конкурси:* 1. «Класичний меридіан» (Київ);

перед авторкою. Зі свого боку, Л. Матвійчук дає поради, настанови та обговорює з викладачами й конкурсантами результати виступів.

Результати синтезу композиторського та виконавського досвіду Л. Матвійчук втілила у великому проєкті, створивши виконавський колектив – унісон домристів «Фрески Софії», який функціонував протягом 2003–2016 років[8] і складався зі здобувачів освіти класу домри НМАУ імені П. І. Чайковського. Унісон домристів під керівництвом Л. Матвійчук мав у своєму репертуарі великі концертні програми й успішно гастролював як в Україні, так і за її межами, навіть попри те, що склад музикантів постійно оновлювався. Репертуар ансамблю складався з чотирьох музичних блоків: творів західноєвропейських композиторів XVII–XX століть, музики українських митців, обробок народних пісень, естрадно-джазових композицій. Результатом роботи колективу та його керівниці стала репертуарна збірка творів у перекладеннях Л. Матвійчук «Унісон домристів “Фрески Софії”» (Матвійчук, 2013).

Питання щодо методичних засад домрово-кобзового ансамблевого виконавства Л. Матвійчук висвітлила у фундаментальній праці «Методичні основи ансамблевого виконавства» (Матвійчук, 2008). Авторка включила до навчально-методичного посібника різноманітні твори українських композиторів, аранжовані для ансамблю, а також власні ансамблеві композиції. У коментарях до кожного твору надані рекомендації щодо специфіки роботи над технічними прийомами гри,

2. «*Art-premium*» (Київ); 3. «Акорди Хортиці» (Запоріжжя); 4. «Веселкове розмаїття» (Київ); 5. «Різдвяні мініатюри» (Київ); 6. Конкурс імені Є. Станковича» (Київ); 7. «Провесінь» (Кіровоград); 8. «Мистецька палітра» (Київ); 9. «На крилах весни» (Ніжин); 10. «Барви Полтави» (Полтава); 11. «Музична веселка» (Дніпро). *Міжнародні конкурси:* 1. «Синій птах» (Симферопіль, до 2013 року); 2. «Самородки» (Севастопіль, до 2013 року); 3. «*Grand autumn Musik-fest*» (Київ); 4. «*Golden Stars of Autumn*» (Київ); 5. «*Golden Stars of Spring*» (Київ); 6. «Весняний калейдоскоп» (Київ); 7. «*Golden Talents of the World*» (Київ).

[8] Доступні записи у відеоформаті на YouTube (Унісон домристів «Фрески Софії» – НМАУ, керівник Любов Матвійчук. [Плейлист], б.р.**).**

тембрових можливостей виконання, а також розкрито методику напрацювання ансамблевих навичок. Так, Л. Матвійчук в якості як солістки, так і як ансамблістки фокусує увагу насамперед на музичному мисленні, що охоплює всі рівні виконання твору: від добору якісного концертного матеріалу, що відповідає можливостям музикантів, до виконавських засобів виразності, таких як темп, ритм, агогіка, динаміка, артикуляція, тембр та культура звукоутворення. Наприклад, вона зазначає: «В ансамблевому виконанні – агогіка викликає неабияку складність. Всі моменти необхідно довго відпрацьовувати, відшліфовувати, створити єдине фразувальне дихання, вивірити загальні емоції і почуття» (Матвійчук, 2008: 50); або наголошує: «Специфіка жанру вимагає від музикантів великої художньої і технічної майстерності, цілої низки навичок ансамблевого виконавства» (Матвійчук, 2008: 9).

Усвідомлюючи важливість підтримки композиторської творчості для розвитку домрового мистецтва, Л. Матвійчук також ініціювала та реалізувала низку авторських концертів, де її учні виконували музику сучасних українських композиторів[9]: власне Любові Матвійчук (2012), Світлани Грицаєнко (2023), Івана Обревка (2024), Тетяни Дубовської (2024), Бориса Міхєєва (2025).

Висновки.

На основі комплексного аналізу виконавської, композиторської та педагогічної діяльності Любові Матвійчук можна сформулювати ключові узагальнення, що визначають унікальність її внеску в сучасне українське народно-інструментальне мистецтво.

1. Любов Матвійчук є багатогранною індивідуальністю, яка органічно поєднує в собі видатні таланти домристки-виконавиці, самобутньої композиторки, досвідченої педагогині та науковиці. Її діяльність охоплює всі ключові аспекти домрового мистецтва й постає як цілісний та значущий внесок у розвиток української академічної народно-інструментальної школи. Синтез взаємопов’язаних складових робить її творчість зразком для нового покоління музикантів.

[9] Доступні записи у відеоформаті на YouTube (Концерти, б.р. [Плейлист]).

2. Виконавська манера Л. Матвійчук є еталонною для сучасних домристів. Її виконавський стиль характеризується академічним звучанням інструмента, «аристократизмом» у трактуванні музичного матеріалу: чистотою інтонації, вмінням «співати» на інструменті завдяки рівномірності тремоло, високою штриховою культурою, тембральною яскравістю й досконалістю звуковидобування в будь-якому регістрі. Особлива увага приділяється виразному фразуванню, емоційності та віртуозному володінню всіма прийомами гри, що дозволяє глибоко розкривати художній зміст твору.

3. Композиторська творчість Л. Матвійчук має переважно лірико-романтичне спрямування з увиразненим національним музичним корінням та вирізняється досконалим знанням художньо-технічних можливостей домри. Авторка надає першочергового значення мелодії, вміло розвиваючи музичний матеріал для реалізації художньої драматургії твору. Найвагомішим внеском у формування сучасного звукообразу домри є інноваційне використання специфічних та нових прийомів гри (*вітегліс*, *гліспор*, *стакуд*), що дозволяють імітувати звуки природи та збагачують сферу виразності інструмента. Твори Л. Матвійчук, від майстерних фольклорних обробок до яскравих оригінальних п’єс, не лише становлять основу педагогічного та концертного репертуару домристів, а й демонструють шляхи до розширення технічних і виражальних горизонтів домрового мистецтва.

4. У творчості Л. Матвійчук органічно поєднується бережне ставлення до українських народних традицій (через опору на фольклорне начало, зокрема звернення до українських народних пісень) із новаторськими підходами до композиторської техніки та виконавської інтерпретації. Це поєднання є ключовим фактором створення нового звукового образу домри, який спирається на глибинні національні традиції, водночас розкриваючись у сучасному часопросторі, забезпечуючи спадкоємність та еволюцію академічного народно-інструментального мистецтва.

5. Любов Матвійчук не лише сама є визнаною майстринею, але й активно передає свій безцінний досвід послідовникам, формуючи

нове покоління українських домристів. Її науково-методична концепція, викладена у фундаментальних працях («Шлях до майстерності кобзиста», «Домрове виконавство: теорія та практика», «Методичні основи ансамблевого виконавства» та ін.), ґрунтується на принципах формування майстерності виконавського інтонування та глибокого розуміння художньої техніки. Ці посібники, що є результатом синтезу її виконавського, композиторського та педагогічного досвіду, стали фундаментом для фахової підготовки музикантів-домристів, сприяючи вихованню високопрофесійних виконавців.

Таким чином, діяльність Любові Дмитрівни Матвійчук є безперечним і багатогранним внеском у розвиток українського академічного народно-інструментального мистецтва, охоплюючи композиторський, виконавський, педагогічний та науковий виміри. Мисткиня є справжньою Берегинею української домри, а її творчість слугує орієнтиром для майбутніх музичних поколінь, потребуючи подальшого всебічного вивчення, популяризації та теоретичного осмислення.

Перспективи дослідження. Результати цієї розвідки покликані сприяти подальшому теоретичному осмисленню виконавської та композиторської практики, а також мають практичне значення для фахівців-виконавців, викладачів і дослідників у сфері сучасного домрового виконавства. Важливим у перспективі є вивчення трансформацій фольклорного начала в композиторській творчості Л. Матвійчук, зокрема аналіз її обробок народних пісень та їхнього впливу на розвиток національного стилю в домровій музиці.

ЛІТЕРАТУРА

Давидов, М. А. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.

Катрич, О. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Дрогобич: Відродження.

Концерти (б.р.). [Плейлист]. (Опубл. Любов Матвійчук: академічна кобза (домра)). https://www.youtube.com/playlist?list=PLQGABd48N6FCX7lwkHITW1qMdEJ6bYgzj

Костенко, Н. (2019). Любов Матвійчук – берегиня української домри. У: *Академічне народно-інструментальне мистецтво: традиції та сучасність (до 80-річчя заснування кафедри народних інструментів Київської консерваторії) : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції,* (сс. 82–85). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Лєрмонтова, О. О. (2021). *Творчість музиканта-домриста: виконавсько-психологічний аспект (на матеріалі діяльності харківської школи)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.

Любов Матвійчук: Академічна кобза. ([2021–2025]). [Персональний вебсайт]. https://matviychuk.musicua.org/tvorchist.html#top

Матвійчук, Л. (2013). *Унісон домристів "Фрески Софії": Репертуарна збірка творів у перекладенні та аранжуванні Л. Д. Матвійчук*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. https://files.infoua.net/matviychuk/Unison-domrystiv-Fresky-Sofiyi_LMatviychuk_2013.pdf

Матвійчук, Л. (2005). *Шлях до майстерності кобзиста.* (Навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. https://files.infoua.net/matviychuk/Shlyakh-do-maysternosti-kobzysta_LMatviychuk_2005.pdf

Матвійчук, Л. (2008). *Методичні основи ансамблевого виконавства*. (Навчально-методичний посібник для середніх та вищих музичних навчальних закладів). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. https://files.infoua.net/matviychuk/Metodychni-osnovy-ansamblevoho-vykonavstva_LMatviychuk_2008.pdf

Матвійчук, Л. (2017). *Домрове виконавство: теорія та практика.* (Навчально-методичний посібник для вищих музичних навчальних закладів). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. https://files.infoua.net/matviychuk/Domrove-vykonavstvo_Teoriya-ta-praktyka_LMatviychuk_2017.pdf

Матвійчук, Л. (2018). *Оригінальні твори для домри з фортепіано та домри-соло*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. https://files.infoua.net/matviychuk/Oryginalni-tvory-dlja-domry-z-fortepiano-ta-domry-solo_LMatviychuk_2018.pdf

Сліпченко, К. Д. (2020). Нові виміри звукообразу домри в українській музиці останньої чверті XX – першої чверті XXI століття. *Музичне мистецтво і культура*, 31(2), 284–297. https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-23

Сліпченко, К. Д. (2021). Жанр домрового концерту у творчості українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 44, 44–51. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-7

Сліпченко, К. Д. (2023). *Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів.* (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Унісон домристів «Фрески Софії» – НМАУ, керівник Любов Матвійчук. [Плейлист], (б.р.). https://www.youtube.com/playlist?list=PLQGABd48N6FBnU1WkoFCG3qQ7LbJySkWF

Maidenberg-Todorova, K. I. (2020). Interpretative qualities of the modern music composition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology*: collective monograph, Ch. 8, p. 122–137. Lviv-Toruń: Liha-Pres. https://doi.org/10.36059/978-966-397-200-8/122-137

Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S 4), 218–233. DOI: 10.21744/lingcure.v5nS4.1575

REFERENCES

Concerts (n.d.). [Playlist]. (Published by Liubov Matviichuk: academic kobza (domra)). https://www.youtube.com/playlist?list=PLQGABd48N6FCX7lwkHITW1qMdEJ6bYgzj [in Ukrainian].

Davydov, M. A. (2005). *History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Acagemy of Music [in Ukrainian].

Katrych, O. (2000). *Style of musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. Drohobych: Vidrodzhennia [in Ukrainian].

Kostenko, N. (2019). Liubov Matviichuk – guardian of the Ukrainian domra. In *Academic folk-instrumental art: traditions and modernity (to the 80th anniversary of the founding of the department of folk instruments of the Kyiv Conservatory): Materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference*, (pp. 82–85). Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Acagemy of Music [in Ukrainian].

Liermontova, O. O. (2021). *The creativity of a musician-domrist: a performance-psychological aspect (based on the material of the activities of the Kharkiv school)*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].

Liubov Matviichuk: Academic Kobza. ([2021–2025]). [Personal website]. https://matviychuk.musicua.org/tvorchist.html#top [in Ukrainian].

Maidenberg-Todorova, K. I. (2020). Interpretative qualities of the modern music composition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology*: collective monograph, Ch. 8, p. 122–137. Lviv-Toruń: Liha-Pres. https://doi.org/10.36059/978-966-397-200-8/122-137 [in English].

Matviichuk, L. (2005). *The path to the mastery of a kobza player*. (Textbook for higher musical educational institutions). Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Acagemy of Music. https://files.infoua.net/matviychuk/Shlyakh-do-maysternosti-kobzysta_LMatviychuk_2005.pdf [in Ukrainian].

Matviichuk, L. (2008). *Methodological foundations of ensemble performance*. (Teaching and methodical manual for secondary and higher musical educational institutions). Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Acagemy of Music. https://files.infoua.net/matviychuk/Metodychni-osnovy-ansamblevoho-vykonavstva_LMatviychuk_2008.pdf [in Ukrainian].

Matviichuk, L. (2013). *Unison of domra players "Frescos of Sofia"*: *A repertoire collection of works translated and arranged by L. D. Matviichuk*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Acagemy of Music. https://files.infoua.net/matviychuk/Unison-domrystiv-Fresky-Sofiyi_LMatviychuk_2013.pdf [in Ukrainian].

Matviichuk, L. (2017). *Domra performance: theory and practice*. (Teaching and methodical manual for higher musical educational institutions). Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Acagemy of Music. https://files.infoua.net/matviychuk/Domrove-vykonavstvo_Teoriya-ta-praktyka_LMatviychuk_2017.pdf [in Ukrainian].

Matviichuk, L. (2018). *Original works for domra with piano and domra solo*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Acagemy of Music. https://files.infoua.net/matviychuk/Oryginalni-tvory-dlja-domry-z-fortepiano-ta-domry-solo_LMatviychuk_2018.pdf [in Ukrainian].

Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Yu. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. DOI: 10.21744/lingcure.v5nS4.1575 [in English].

Slipchenko, K. D. (2020). New dimensions of domra' sound image in Ukrainian music of the last quarter of the 20th – first quarter of the 21st century. *Musical Art and Culture*, 31(2), 284–297. https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-23 [in Ukrainian].

Slipchenko, K. D. (2021). The genre of domra concert in the works of Ukrainian composers. *Current Issues of the Humanities*, 44, 44–51. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-7 [in Ukrainian].

Slipchenko, K. D. (2023). *Genre and style directions of domra works by Ukrainian composers.* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Unison of Domrists "Frescoes of Sophia" – National Music Academy of Ukraine, director Liubov Matviichuk. [Playlist], (n. d.). https://www.youtube.com/playlist ?list=PLQGABd48N6FBnU1WkoFCG3qQ7LbJySkWF [in Ukrainian].

Nataliia Kostenko
Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: kostenkonatalia1@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-8065-7023

Stylistic Features of Liubov Matviichuk's Work: Performance, Compositional, and Pedagogical Dimensions

Statement of the problem. *Modern Ukrainian domrist, composer and scientist, Professor Liubov Matviichuk (born 1952) is a bright representative of the Kyiv school of domra performance. Her compositional activity is aimed at a wide performance audience - from beginner domrist to concert performers. Her oeuvre includes a large number of works of various genres: from original music and arrangements of folk songs and dances to arrangements for domra and domra ensemble of works from the repertoire of other musical instruments. Matviichuk's scientific and methodological works are solid knowledge that contributes to the development and education of the younger generation. Despite the undoubted significance of L. Matviichuk's figure in modern Ukrainian folk instrumental art, her multifaceted work remains little studied, which necessitates its in-depth analysis and systematization.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to determine the role of L. Matviichuk's performance, composer and pedagogical activities in the evolution of Ukrainian domra art, as well as to systematize and analyze her composer work with the identification of its leading stylistic features.*

A set of theoretical and empirical research methods (systemic, axiological approaches, methods of interpretative and performance analysis of musical texts, audio and video recordings of the musician's works, analysis of her scientific and methodological publications) was applied, which allowed us to comprehensively highlight the stylistic features of L. Matviychuk's work. Thus, the novelty of the research lies in the comprehensive approach to the study of L. Matviychuk's creative

personality, first applied with the aim of systematizing and analyzing her multifaceted activity not only as an outstanding domra performer and teacher, but also as an original composer.

Research results. *This study highlights L. Matviichuk's central role in the formation and development of Ukrainian domra art. Her exemplary performance style has defined the academic sound of the domra, while her composer work, which blends lyricism with a profound understanding the instrument nature, has significantly enriched its repertoire. The author gives primary attention to melody, skillfully developing the musical material for implementation of the artistic dramaturgy of the work. The most significant contribution to the formation of the modern sound image of the domra is the innovative use of specific and new playing techniques (viteglis, glispor, stakud), which allow to imitate the sounds of nature and enrich the expressiveness of the instrument. Matviichuk's works, from masterful folklore arrangements to bright original pieces, not only form the basis of the pedagogical and concert repertoire of domrists, but also demonstrate ways to expand the technical and expressive horizons of domra art, combining the Ukrainian traditions with innovative approaches, shaping the contemporary image of the domra in academic art.*

Conclusion. *Liubov Matviichuk is a unique figure in contemporary Ukrainian folk instrumental art. Her work encompasses all key aspects of the domra world, making a holistic and significant contribution to the development of academic folk instrumental music. Her performance style is a benchmark for modern domra players, characterizing by an academic domra sound, an aristocratic approach to musical interpretation, and a bright timbre. Her composer works are primarily lyrical-romantic, demonstrating the profound knowledge of the domra's artistic and technical capabilities. Her creations seamlessly blend a respectful attitude towards Ukrainian folk traditions with innovative approaches to compositional technique and performance interpretation. Her scientific and methodological concept is rooted in the principles of developing intonation mastery, and her numerous educational manuals are foundational for training a new generation of domra players. Liubov Matviichuk is a true Berehynia (Guardian) of the Ukrainian domra, whose multifaceted contribution has significantly advanced academic folk instrumental art.*

Keywords: *Liubov Matviichuk's activity; domra music; composer work; performance style; pedagogical activity; folk instrumental art; playing techniques; solo domra pieces; domra repertoire.*

Стаття надійшла до редакції 30.06.2025,
рекомендована до друку 15.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 78.071.1-055.2(4):78.083
DOI 10.34064/khnum2-40.07

Шен Ї
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 1121054350@qq.com
ORCID iD: 0009-0002-6153-2505

Естетика камерності у творчості жінок-композиторок XIX століття (на прикладі вокальних жанрів)

У фокусі дослідження – феномен жіночого композиторського «голосу», який формується в умовах культури доби Романтизму та протистоїть домінантній моделі «чоловічого письма». З позицій осмислення феномена камерності як художнього принципу композиторства та виконавства – головної мети цієї розвідки – показано, що камерно-вокальна лірика Ф. Мендельсон-Гензель, К. Вік-Шуман, М. Малібран та І. Кольбран є простором інтимного самовираження, де інтонація постає як носій духовного досвіду. Інноваційність дослідження пов'язана з розробкою феноменології камерності, визначенням типології її проявів у вокальній творчості жінок-композиторок (від інтимно-ліричної сповіді до соціально-рефлексивного вислову). Інтердисциплінарний підхід дозволяє розглядати камерність не лише як жанрову категорію, а як естетичну форму самовираження та особистісну стратегію творчості. Доведено, що естетика камерності, розкриваючись через певні ознаки (тип інтонування, темброва делікатність, ладогармонічна варіативність, рівноправність партій голосу й фортепіано), стала формою культурного самоствердження жінок-композиторок, виявом їхньої інтелектуальної і творчої автономії; вона постає не стільки як чиста «жіноча емоційність», а як інтонаційна філософія, що відтворює в музиці досвід внутрішнього буття. Це дозволяє говорити про жіночу Lied як про окрему естетичну систему європейського романтизму.

Ключові слова: *жінка-композиторка; творчість XIX століття; камерно-вокальний жанр; малі вокальні жанри; Lied; вокальна мініатюра; жіноча композиторська суб'єктивність.*

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Постановка проблеми.

У музичній культурі XIX століття камерно-вокальний жанр поступово стверджується як простір, у якому сконцентровано найтонші форми духовного самовираження особистості. Якщо в мистецтві класицизму жанр *Lied* функціонував переважно як структурований монолог із чіткою метроритмічною симетрією, то романтизм перетворює його на психологічний простір інтонаційної суб'єктивності, де поетичне слово та музичний звук зливаються в єдину художню матрицю. Саме в межах цієї нової поетики виникає феномен жіночого композиторського голосу, який, на відміну від академічно-нормативного «чоловічого письма», спирається не на зовнішню ефектність чи афектацію, а на інтонаційно-смислову інтимність і внутрішню правдивість емоції.

Феномен жінки-композиторки в європейському музичному дискурсі XIX століття знаменує формування нової естетики камерності, у межах якої індивідуальне почуття постає не як приватна емоція, а як інтонаційна форма духовного досвіду. Музика видатних композиторок XIX століття – Фанні Мендельсон-Гензель, Клари Вік-Шуман, Поліни Віардо, Жозефіни Ланг, Луїзи Райхардт, Авґусти Голмес, Сесіль Шамінад та ін. – демонструє еволюцію від жанрової умовності *Lied* до філософії камерності, у якій звук набуває ролі засобу мислення. Для цих авторок характерна дихальна природа інтонування (мелодія народжується з природного ритму поетичного мовлення, а фраза підпорядковується не метричним, а синтаксичним законам). За логікою розгортання драматичної дії, подієвості, ритмічна симетрія в таких творах часто навмисно порушується під впливом мовної інтонації – мікросинкопи, нерівні цезури й дихальна уривчастість фраз формують ефект спонтанного мовлення.

Вокально-виконавський аспект цього стилю передбачає нове ставлення до звуку та інтонації: пріоритет *mezza voce*, мікродинамічне моделювання, диференційоване *rubato* й гнучке *ritardando* на смислових вершинах тексту. Виконавцеві фортепіанної партії важливо не дублювати мелодичну лінію, а створювати психологічний

контрапункт, у якому гармонічна напруга відображає внутрішній рух вокального голосу. У такій взаємодії камерно-вокальна форма перетворюється на інтерсуб'єктивний простір комунікації, де виконавець не просто відтворює авторський текст, а відкриває його глибинну смислову поліфонію.

Таким чином, протягом XIX століття відбувається суттєва трансформація уявлень про природу камерно-вокального жанру. Перехід від класицистичної рівноваги до романтичної індивідуалізації зумовлює появу нового типу музичного мислення, у якому голос стає не лише носієм звукової краси, а й інструментом духовної рефлексії. На тлі розвитку німецької *Lied*, французької *mélodie* та італійської *canzone* формується феномен жіночої композиторської суб'єктивності – унікальної художньої свідомості, що поєднує інтелектуальність, інтуїцію та етичну глибину, розкриваючи жіноче світовідчуття як рівноправну складову європейського музичного романтизму.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. Гендерний аспект камерно-вокальної творчості є предметом наукових розвідок. Перш за все, назвемо дослідження В. Гіголаєвої-Юрченко (2020) щодо гендерної специфіки вокального мистецтва у різних стильових системах, ідеї якого пізніше було узагальнено в розділі навчального посібника (Цурканенко, Гіголаєва-Юрченко, 2025). Тему «вічної жіночності» в аспекті оперної творчості розвиває Чжан Ївень (2021), залучаючи параметри гендерного аналізу. У дослідженні Н. Бовсунівської та С. Мисько (2021) жіноче композиторство позначено як художнє явище, що має самостійний культурний статус і формує власну поетику звуку. Дослідниці подають узагальнений культурологічний огляд діяльності композиторок різних історичних періодів, наголошуючи на вагомості жіночого інтелектуального і творчого начала у становленні європейського музичного простору. Багато розвідок присвячено творчості окремих мисткинь. Так, Б. Дрейпер (Draper, 2012), Л. Стокс (Stokes, 2018), С. Маценка (2019), С. Роджерс (Rodgers, 2021), Т. Молчанова (2022), М. Кальґаро (Calgaro, 2025) аналізують творчу постать Ф. Мендельсон; об'єктом уваги в публікаціях М. Чернявської (2019),

Дж. Крегора (Kregor, 2019), С. Роджерса (Rodgers, 2023) є особистість і творчість Клари Шуман; П. Барб'є (Barbier, 2005) надає основні відомості щодо творчості М. Мальбран. Однак окремого дослідження щодо камерно-вокальної лірики та малих жанрів у творчості жінок-композиторок XIX століття немає.

Метою цього дослідження є осмислення камерності як художнього принципу композиторства і виконавства, що поєднує інтимність вислову, психологічну глибину й особистісну ідентичність авторки та виявлення специфіки естетики камерності у творчості жінок-композиторок XIX століття на прикладі вокальних жанрів (канцонет, пісень, арієт, шансонет, тарантел тощо).

Методологія дослідження. У якості основного в дослідженні застосовано інтердисциплінарний підхід, який дозволяє розглядати камерність не лише як жанрову категорію, а як естетичну форму самовираження та *особистісну стратегію творчості*, й поєднувати такі види аналізу, як жанрово-стильовий, інтонаційно-драматургічний, порівняльний, *феноменологічний* аналіз камерності як способу мислення та *гендерно-культурологічний* аспект розкриття теми, що враховує соціокультурний статус жінки-авторки в контексті XIX століття.

Наукова новизна дослідження зумовлена позиціями, пов'язаними з розробкою феноменології камерності, визначенням типології її проявів у вокальній творчості жінок-композиторок (від інтимно-ліричної сповіді до соціально-рефлексивного вислову) та обґрунтуванням тези про те, що естетика камерності у творчості жінок-композиторок стала однією з форм культурного самоствердження та інтелектуальної автономії у XIX столітті.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У межах пропонованого дослідження звернемось до творчості окремих особистостей, що презентують основні стратегії «жіночої камерності» – Ф. Мендельсон-Гензель, К. Вік-Шуман, М. Малібран, І. Кольбран. Ми звертатимемо увагу на інтонаційно-семантичні,

ладогармонічні, темброві та жанрово-стильові параметри їхньої камерно-вокальної творчості.

Інтонаційно-семантичні параметри Lied Ф. Мендельсон-Гензель.

Постать Фанні Мендельсон-Гензель (1805–1847) посідає визначальне місце у становленні жіночої композиторської суб'єктивності романтичної *Lied*. У статті Т. Молчанової (2022) композиторка постає як своєрідний «прихований голос романтизму» – мисткиня, у чиїй творчості відбито витончену чуттєвість, глибину жіночого світосприйняття й високу інтелектуальну рефлексію епохи. Її композиторський стиль характеризується варіантно-поліфонічним мисленням: тематичний матеріал не розгортається лінійно, а «дихає» через мікроваріації мотивів, змінюючи афективний вектор залежно від контексту поетичного слова. Гармонічна мова тяжіє до мінорних сфер, насичених альтераціями, що формують емоційно нестабільне тональне середовище, у якому відчуття ніби перетворюється на звук. Т. Молчанова зазначає: «Авторський підхід композиторки вирізняється оригінальним прочитанням віршованого тексту. Увага зосереджується на полісемантиці поетичного висловлювання, яке, в залежності від художнього завдання, втілюється у виразних або образотворчих прийомах музичного письма» (Молчанова, 2022: 113).

У цьому контексті стаття С. Маценки (2019) розглядає художній образ композиторки, піаністки, диригентки і співачки крізь призму роману-біографії Петера Гертлінґа *«Найдорожча Фенхель!»*. Авторка досліджує, як письменник передає внутрішній світ мисткині, яка поступово усвідомлює власну творчу самостійність, а також порушує питання рецепції та самоідентифікації жінки-композиторки в культурологічному вимірі. Життєпис і творчість Ф. Мендельсон-Гензель віддзеркалюють драматичне протистояння між покликанням і суспільними обмеженнями. С. Маценка зауважує: «Передбачений батьком для Фелікса "головний тон" відповідає біографічній моделі поступу, тоді як музика як "прикраса" для Фанні не містить в собі точності, а тим самим хронологічної вивіреності. Тому модель біографії Фанні

слід шукати поза сукцесією і кар'єрними нормами, в тому, зокрема, що місце її "недільних концертів" розглядається як феномен "власного права"» (С. Маценка, 2019: 201). Саме ця ситуація «власного права» породила унікальну внутрішню мову – делікатну, афективну, насичену психологічними напівтонами.

Музика Ф. Мендельсон-Гензель спирається на поліфонічні традиції Й. С. Баха, поєднані з пісенною експресією Ф. Шуберта, проте вирізняється особливою поетичністю звукового мислення. За спостереженням Т. Молчанової (2022), її *Lied* тяжіє до кантилени, що дотична до розмовної інтонації, яка природно виростає з ритму дихання. Такий тип вокальної пластики потребує не зовнішньої декламаційності, а внутрішньої артикуляційної гнучкості і звукової прозорості.

Психологічний вимір творчості Ф. Мендельсон-Гензель, особливо її пісенного жанру, постає не як сповідь, а як інтонаційно-дискурсивний діалог між внутрішнім і зовнішнім «я». У таких творах, як «*Verlust*» (Fanny Hensel – Verlust, n.d.), «*Schwanenlied*» (Fanny Hensel, Schwanenlied, n.d.), «*Italien*» (Fanny Mendelssohn: Italien, n.d.), проявляється поетика інтонаційного згасання: низхідні секунди, поступове пониження гармонічних опор і затухання ритмічного імпульсу створюють ефект емоційного згортання. Виконавиці мають досягати цього через *legatissimo* із постійною дихальною опорою (*fiato portante*), делікатне регулювання *vibrato* та інтонаційну «м'якість» у спусканні терційних ходів.

Б. Дрейпер (2012) та С. Роджерс (2021) розглядають провідну ознаку стилю Ф. Мендельсон-Гензель як *text painting* – інтонаційне втілення психологічного змісту поетичного тексту, що має не описовий, а семантично-структурний характер: музика «зображує» не конкретний образ, а внутрішній стан. Гармонічна модальність, яка формує не лише колористичний, а й емоційно-психологічний стрій твору, у поєднанні з метричною варіативністю й регістровими контрастами стає основою виконавського підходу, спрямованого на «вокалізацію» психологічну змісту. У такому трактуванні кожен звук перетворюється на інтонаційний аргумент, наділений смисловою виразністю. Це

вимагає від співачок високої емоційної зосередженості, тонкого відчуття динамічних градацій, чіткої дикційної артикуляції та помірного використання *vibrato*, що забезпечує камерність і точність інтонаційного жесту. На думку М. Кальґаро (2025), робота над *Lied* Ф. Мендельсон-Гензель сприяє формуванню у майбутніх співаків уміння тонко відчувати поетичний текст і музично реагувати на гармонічні зміни. Таке уважне відтворення нюансів поетичного змісту та гармонічної логіки, за спостереженнями авторки, є важливою складовою професійної підготовки майбутніх вокалістів.

Отже, творчість Ф. Мендельсон-Гензель є не лише вагомим етапом у розвитку європейської романтичної *Lied*, а й естетичним свідченням становлення нового типу музичного мислення – інтонаційно-духовного, глибоко особистісного й водночас універсального у своїй щирості.

Ладогармонічна логіка і темброва рівновага у творчості К. Вік-Шуман.

Композиторська спадщина Клари Вік-Шуман (1819–1896) поєднує раціональну аналітичність мислення з виваженою емоційною виразністю, утворюючи злагоджений баланс інтелекту й почуття. Її гармонічна мова є структурним еквівалентом психологічного процесу, а фактурна поліфонія – утіленням внутрішнього діалогу. Фортепіанна партія у *Lieder* композиторки не є акомпанементом у традиційному розумінні, а постає як контрапункт рефлексії, що «говорить» із голосом на рівних і часто «веде» емоційний розвиток. Як слушно зауважує М. Чернявська, «постать Клари Вік Шуман – видатної жінки-композитора, успішної концертуючої піаністки, педагога, дружини, матері, музи двох геніальних композиторів-романтиків – була настільки яскравою, що змогла зламати всі попередні уявлення того часу стосовно ролі жінки у суспільстві» (Чернявська 2019: 225), відкривши у музиці новий тип жіночої суб’єктивності – інтелектуально вивіреної, але емоційно щирої.

Для гармонічного мислення Клари Шуман характерне тяжіння до модуляцій у терцієвих співвідношеннях (наприклад, Es–G–B), які створюють ефект гармонічної невизначеності, «емоційного

коливання» – типовий для романтичного світовідчуття. Мелодика її пісень позбавлена зовнішньої кульмінаційності: емоційна напруга реалізується через внутрішній резонанс. У творі *«Liebst du um Schönheit»* op. 12 (Clara Schumann, 1997) гармонічні опори розподілено «хвилеподібно», субдомінанта і домінанта мають однакове напруження й емоційну вагу, що створює ефект «коливального дихання» й безпосередньо впливає на артикуляцію та агогіку виконання.

На переконання С. Роджерса (Rodgers, 2023), для Клари Шуман характерна внутрішня стриманість і структурна організованість вислову, що відчутно проявляється у будові вокальних ліній її пісень, які вимагають повного володіння диханням, чіткого формування *legato* і здатності передавати психологізм без надмірної афектації. Виконавська специфіка її *Lieder* ґрунтується на принципі *контрольованої емоції*, коли найвища виразність досягається не зовнішнім пафосом, а точністю інтонації й стриманістю звукового жесту.

Дж. Крегор підкреслює, що у творчості К. Шуман особливе значення має темброва врівноваженість: голос повинен залишатися камерним, не наближаючись до оперної експресії (Kregor, 2019). Звідси, важливим компонентом звучання є тембровий баланс між середнім регістром голосу і фортепіано. Виконавиця має працювати з тембровими відтінками як із засобом психологічної диференціації – *piano* передає довірливу інтимність, *mezzo forte* – піднесене емоційне зрушення, проте без переходу в надмірний драматизм. Учений дотримується думки, що стиль К. Шуман уникає риторичної оперної декламації (Kregor, 2019); її ідеал – вокальна інтелектуальність, яка потребує контролю тембру, виразної дикції без жорсткої атаки та домінування *piano* як основної афективної площини.

Саме в цьому контексті формується принцип інтонаційної архітектоніки афекту – вокал як внутрішньо структурований психоемоційний простір, де інтонація стає відображенням емоційної динаміки.

С. Роджерс (Rodgers, 2023) трактує стиль композиторки як прояв внутрішньої зосередженості і стриманої виразності, коли максимальна емоційна насиченість досягається мінімальними технічними засобами.

Така стилістика передбачає виконавський підхід з використанням агогіки – *rubato*, але без помітних темпових коливань, щоб не порушити гармонічну логіку, структурну цілісність і архітектоніку фрази.

Отже, у творчості К. Вік-Шуман саме ладогармонічна стрункість і темброва врівноваженість стають підґрунтям її індивідуального стилю. Її музика постає як мистецтво внутрішньої зосередженості, у якому кожна інтонація є проявом рефлексії, а кожен звук відкриває простір глибокої духовної щирості.

Жанрова та вокально-виконавська специфіка творів М. Малібран та І. Кольбран

Камерно-вокальні композиції (малі вокальні форми), створені співачками, є ще однією перлиною музичного мистецтва означеного періоду. Так, однією з найвідоміших співачок у XIX столітті була Марія Фелісіта Малібра́н (Marie-Félicité Malibran)[1]. Її дебют відбувся у «Семіраміді» Россіні (1828), вона співала в операх В. Белліні («Монтеккі та Капулетті», «Сомнамбула»), у партії Марії Стюарт в однойменній опері Г. Доніцетті. Її голос вважався колоратурним мецо-сопрано, мав великий об'єм (вона могла співати як контральтові, так і сопранові партії), силу та рухливість. До того ж, вона була драматичною актрисою, співала Норму, Леонору, Дездемону. Сучасники відзначали, що її виконання вирізнялось імпровізаційною свободою. Вона проявила і талант композиторки як авторка невеликих п'єс і романсів.

З малих вокальних форм М. Малібран[2] зверталася до характеристичних пісень та шансону. Прикладом першої є пісня «*Des matelots anglias*» («Англійські моряки»), написана у французькому стилі. Її мелодія у тридольному розмірі сповнена декламаційності, що надає їй драматизму, як і мерехтіння мажору-мінору, яке стає головною ознакою її ладогармонічної мови. Пісня не є простою куплетною формою,

[1] Найбільш актуальна енциклопедична стаття про життя і творчість М. Малібран вийшла 2025 року (Maria Malibran, 2025).

[2] Однією з прекрасних виконавиць творів М. Малібран є Ч. Бартолі (Cecilia Bartoli sings, n.d.).

вона містить коду – оригінальний розділ, який вінчає весь твір. Пісні притаманна й примхлива ритміка, й подекуди оригінальні гармонічні рішення, хоча в цілому вона представляє салонну музичну культуру.

Живий яскравий образ презентує віртуозна характеристична вокальна замальовка *«Rataplan»* з елементами звукопису, що імітують швидкий барабанний дріб (*«ra-ta-plan» або «ra-ta-ta-plan»* – звуконаслідувальне асоціативне сполучення складів, що не має точного перекладу), в тональності *C-dur* «тарантельному» розмірі 6/8, де запальному початковому рефрену двічі контрастує більш ліричний і повільний епізод у *F-dur* (ABABA). Стрімкий темп і віртуозність, притаманна італійському оперному *bel canto* (хоча п'єса й написана на французький текст), висувають перед вокалісткою неабиякі складнощі, які блискуче долає Чечілія Бартолі (Cecília Bartoli – Rataplan).

«*En Soupirant*» («Із зітханням») є прикладом звернення до жанру шансону, про що свідчать нескладна мелодія невеликого діапазону та досить простий акомпанемент, перебування в одній тональності (*B-dur*), що від неї композиторка не відхиляється протягом твору. Такою ж невеличкою є пісня «*Gondoliera*», де залучено баркарольний акомпанемент, розмір 6/8 і тональність *G-dur* – одну з найзручніших для співу. Невеликі хроматичні відхилення не змінюють, а лише відтіняють у цілому світлий, гармонійний та легкий, «повітряний» образ.

Майже драматичну сцену являє собою арієта *«La visita della morte»* («Візит смерті») (див. La morte, n.d.). Драматично натхненне початкове висловлення звучить у доволі швидкому темпі (3/8, тональність *g-moll*). Поступово в супроводі з'являються гострі пунктирні ритми, що додає драматизму. Друга частина (*c-moll*, 2/4, *Andante*) – презентує контрастний образ, традиційний у формі *da capo*.

Неаполітанська тарантела *«No chiu'lo guarracino»* (*g-moll*, 6/8) презентує середній діапазон голосу. Композиторка вибрала куплетну форму, але кожний куплет теж містить ладовий та гармонічний, фактурний та мелодичний контраст. При цьому загальний рух у супроводі не переривається, що надає твору відчуття цілісності.

Композиторкою, яка також проявила себе в жанрі вокальної мініатюри, створивши чотири збірки пісень, є Ізабелла Анжела Кольбран (1785–1845)[3]. Відома як виконавиця опер Дж. Россіні, його муза та дружина, вона була однією з найвидатніших драматичних колоратурних сопрано (хоча інколи її згадують як мецо) з м'яким, особливо у середньому регістрі, тембром та бездоганним володінням прийомами орнаментування й філірування звуку, легато й стакато, октавними стрибками.

Деякі її вокальні композиції є достатньо простими[4], як, наприклад, лірична, у помірному темпі *Andantino* арієта у *B-dur «Quel cor che mi prometti» («Те серце, яке ти мені обіцяєш»)*. Пленерний ліричний образ втілює Баркарола *«Gia La note s`avvicina» («Ніч вже наближається»)*, написана в «ідилічній» тональності *G-dur*. Характерними жанровими ознаками виступають помірно жвавий темп (*Allegretto*), невеликий діапазон вокальної партії, рівномірний супровід (дві групи по три восьмих), доволі проста (двочастинна безконтрастна) форма. У другій частині посилено речитативні моменти мелодики, а повернення початкової мелодичної фрази наприкінці твору не є точним, воно звучить швидше як нагадування. Зазначимо, що твори І. Кольбран не мають такої ретельної прив'язки музики до слова, як у композиторок, про яких ішлося вище. Це скоріше класичні арієти, а не романтичні *kunstlieder* – мистецькі пісні.

Зауважимо, що обидві авторки – І. Кольбран та М. Малібран – співали в операх італійських композиторів (тобто безпосередньо були виконавицями), мали потужні голоси із широким діапазоном і міцним середнім регістом. Їхні пісні – приклади «чистого» авторства, тобто написані не на потребу, а саме як композиторські опуси. Арієти (баркароли, канцони тощо) є більш легкими за змістом, не мають

[3] Дані про її життєтворчість можна знайти у довідкових виданнях (Isabella Colbran, n.d.; Colbran Isabella, n.d.).

[4] Виконання творів І. Кольбран – за посиланнями: (Colbran, 1809); (Colbran: Italian Arias for Voice and Harp, 2014).

драматичних моментів (більш однорідні), написані в зручних тональностях з невеликою кількістю знаків, їхня мелодична лінія доволі проста, майже не містить хроматизмів.

Висновки.

Аналіз камерно-вокальної творчості окремих жінок-композиторок XIX століття дозволив сформулювати певні універсальні структурно-виконавські принципи жіночої *Lied*. Серед них:

– *інтонаційна континуальність* (плавність фразування, тяжіння до «безшовності» форми);

– *гармонічна динаміка як носій афекту* (зміни гармонічних функцій тісно пов'язані зі змінами психологічних станів);

– *тональна рухливість і барвистість*, типові для музики романтизму (часті тональні відхилення, схильність до модальності, контрастні зіставлення мажору-мінору, «неаполітанська» гармонія);

– *тембрально-артикуляційна пластичність* (різноманітність артикуляційних прийомів, робота з резонансом, мінімізація вібрації, дихальна економія);

– *фактурна рівноправність партій* (фортепіано й голос утворюють єдиний ансамбль, «організм інтонації»);

– *семантика паузи* (тиша як смислотворчий елемент, «простір внутрішньої присутності»).

Ці принципи формують *інтонаційно-виконавську емпатію* – тип виконавської свідомості, у якому технічне, психологічне та духовне функціонують як єдність. Отже, запропонуємо виконавську модель жіночої *Lied*, яка базується на п'яти ключових засадах:

- *словесно-інтонаційна єдність* – текст і музика злиті в єдину звукову плоть (Ф. Мендельсон-Гензель, М. Малібран);
- *темброва делікатність і психологічна щирість* – формування інтонації довіри, де внутрішня емоційність поєднується зі стриманістю (К. Шуман, І. Кольбран);

- *застосування bel canto як духовного інструмента*, коли дихання перетворюється на драматургічний чинник, керуючи емоційною логікою фрази й внутрішнім розвитком вокального образу;
- *інтелектуалізація вокалу* – акцент на «змістовому» фразуванні, гармонічному «підсвічуванні», читанні підтексту (К. Шуман);
- *драматургічний розвиток як основа вокальної мініатюри* (*Lied* постає як психологічна сцена, де співачка є і оповідачкою, і героїнею).

Таким чином, можна стверджувати, що жіночий камерний вокал XIX століття у композиторсько-виконавській творчості – не периферія романтизму, а його концептуальний центр. Якщо в чоловічій *Lied* афект є об'єктом вираження, то в жіночій – це форма самопізнання. Камерно-вокальна творчість Ф. Мендельсон-Гензель, К. Шуман, М. Малібран, І. Кольбран і інших мисткинь утворює *філософію жіночого інтонування* – естетику внутрішнього звучання, де техніка стає етикою, звук – мисленням, а тиша – формою істини.

Подальші розвідки заявленої теми можуть стосуватись аналізу творчості таких композиторок, як П. Віардо, Ж. Ланг, Л. Райхардт, А. Голмес і С. Шамінад, з позначенням не тільки жанрових, але й національних особливостей камерно-вокального інтонування.

ЛІТЕРАТУРА

Бовсунівська, Н. М., Мисько, С. Р. (2021). Жінки-композиторки: майстрині нотних мережив різних епох. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 43, 566–573. https://eprints.zu.edu.ua/42845/1/1.pdf

Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2020). Історико-теоретичний феномен вокального виконавства. У зб. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної науковій конференції 26–27 листопада 2020 року*, (сс. 290–291). Харків: ХДАК.

Маценка, С. П. (2019). Літературний портрет Фанні Гензель-Мендельсон (роман «Найдорожча Фенхель! Життя Фанні Гензель-Мендельсон в етюдах і інтермецо» Петера Гертлінґа). *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 195–212. DOI 10.34064/khnum2-17.13

Молчанова, Т. (2022). Незнайомка в музичному інтер'єрі романтизму: Фанні-Цецілія Мендельсон-Гензель. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 46, 108–118. DOI: 10.31866/2410-1176.46.2022.258623

Цурканенко, І. В., Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2025). Основи ґендерного аналізу музичного твору. У кн. Л. В. Шаповалова, Ю. В. Ніколаєвська (ред.), *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація:* навч. посіб., сс. 179–207. Харків: Факт.

Чернявська, М. С. (2019). Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 213–231. DOI 10.34064/khnum2-17.14

Чжан Ївень (2021). *Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві*. (Дис. … д-ра філософії). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

Barbier, P. (2005). *La Malibran: Reine de l'opéra romantique*. Paris: Pygmalion.

Calgaro, Megan A. (2025). In the Collegiate Voice Studio: A Pedagogical Analysis of Distinctive Works by Fanny Mendelssohn Hensel, Lili Boulanger, and Libby Larsen. (Master's thesis). Belmont University. Nashville, Tennessee. https://repository.belmont.edu/music_recitals/44

Cecília Bartoli - Rataplan - Maria Malibran. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=KXD7DM0aX4U&list=RDKXD7DM0aX4U&start_radio=1

Cecilia Bartoli sings Maria Malibran. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=CzKnnBVZUCI&list=RDCzKnnBVZUCI&start_radio=1

Clara Schumann (1997). 3 Lieder, Op. 12: 2. Liebst du um Schonheit. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2fkzvR7IRkU&list=RD2fkzvR7IRkU&start_radio=1 – Clara Schumann: 3 Lieder, Op. 12: 2. Liebst du um Schonheit

Colbran Isabella. (n.d.). In *Encyclopedia.com*. URL: https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/colbran-isabella-angela

Colbran, I. (1809). 6 Petits airs Italiens: No. 2. Quel cor che mi prometti. https://www.youtube.com/watch?v=l2CXlyvyMbU&list=RDl2CXlyvyMbU&start_radio=1

Colbran: Italian Arias for Voice and Harp (2014). Gia la notte s'avvicina. https://www.youtube.com/watch?v=aCB-guHjPTU&list=RDaCB-guHjPTU&start_radio=1

Draper, B. W. (2012). *Text-painting and musical style in the Lieder of Fanny Hensel*. (Master's thesis). University of Oregon. Eugene, OR. https://scholarsbank.uoregon.edu/server/api/core/bitstreams/36aea920-6a2b 47f9 8ed5-1f4b92a523ff/content

Fanny Hensel - Verlust. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=3ac_Ml9mF1Q&list=RD3ac_Ml9mF1Q

Fanny Hensel, Schwanenlied. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=jY7Bb_RvTV4&list=RDjY7Bb_RvTV4&start_radio=1 – Fanny Hensel, Schwanenlied

Fanny Mendelssohn: Italien. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=OSA029AGsY8&list=RDOSA029AGsY8&start_radio=1 – Fanny Mendelssohn: Italien

Isabella Colbran. (n.d.). In *Music Brainz Database*. URL: https://musicbrainz.org/artist/0a9435c4-c3b7-4ded-bad3-e74f9c0026f6

Kregor, J. (2019, April 24). Clara Schumann. In *Oxford Bibliographies in Music*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/OBO/9780199757824-0259

La morte. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=1K3xli9Krr8.

Maria Malibran. (n.d.). In *Britannica*. URL: https://www.britannica.com/biography/Maria-Malibran

Rodgers, S. (Ed.). (2021). *The Songs of Fanny Hensel*. New York: Oxford University Press. Rodgers, Stephen (ed.), *The Songs of Fanny Hensel* , https://doi.org/10.1093/oso/9780190919566.001.0001

Rodgers, S. (2023). *The Songs of Clara Schumann*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press. DOI: https://doi.org/10.1017/9781108992541

Stokes, L. (2018, Jan. 11). *Fanny Hensel*. In *Oxford Bibliographies in Music*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/OBO/9780199757824-0235

REFERENCES

Barbier, P. (2005). *La Malibran: Reine de l'opéra romantique*. Paris: Pygmalion [in French].

Bovsunivska, N. M., & Mysko, S. R. (2021). Women composers: masters of musical lace of different eras. *Current Issues of the Humanities*, 43, 566–573. https://eprints.zu.edu.ua/42845/1/1.pdf [in Ukrainian].

Calgaro, Megan A. (2025). In the Collegiate Voice Studio: A Pedagogical Analysis of Distinctive Works by Fanny Mendelssohn Hensel, Lili Boulanger, and Libby Larsen. (Master's thesis). Belmont University. Nashville, Tennessee. https://repository.belmont.edu/music_recitals/44 [in English].

Cecília Bartoli – Rataplan – Maria Malibran. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=KXD7DM0aX4U&list=RDKXD7DM0aX4U&start_radio=1 [in Italian].

Cecilia Bartoli sings Maria Malibran. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=CzKnnBVZUCI&list=RDCzKnnBVZUCI&start_radio=1 [in Italian].

Chernyavska, M. S. (2019). The figure of Clara Wieck-Schumann in the European scientific discourse. *Aspects of Historical Musicology*, 17, 213–231. DOI 10.34064/khnum2-17.14 [in Ukrainian].

Clara Schumann (1997). 3 Lieder, Op. 12: 2. Liebst du um Schonheit. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2fkzvR7IRkU&list=RD2fkzvR7IRkU&start_radio=1 – Clara Schumann: 3 Lieder, Op. 12: 2. Liebst du um Schonheit [in German].

Colbran Isabella (n.d.). In *Encyclopedia.com*. URL: https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and press releases/colbran isabella angela [in English].

Colbran, I. (1809). 6 Petits airs Italiens: No. 2. Quel cor che mi prometti. https://www.youtube.com/watch?v=l2CXlyvyMbU&list=RDl2CXlyvyMbU&start_radio=1 [in Italian].

Colbran: Italian Arias for Voice and Harp (2014). Gia la notte s'avvicina. https://www.youtube.com/watch?v=aCB-guHjPTU&list=RDaCB-guHjPTU&start_radio=1 [in Italian].

Draper, B. W. (2012). *Text-painting and musical style in the Lieder of Fanny Hensel.* (Master's thesis). University of Oregon. Eugene, OR. https://scholarsbank.uoregon.edu/server/api/core/bitstreams/36aea920 6a2b 47f9 8ed5-1f4b92a523ff/content [in English].

Fanny Hensel -- Verlust. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=3ac_Ml9mF1Q&list=RD3ac_Ml9mF1Q [in German].

Fanny Hensel, Schwanenlied. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=jY7Bb_RvTV4&list=RDjY7Bb_RvTV4&start_radio=1 -- Fanny Hensel, Schwanen lied [in German].

Fanny Mendelssohn: Italien. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=OSA029AGsY8&list=RDOSA029AGsY8&start_radio=1 -- Fanny Mendelssohn: Italien [in German].

Hiholaieva-Yurchenko, V. O. (2020). Historical and theoretical phenomenon of vocal performance. In *Cultural Studies and Social Communications: Innovative Development Strategies*: *Materials of the International Scientific Conference of November 26–27, 2020*, (pp. 290–291). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

Isabella Colbran. (n.d.). In *Music Brainz Database*. URL: https://musicbrainz.org/artist/0a9435c4-c3b7-4ded-bad3-e74f9c0026f6 [in English].

Kregor, J. (2019, April 24). Clara Schumann. In *Oxford Bibliographies in Music* Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/OBO/9780199757824-0259 [in English].

La morte. (n.d.). URL: https://www.youtube.com/watch?v=1K3xli9Krr8 [in Italian].

Maria Malibran. (n.d.). In *Britannica*. URL: https://www.britannica.com/biography/Maria-Malibran [in English].

Matsenka, S. P. (2019). Literary portrait of Fanny Hensel-Mendelssohn (the novel "The Most Precious Fennel! The Life of Fanny Hensel-Mendelssohn in Etudes and Intermezzo " by Peter Hertling). *Aspects of Historical Musicology*, 17, 195–212. DOI 10.34064/khnum2-17.13 [in Ukrainian].

Molchanova, T. (2022). A Stranger in the Musical Interior of Romanticism: Fanny-Cecilia Mendelssohn-Hansel. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts, Series in Arts*, 46, 108–118. DOI: 10.31866/2410-1176.46.2022.258623 [in Ukrainian].

Rodgers, S. (Ed.). (2021). *The Songs of Fanny Hensel*. New York: Oxford University Press. Rodgers, Stephen (ed.), *The Songs of Fanny Hensel*. https://doi.org/10.1093/oso/9780190919566.001.0001 [in English].

Rodgers, S. (2023). *The Songs of Clara Schumann*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press. DOI: https://doi.org/10.1017/9781108992541 [in English].

Stokes, L. (2018, Jan. 11). *Fanny Hensel*. In *Oxford Bibliographies in Music*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/OBO/9780199757824-0235 [in English].

Tsurkanenko, I. V., Hiholaieva-Yurchenko, V. O. (2025). Fundamentals of gender analysis of a musical work. In L. V. Shapovalova, Yu. V. Nikolaevska (eds.), *Cognitive musicology: analysis and interpretation:* teaching manual, pp. 179–207. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian]..

Zhang Yiwen (2021). *The theme of "eternal femininity" in European opera creativity: to the problem of the gender approach in art history.* (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].

Sheng Yi
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 1121054350@qq.com
ORCID iD: 0009-0002-6153-2505

Aesthetics of chamberness in the creativity of women composers of the 19th-century (on the example of vocal genres)

Statement of the problem. *The chamber-vocal genre of the 19th century becomes a space, in which a new way of musical self-expression is formed, based on psychological intonation and personal truthfulness of experience. In this context,*

the phenomenon of female composing arises – a phenomenon that has long been marginalized in the traditional music-historical narrative. The question is to identify the specific features of the female aesthetics of chamberness, which are not reduced to either biographical conditions or gender characteristics of "femininity", but are manifested at the level of sound thinking.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to analyse the intonation-semantic, harmonic and performance patterns of chamber-vocal compositions created by women composers of the 19th century (F. Mendelssohn-Hensel, C. Wieck-Schumann, M. Malibran, I. Kolbran). The methodological basis is an interdisciplinary approach that combines intonation, genre and style, and phenomenological analysis. The scientific novelty lies in the interpretation of chamberness as a form of spiritual self-reflection and aesthetics of the inner voice, which acts as a method of compositional thinking and performing articulation.*

Research results. *The article proves that a woman composer forms her own intonation model of chamberness, which is based on the natural development of the melody's breathing, minimalism of affect, microdynamic shades and delicate timbre balance. For Lieder by F. Mendelssohn-Hensel, polyphonic intonation variations are characteristic, which creates a psychological and poetic atmosphere of trust. The creative work of C. Wieck-Schumann represents a rationally balanced type of chamberness, where harmonic relationships reflect the inner movement of feeling. M. Malibran and I. Kolbran demonstrate the line of vocal miniature, in which timbre, articulation and psychological intonation plasticity become the determining factors.*

Conclusion. *Thus, chamberness in the vocal creative work of women composers appears not as pure "female emotionality", but as an intonation philosophy that reproduces the experience of inner being in music. This allows us to speak of female Lied as an autonomous aesthetic system of European Romanticism.*

Keywords: *woman composer; 19th century creative work; small vocal genres; chamber-vocal genre; Lied; vocal miniature; female composing subjectivity.*

Стаття надійшла до редакції 11.07.2025,
рекомендована до друку 14.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 78.071.1(430)(092):784.03]:78.03"18/19"
DOI 10.34064/khnum2-40.08

Тан Цзіньюй
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: qq896510378@gmail.com, tangjinyv@qq.com
ORCID iD: 0009-0005-9587-8506

Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX століть як культурний код європейської камерно-вокальної традиції

У статті здійснено комплексне дослідження феномена шубертіанства як багатовимірного культурно-естетичного явища, що сформувалося на перетині історико-стильових, психологічних, семантичних і виконавських параметрів розвитку європейської камерно-вокальної традиції XIX–XX століть. Проаналізовано вплив та специфіку формування терміна «шубертіанство» в німецькій музикознавчій думці, окреслено його змістові горизонти й аналітичний потенціал у сучасному музикознавстві. Особливу увагу приділено аналізу Lied як моделі інтонаційної суб'єктивності і камерної психологічної драматургії, зосередженої на мікропсихологічній деталізації й афективній семантиці. У цьому контексті пісенні цикли Ф. Шуберта «Прекрасна млинарка» («Die schöne Müllerin»), «Зимова подорож» («Winterreise») та «Лебедина пісня» («Schwanengesang») розглядаються як триєдина драматургічна структура, що репрезентує емоційне становлення, екзистенційну руйнацію та медитативну зрілість ліричного суб'єкта. Визначено ключову роль Дітріха Фішера-Діскау у формуванні виконавського канону шубертівської Lied у XX столітті, який закріпив текстоцентричність, інтонаційну камерність та мікродинамічну точність як провідні принципи інтерпретації. Застосування міждисциплінарного підходу дозволяє трактувати шубертіанство як комплексний культурний код, у межах якого поєднуються інтонаційна семантика, поетична образність, психологічна драматургія та перформативні моделі, що забезпечує неминущу актуальність творчості Ф. Шуберта в сучасному мистецькому й науковому просторі.

Ключові слова: *шубертіанство; творчість Ф. Шуберта; пісенний цикл; Lied; романтизм; камерно-вокальна музика; інтонаційна суб'єктивність; «Winterreise»; «Die schöne Müllerin»; «Schwanengesang»; інтерпретація; Дітріх Фішер-Діскау.*

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Постановка проблеми.

Феномен шубертіанства є одним із найрепрезентативніших, але водночас і найскладніших для системного осягнення явищ у музичній культурі Європи XIX–XX століть. Незважаючи на тривалу й багатоаспектну історію рецепції творчості Франца Шуберта та наявність значного масиву музикознавчих праць, теоретичне осмислення шубертіанства досі залишається фрагментарним. Це зумовлено багатовимірністю цього феномена, адже шубертіанство функціонує не тільки як історико-стильова категорія, а й як широка культурно-психологічна, інтерпретаційна й виконавська традиція, що охоплює різні рівні музичної комунікації – від онтології музичного тексту до інтонаційної семантики та перформативних стратегій.

Творчість Ф. Шуберта, яка стала визначальною для становлення жанру німецької *Lied*, сформувала окремий тип музичної свідомості, зосередженої на мікропсихологічній деталізації, суб'єктивованій інтонаційності та камерно-ліричній драматургії. Саме тому шубертіанство потребує аналізу не лише як історичний феномен чи жанрова традиція, але й як комплексний культурний код, що протягом майже двох століть визначає способи інтерпретації та осмислення камерно-вокальної музики.

Багатошаровість феномена шубертіанства охоплює розмаїття музично-естетичних і культурологічних вимірів: романтичну естетику інтимної суб'єктивності; інтонаційно-семантичні моделі репрезентації психологічних станів; лірико-драматичний синтез поетичного й музичного текстів; специфіку вокальної фрази як носія емоційної драматургії; виконавську рецепцію та традицію інтерпретації *Lied* у XX столітті; а також модерністські й постмодерністські міждисциплінарні прочитання, що пропонують нові онтологічні горизонти для осмислення творчості Ф. Шуберта.

Важливим аспектом є також культурна міфологізація постаті композитора. У різні історичні епохи Ф. Шуберт поставав як майстер камерної лірики, чия музика утілювала інтимний емоційний вимір романтизму; як творець, чия інтонаційна мова відбиває драматизм

людського існування та психологічну напруженість сьогоденності; як автор, у творчості якого окреслюється траєкторія екзистенційного шляху, закарбована в архетипах його пісенних циклів.

Попри розмаїття інтерпретаційних перспектив, ці образи формують цілісне коло наративів, що вибудовують сучасне розуміння шубертіанства – як комплексу культурних уявлень, аналітичних моделей та виконавських трактовок, які перетворили творчість Ф. Шуберта на один із ключових символів європейської камерної традиції.

Вагомого значення у формуванні феномена шубертіанства набуває й виконавський аспект. Інтерпретації вокальних циклів «Прекрасна млинарка» («Die schöne Müllerin», 1823), «Зимова подорож» («Winterreise», 1827) та «Лебедина пісня» («Schwanengesang», 1828), створені одним із найвидатніших виконавців шубертівської *Lied* у XX столітті – німецьким баритоном Дітріхом Фішером-Діскау (Dietrich Fischer-Dieskau, 1925–2012), стали еталонними та сформували нову парадигму вокального мислення, що визначила нормативні параметри інтонаційної семантики *Lied* у XX столітті. Відтак дослідження шубертіанства неможливе без урахування не лише текстуальних, а й виконавських, інтерпретаційних вимірів.

Попри значну кількість робіт, присвячених окремим аспектам творчості Ф. Шуберта – поетиці *Lied*, гармонічній мові, драматургії пісенних циклів, їх історичній рецепції, – відсутня узагальнювальна концепція, здатна інтегрувати ці напрями в єдину теоретичну модель. Комплексне дослідження шубертіанства як культурно-естетичного феномена дає змогу не лише виявити еволюцію інтонаційних і стильових характеристик, але й визначити місце Ф. Шуберта у процесі формування європейської музичної чуттєвості, емоційної семантики та сучасного музичного мислення.

Саме необхідність інтерпретації шубертіанства в широкому музикознавчому, культурологічному та перформативному контекстах визначає актуальність і наукову новизну цього дослідження.

Останні дослідження і публікації за вибраною темою. Питання генези та вжитку терміна «шубертіанство» у науковій традиції не має

однозначної атрибуції: доступні джерела не дають змоги чітко встановити автора цього поняття. Воно поступово сформувалося й закріпилося в німецькому музикознавстві кінця XIX – початку XX століття як позначення феномена рецепції, інтерпретації та культурного впливу творчості Франца Шуберта.

Подальше системне розгортання цієї теми ґрунтується на фундаментальних музикознавчих працях, які сформували сучасне бачення природи шубертівської *Lied* (Parsons, 2011) та її ролі в розвитку європейського камерно-вокального мистецтва. Найбільш визначним у цьому контексті є внесок С. Юенс (Youens, 1991; 1997; 1999; 2002), яка запропонувала трактування *Lied* як *форми психологічної драматургії*, здатної моделювати внутрішню динаміку ліричного суб'єкта та його афективні стани. Її концепція стала основою для подальших інтонаційно-семантичних інтерпретацій шубертівського стилю, на які ми спиратимемося в наших розвідках. Так, вагоме теоретичне підґрунтя становить праця К. Дальгауза (Dahlhaus, 1991), який визначив *Lied* як одну з ключових парадигм романтичного інтонаційного мислення – художній простір, де музика функціонує як психологічний жест і засіб вираження емоційної суб'єктивності. Ці ідеї суттєво розширюють історико-біографічні і стильові розвідки К. Ґіббса (Gibbs, 2000) і Б. Ньюболда (Newbould, 1997), у яких Ф. Шуберт постає як композитор, чия творчість поєднує ліричну м'якість, драматичну загостреність і формотворчу інноваційність.

Сучасні інтерпретаційні перспективи репрезентовані у збірниках за редакцією Л. Бодлі та Дж. Гортона (Bodley & Horton, 2016), де наголошено на багатоголосності шубертіанського дискурсу та його відкритості до міждисциплінарних підходів. Особливу цінність становить видання «*Cambridge Companion to Winterreise*» за редакцією М. Гірш і Л. Фейрзейґ (Hirsch & Feurzeig, 2021), у якому цикл «*Winterreise*» осмислюється не лише як зразок камерно-вокальної драматургії, а й як культурно-антропологічний текст модерності.

Окремим напрямом є дослідження Л. Крамера (Kramer, 1998), С. МакКлері (McClary, 2007), Б. Хоу (Howe, 2009) та Л. Суурпяя

(Suurpää, 2014), які трактують музику Ф. Шуберта крізь призму модерністських і постмодерністських філософських парадигм, підкреслюючи її символічну глибину, психологічну фрагментарність і екзистенційну напругу. Виконавський аспект шубертіанства ґрунтовно розкритий Д. Фішером-Діскау (Fischer-Dieskau, 1984), чия інтерпретаційна школа стала еталоном німецької вокальної традиції XX століття. Не менш цікавою є розвідка сучасного співака й відомого інтерпретатора творів Ф. Шуберта Я. Бостріджа (Bostridge, 2015). Створивши оригінальну версію «*Winterreise*» з додаванням мультимедійного виміру, виконавець аналізує не тільки літературне джерело циклу, а й проводить історичні паралелі, додає психологічні характеристики персонажа. Важливо пам'ятати, що Я. Бострідж виконував цей цикл більше 100 разів, що дало йому можливість детально проаналізувати поетичний та музичний текст з позицій їх сучасного сприйняття.

До міжнародного корпусу досліджень органічно долучаються сучасні українські напрацювання. Бакалаврська робота В. Манчук (2023) поглиблює музично-поетичний аналіз циклу «*Winterreise*», висвітлюючи взаємодію поезії В. Мюллера та інтонаційної драматургії Ф. Шуберта. Статті Ж. Німенської (2024) розвивають проблематику автентичного виконання німецької мистецької пісні. Авторка зазначає: «Важливість наслідування австронімецьких виконавських традицій у формуванні сучасного інтерпретаційного архетипу шубертівської пісні зумовлено й її авторським жанровим іменем – "*deutsche Kunstlied*": до його структури композитором уведено національне походження мистецьких пісень, що підкреслює необхідність його відтворення у виконавській інтерпретації» (Німенська, 2024а: 90) та особливо підкреслює роль поетичного тексту як формотворчого чинника *Lied*: «Зразкове та художньо-достовірне виконання німецької *Lied*, що відповідає жанровому ідеалу, об'єднує в собі німецький національний дух, німецький менталітет, ідею, особливий стиль вокального виконання (німецьку акустичну ніжність й витонченість), а головне, несе в собі слово (що в німецький мові містить багато приголосних). Слід також підкреслити, що німецька поезія загалом дуже

складна, сповнена символізму, який повинен розуміти виконавець, а в ідеалі – й слухач» (Німенська 2024b: 17).

Значним є внесок дослідниць С. Шчитікової та О. Якимець (2019), які аналізують стильову еволюцію пізньої творчості Ф. Шуберта, простежуючи рух до фактурної ускладненості, підвищеної драматичної напруги та поглибленої психологічної фрагментарності. Тему транскрипцій Ф. Ліста на основі вокальних творів Ф. Шуберта концептуально розкриває Ю. Щербаков (2025), демонструючи, як віртуозна інтерпретаторська стратегія видатного митця розширює рецептивні горизонти шубертівської музики.

Не менш важливою джерельною основою залишається збірник «Шуберт і шубертіанство» за редакцією Г. Ганзбурга (Ганзбург, 1994), що відображає ранній етап формування української шубертіанської традиції та окреслює коло виконавських і аналітичних підходів, властивих кінцю XX століття.

Отже, у своїй сукупності окреслений науковий комплекс дозволяє розглядати шубертіанство як багаторівневе культурно-естетичне явище, що сформувало власний аналітичний і виконавський канон, водночас виступаючи як динамічний інтелектуальний простір, здатний визначати академічну, культурологічну й мистецьку думку сучасності.

Метою статті є визначення феномена шубертіанства на підставі історико-естетичної рецепції творчості Ф. Шуберта, аналізу *Lied* як жанрової моделі психологічної експресії та виконавського осмислення пісенних циклів у XX столітті.

Методологія дослідження. Розвідка спирається на історико-контекстуальний, структурно-аналітичний, культурологічний, семіотичний та герменевтичний підходи, а також на аналіз вокальної перформативності.

Новизна дослідження полягає у таких положеннях:

– розумінні шубертіанства як *естетичного та світоглядного феномена*, що виріс із романтичної парадигми і став маркером певного типу музичного мислення та культурним кодом камерності й психології світовідчуття;

– міждисциплінарному прочитанні шубертіанства, трактуванні *Lied* як простору інтонаційної суб'єктивності, а також у системному аналізі внеску Д. Фішера-Діскау, що сформував виконавський канон інтерпретації шубертівських циклів у XX столітті.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Шубертівська *Lied* у музичній культурі XIX–XX століть постає як один із найвпливовіших художніх феноменів, що визначили нову модель музичної суб'єктивності й камерно-вокальної драматургії. У її основі – інтимізована психологічність, внутрішня динаміка емоційного досвіду та інтонаційна мова, здатна моделювати найтонші стани свідомості. Саме з цього художнього фокусу виростає шубертіанство як багатошарове культурно-мистецьке явище, що охоплює композиторську поетику, рецептивні стратегії, виконавську традицію, аналітичні моделі та психологію ліричної суб'єктивності. Термін поступово вкорінився в німецькій музикознавчій думці кінця XIX – початку XX століття, коли постала потреба описати унікальний вплив шубертівської пісні на європейську музичну свідомість.

На противагу бетховенській героїчній моделі, драматургія вокальних творів Ф. Шуберта зміщується у бік внутрішнього руху, коли музика стає мовою емоційної рефлексії та інтонаційним відображенням психологічних імпульсів. У межах такого мислення мелодія набуває здатності передавати внутрішні наміри героя, гармонія реагує на найдрібніші настроєві зміни, а вокальна фраза постає як семантичний жест, що структурує весь драматургічний процес. Найповніше ці принципи втілені у трьох центральних циклах Ф. Шуберта – «Прекрасна млинарка» («*Die schöne Müllerin*», 1823), «Зимова подорож» («*Winterreise*», 1827) та «Лебедина пісня» («*Schwanengesang*», 1828), які формують безперервну інтонаційно-психологічну вісь розвитку суб'єктивності: від емоційної первозданності до екзистенційної межовості й пізньої споглядальності.

У «Прекрасній млинарці» провідною стає модель юнацької відкритості і природної емоційної довіри. Світлі тональні центри, кантиленна лінійність і архаїчна наспівність створюють атмосферу щирості,

надії та наївної віри в гармонію світу. Фортепіанна партія, яка імітує рух млинового колеса, стає символом природного життєвого ритму, який юний герой сприймає як внутрішній порядок. Провідну роль у формуванні сучасного розуміння цього циклу відіграла інтерпретація Дітріха Фішера-Діскау (Schubert, n.d. Die schöne Müllerin), який підкреслив саме психологічну виразність його загальної інтонації – її особливі прозорість і світло. Тембр його голосу у цьому циклі вирізняється м'якою резонансністю і стриманою драматизацією; фрази він веде плавно, із тонкою мікродинамікою – *crescendi* з'являються як внутрішній подих, а не як зовнішній жест; співак ніби уникає надмірного емоційного «тиску», щоб зберегти природну безпосередність свого героя. Така інтерпретація дозволяє розкрити у циклі не «сюжет юнацького кохання», а поступову психологічну кристалізацію молодої свідомості, у якій надія і розчарування ще не поєднались у стійку пару антагоністів.

У «*Winterreise*» інтонаційна мова радикально змінюється: фрагментарність вокальних ліній, хроматичні нашарування, остинатні структури та нестійкі гармонічні опори створюють образ внутрішнього руйнування. Інтерпретаційний простір циклу – це психологічний ландшафт: холод, порожнеча, відчуження, безсилля. Саме у виконанні цього циклу Д. Фішер-Діскау здійснив одну з найбільш революційних інтерпретацій XX століття (Schubert, n.d., Winterreise). Виконання ним циклу можна вважати еталоном екзистенційної драматизації: тембр затемнений, інтонація «виснажена», а паузи набувають характеру травматичних «провалів свідомості». Співак використовує тонкі зміни вокальних барв, від тремтливої прозорості («*Gute Nacht*») до жорсткої, майже «шерехуватої» атаки («*Der stürmische Morgen*»), щоби передати різні стани внутрішнього надлому. Він майже уникає вібрато, мінімізує його, надаючи голосу ефекту «внутрішнього вимовляння», створюючи монолог, що розповідається самому собі, а не зовнішньому слухачеві. Саме такий підхід дозволяє розкрити психологічний злам в душі героя як процес, що розгортається не лише в драматургії сюжету, а й у виконавсько-інтонаційній драматургії.

У «*Schwanengesang*» на перший план виходить медитативність як ознака духовної зрілості героя. Мелодичне розгортання побудоване на широких фразах, присутні ознаки декламаційності; гармонія насичена модальними відтінками, хроматичними переходами й тональними зміщеннями. Це «музика пам'яті», де кожна інтонація є носієм певного внутрішнього досвіду. Саме в цьому циклі виконавська концепція Д. Фішера-Діскау (Schubert, n.d. Schwanengesang), яку ми умовно назвали «*інтонаційна суб'єктивність*», сягає особливої довершеності – співак немов вибудовує «інтонаційну філософію» пізнього періоду життя. Його голос звучить спокійно, але з відчутною глибинною напругою; фрази витримані й протяжні, із надзвичайно тонкими відтінками тембрового забарвлення, кожне слово – це «мить спогаду». Фортепіанна партія набуває ролі рівноправного «оповідача», створюючи поліфонічну єдність з вокальною рефлексією (партнер Д. Фішера-Діскау – Дж. Мур). Завдяки такому підходу цикл сприймається як музичний простір усвідомленого прощання, спокійного завершення, прийняття.

Таким чином, виконавська практика Д. Фішера-Діскау не є лише історично важливою сторінкою – вона стала ключем до сучасного осмислення шубертіанства**.** Саме такі якості його інтерпретації, як текстоцентричність, інтонаційна камерність, мікродинамічна точність та філософська концептуальність, що простежуються у виконанні ним трьох шубертівських циклів, сформували виконавський канон XX століття і визначили сприйняття австронімецької *Lied* в сучасній академічній, музикознавчій та культурологічній свідомості.

Висновки.

Творчість Франца Шуберта є невід'ємною частиною народжених романтизмом музичних цінностей. За нашою дослідницькою концепцією, концентрація його ідей *увиразнилася у феномені «шубертіанства»,* який природним чином знайшов своє продовження у творчості наступних поколінь композиторів різних національних шкіл. Шубертіанство й сьогодні залишається одним із найстійкіших

культурних кодів європейської камерної традиції, продовжуючи формувати горизонти осмислення природи музичного переживання, і постає не лише як історико-стильове поняття, а й як універсальна система координат, у межах якої шубертівська музика функціонує як простір внутрішньої правди, художнього самопізнання та культурної пам'яті.

У сучасних музикознавчих розвідках (Suurpää, 2014; Howe, 2009; Kramer, 1998; Bostridge, 2015; Youens, 1991; 1997; 1999; 2002) шубертіанство осмислюється як багатовимірне культурно-естетичне поле, у якому перетинаються романтична інтонаційна автентичність, модерністська психологічна фрагментарність і постмодерністські інтерпретаційні стратегії.

Смислове наповнення трьох центральних пісенних циклів Ф. Шуберта – емоційна первозданність «*Die schöne Müllerin*», екзистенційна руїна «*Winterreise*» та медитативна зрілість «*Schwanengesang*» – формує цілісну драматургію людського внутрішнього шляху й засвідчує унікальність шубертівського світобачення, що зберігає актуальність уже понад два століття. У XX столітті камерна співоча традиція стає, по суті, маркером нового витка шубертіанства. У цьому контексті ключового значення набуває творчість Д. Фішера-Діскау – співака, який презентував найкращі традиції виконання шубертівських циклів та створив еталон їх сучасного виконання. Його послідовна увага до слова, інтонаційної мікропластики та камерного нюансування заклала підґрунтя для розуміння *Lied* як своєрідної моделі людської суб'єктивності, здатної репрезентувати досвіди самотності, пам'яті, травми, внутрішнього діалогу та екзистенційної напруги.

Підсумовуючи, охарактеризуємо феномен шубертіанства.

❖ Це стійка художня традиція, що походить від музичного світу Ф. Шуберта і поєднує в собі інтонаційну щирість, камерну інтимність, специфічну мелодичну стилістику та світовідчуття, у якому особистісне переживання набуває метафізичного виміру.

❖ Як естетичний феномен, шубертіанство виявляється у прагненні до внутрішньої зосередженості, ліричної правдивості, делікатної

психологізації, а також у характерній драматургії ліричного типу, яка притаманна вокальним та інструментальним творам Ф. Шуберта.

❖ Як тип композиторського та виконавського мислення, шубертіанство резонує з творчими ідеями різних поколінь композиторів і зберігає базові романтичні цінності: глибину індивідуального переживання, поетичну інтонацію та емоційну правдивість.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом семантики інтонаційних архетипів шубертівських циклів у контексті європейської вокальної традиції, а також зі створенням порівняльних моделей інтерпретації, що враховують досвід різних виконавських шкіл XX–XXI століть. Важливим напрямом видається й міждисциплінарне осмислення шубертіанства на перетині музикознавства, психології, філософії та культурної антропології, що дасть змогу глибше розкрити феномен *Lied* як форми існування європейської інтонаційної суб'єктивності. Необхідно відмітити, що лінію шубертіанства природно продовжує творчість Р. Шумана, де ідеї романтизму набувають нового аналітичного та психологічного виміру. Через твори Р. Шумана шубертіанство було інтегроване в європейську музичну культуру XIX–XX століть і стало частиною загальної романтичної спадщини, вкоріненої в різних національних школах (від німецької та австрійської до французької, української, скандинавської, китайської традицій). Ще одним вектором дослідження може стати вивчення шубертіанства з урахуванням гендерно-інтерпретологічної методології, що активно розвивається в сучасному мистецтвознавстві.

ЛІТЕРАТУРА

Ганзбург, Г. І. (Ред.). (1994). *Шуберт і шубертіанство. Збірник матеріалів наукового музикознавчого симпозіуму 30.09. – 2.10.1993 р.* Харків: б.в. [рос.].

Манчук, В. В. (2023). *Музично-поетичний зміст вокального циклу Ф. Шуберта «Зимовий шлях».* (Бакалаврська робота). ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів.

Німенська, Ж. В. (2024а). Німецька мистецька пісня у творчості Ф. Шуберта: принципи автентичного вокального виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 72, 88–95. https://doi.org/10.34064/khnum1-72.06

Німенська, Ж. В. (2024b). Роль слова в німецькій *Lied* Ф. Шуберта: виконавський аспект. *Тези 31-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Методологічні аспекти освіти: досягнення та перспективи»,* (сс. 16–19). Роттердам: International Science Group.

Шчитікова, С. А., & Якимець, О. М. (2019). Новаторська трактовка камерно-вокальних жанрів у пізній творчості Ф. Шуберта. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 15, 94–101. https://doi.org/10.33287/221913

Щербаков, Ю. (2025). Вокальні твори Франца Шуберта та їх нове життя в транскрипціях Ференца Ліста. *Слобожанські мистецькі студії,* 1, 153–157. DOI: https://doi.org/10.32782/art/2025.1.29

Bodley, L. B., & Horton, J. (Eds.). (2016). *Rethinking Schubert*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190200107.001.0001

Bostridge, I. (2015). *Schubert's winter journey: Anatomy of an obsession*. New York: Alfred A. Knopf.

Dahlhaus, C. (1991). *Nineteenth-century music* (Trans. by J. B. Robinson). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.

Fischer-Dieskau, D. (1984). *Schubert's songs: A biographical study*. New York: Limelight Editions.

Gibbs, C. H. (2000). *The life of Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hirsch, M. W., & Feurzeig, L. (Eds.). (2021). *The Cambridge companion to Winterreise*. Cambridge: Cambridge University Press.

Howe, B. (2009). The allure of dissolution: Bodies, forces, and cyclicity in Schubert's final Mayrhofer settings. *Journal of the American Musicological Society,* 62(2), 271–322.

Kramer, L. (1998). *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*. Cambridge: Cambridge University Press.

McClary, S. (2007). Constructions of subjectivity in Schubert's music. In P. Brett, E. Wood, & G. C. Thomas (Eds.), *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*, (2nd ed)., pp. 205-233. New York: Routledge. https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780203944189-17

Newbould, B. (1997). *Schubert: The music and the man*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

Parsons, J. (Ed.). (2011). *The Cambridge companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521800273

Schubert, F. (Composer). (n.d.). Die schöne Müllerin, D. 795 [Song cycle performed by D. Fischer-Dieskau & C. Eschenbach]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=z148EfPmk3A

Schubert, F. (Composer). (n.d.). Schwanengesang, D. 957 [Song cycle performed by D. Fischer-Dieskau]. Y*ouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=GDxsbpVDCgc

Schubert, F. (Composer). (n.d.). Winterreise, D. 911 [Song cycle performed by D. Fischer-Dieskau & A. Brendel]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=l0Rry-ahcHM

Suurpää, L. (2014). *Death in Winterreise: Musico-poetic associations in Schubert's song cycle*. Bloomington: Indiana University Press.

Youens, S. (1991). *Retracing a winter's journey: Franz Schubert's Winterreise*. Ithaca and London: Cornell University Press. https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt24hg6h

Youens, S. (1997). *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin*. Cambridge: Cambridge University Press.

Youens, S. (1999). *Schubert's poets and the making of Lieder*. Cambridge: Cambridge University Press.

Youens, S. (2002). *Schubert's late Lieder: Beyond the song cycles*. Cambridge: Cambridge University Press.

REFERENCES

Bodley, L. B., & Horton, J. (Eds.). (2016). *Rethinking Schubert*. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190200107.001.0001 [in English].

Bostridge, I. (2015). *Schubert's winter journey: Anatomy of an obsession*. New York: Alfred A. Knopf [in English].

Dahlhaus, C. (1991). *Nineteenth-century music*. (Trans. by J. B. Robinson). Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press [in English].

Fischer-Dieskau, D. (1984). *Schubert's songs: A biographical study*. New York: Limelight Editions [in English].

Gibbs, C. H. (2000). *The life of Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

Hanzburh, H. I. (Ed.). (1994). *Schubert and Schubertianism. Collection of materials of the scientific musicological symposium September 30 – October 2, 1993*. Kharkiv: n.d. [in Russian].

Hirsch, M. W., & Feurzeig, L. (Eds.). (2021). *The Cambridge companion to Winterreise*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

Howe, B. (2009). The allure of dissolution: Bodies, forces, and cyclicity in Schubert's final Mayrhofer settings. *Journal of the American Musicological Society*, 62(2), 271–322 [in English].

Kramer, L. (1998). *Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

Manchuk, V. *V. (2023). Musical and poetic content of F. Schubert's vocal cycle «Winter Path»* (Bachelor's thesis). Mykola *Lysenko* Lviv *National Academy of Music. Lviv* [in Ukrainian].

McClary, S. (2007). Constructions of subjectivity in Schubert's music. In P. Brett, E. Wood, & G. C. Thomas (Eds.), *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology,* (2nd ed)., pp. 205–233. New York: Routledge. https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780203944189-17 [in English].

Newbould, B. (1997). *Schubert: The music and the man*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press [in English].

Nimenska, Zh. V. (2024a). German art song in F. Schubert's creative work: the principles of authentic vocal performance. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education,* 72, 88–95. https://doi.org/10.34064/khnum1-72.06 [in Ukrainian].

Nimenska, Zh. V. (2024b). The role of the word in F. Schubert's German Lied: the performing aspect. In *The theses of the 31st International Scientific and Practical Conference «Methodological Aspects of Education: Achievements and Prospects»*, (pp. 16–19). Rotterdam: International Science Group [in Ukrainian].

Parsons, J. (Ed.). (2011). *The Cambridge companion to the Lied*. Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL9780521800273 [in English].

Schubert, F. (Composer). (n.d.). Schwanengesang [Swan song], D. 957 [Song cycle performed by D. Fischer-Dieskau]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=GDxsbpVDCgc [in German].

Schubert, F. (Composer). (n.d.). Winterreise [Winter trip], D. 911 [Song cycle performed by D. Fischer-Dieskau & A. Brendel]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=l0Rry-ahcHM [in German].

Schubert, F. (Composer). (n.d.). Die schöne Müllerin [The beautiful miller's wife], D. 795 [Song cycle performed by D. Fischer-Dieskau & C. Eschenbach]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=z148EfPmk3A [in German].

Shcherbakov, *Yu. (2025)*. The vocal compositions of Franz Schubert and their new life in transcriptions of Franz Liszt. *Sloboda Region Art Studies*, 1, 153–157. DOI: https://doi.org/10.32782/art/2025.1.29 [in Ukrainian].

Shchytikova, S. A., & Yakymets, O. *M. (2019)*. Innovative interpretation of chamber and vocal genres in the late F. Schubert's creative work. *Musicological Opinion*

of Dnipropetrovsk Region, 15, 94–101. https://doi.org/10.33287/221913 [in Ukrainian].
Suurpää, L. (2014). *Death in Winterreise: Music and poetic associations in Schubert's song cycle*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
Youens, S. (1997). *Schubert, Müller, and Die schöne Müllerin [Schubert, Müller, and The Fair Maid of the Mill]*. Cambridge: Cambridge University Press [in German].
Youens, S. (1991). *Retracing a winter's journey: Franz Schubert's Winterreise*. Ithaca and London: Cornell University Press. https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt24hg6h [in English].
Youens, S. (1999). *Schubert's poets and the making of Lieder*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
Youens, S. (2002). *Schubert's late Lieder: Beyond the song cycles*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

Tang Jinyu
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: qq896510378@gmail.com, tangjinyv@qq.com
ORCID iD: 0009-0005-9587-8506

Schubertianism in the musical culture of the 19th-20th centuries as a cultural code of the European chamber and vocal tradition

Statement of the problem. *The phenomenon of Schubertianism, which is one of the most representative manifestations of the European chamber and vocal tradition, has not yet received the proper interdisciplinary theoretical considering. In most musicological works, it is understudied either as a stylistic category, or as a historical reception of Franz Schubert's creative work, or as a manifestation of the vocal interpretation of German Lied. At the same time, Schubertianism is much broader – it constitutes a unique cultural and aesthetic code that combines intonation psychology, poetic semantics, performance dramaturgy and the philosophy of subjectivity. The absence of a holistic integral model of this phenomenon determines the need for its comprehensive scientific analysis.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to understand Schubertianism systematically as a multidimensional cultural phenomenon that has formed a separate model of musical thinking based on*

the psychological dramaturgy of Lied, intonational subjectivity and the interpretative tradition of the 19th–20th centuries. The research is based on historical-contextual, structural-analytical, semiotic, hermeneutic and cultural studies approaches, taking into account vocal performance as a component of musical semantics. The scientific novelty lies in revealing the Schubertianism as an integrative intonation and cultural code that encompasses musical text, psychological states, performance models and cultural memory; in defining Lied as a form of musical self-disclosure of subjectivity; and also in emphasizing the decisive role of Dietrich Fischer-Dieskau's performance school in forming the canon of interpretation of Schubert cycles.

Research results. *As a result of the study, it has been established that Schubertianism functions as a holistic intonation and semantic system, which combines poetic imagery, psychological reflexivity, chamber dramaturgy, and philosophical symbolism. The three F. Schubert's vocal cycles – «Die schöne Müllerin», «Winterreise» and «Schwanengesang» – form the dramaturgical axis of the lyrical subjectivity: from emotional primordiality to existential brokenness and meditative maturity. The Fischer-Dieskau's performance paradigm has established microdynamic accuracy, text-centricity, intonation chamber nature and psychological depth as the main principles of interpreting the Lied.*

Conclusion. *Thus, the phenomenon of Schubertianism goes beyond the boundaries of its definition as style and appears as a universal cultural code that determines the modern perception of musical subjectivity, artistic thinking and performance memory.*

Keywords*: Schubertianism; Lied; intonational subjectivity; psychological dramaturgy; chamber music; «Winterreise»; performing canon; Dietrich Fischer-Dieskau; musical memory.*

Стаття надійшла до редакції 6.07.2025,
рекомендована до друку 16.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 78.071.1(092):780.616.432
DOI 10.34064/khnum2-40.09

Мартьянова Аліна В'ячеславівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: alinamartianova@icloud.com
ORCID iD: 0000-0003-4238-8149

Фантазія («Шотландська соната») Ф. Мендельсона: вплив жанрової атрибуції на виконавську інтерпретацію

Відомий фортепіанний опус Ф. Мендельсона, цікавий як індивідуальне відображення романтичного стилю мислення, розглядається з позицій сучасної вітчизняної інтерпретології. Попри стійку концертну популярність твору, виконавці стикаються з проблемою його жанрово-стильової атрибуції. Мета статті – розглянути жанрову природу Фантазії Ф. Мендельсона крізь призму інтерпретацій видатних піаністів: М. Грінберг, А. Шиффа, Р. Просседи. Для досягнення мети використано жанрово-стильовий, функціонально-структурний, порівняльно-інтерпретаційний методи дослідження, що дозволило з'ясувати особливості взаємодії жанрових ознак, драматургічних засобів та виконавської інтерпретації. Новизна отриманих результатів полягає в констатації органічного зв'язку виконавської концепції із жанровою специфікою твору. Виявлено, що синтез сонатної драматургії та фантазійності суттєво впливає на розуміння сучасними виконавцями авторського задуму твору.

***Ключові слова**: фортепіанне мистецтво; ранній романтизм; творчість Ф. Мендельсона; фантазія; сонатна драматургія; жанровий синтез; виконавська інтерпретація.*

Постановка проблеми.

Жанровий синтез у музиці проявляється як художній метод, спрямований на формування нової якості твору, завдяки інноваційності мислення його творця. У добу Романтизму цей метод став особливо актуальним, оскільки композитори в пошуках індивідуального стилю тяжіли до розширення меж традиційних форм та жанрів. Творчій практиці середини XIX століття властиві відхід від усталених канонів класицизму, жанрова індивідуалізація та образні контрасти, свобода

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

об'єднання в художнє ціле різнорідних складових. Отже, показово, що жоден із тогочасних видатних митців не залишив жанр фантазії поза своєю увагою: такого розмаїття форм і виконавських складів вона не знала з часів Бароко. Як наслідок, змінюється статус жанру, і доба Романтизму стає періодом яскравого розквіту фантазії.

У великому фортепіанному доробку Ф. Мендельсона, що охоплює всі існуючі на той час форми і жанри, Фантазія *fis-moll* ор. 28 посідає особливе місце. У наш час цей твір композитора є одним із найбільш виконуваних на концертній сцені та в навчальному процесі, однак питання визначення його жанрової специфіки у її зв'язках із виконавською інтерпретацією залишаються відкритими.

Актуальність звернення до цієї теми зумовлена затребуваністю праць, присвячених мистецтву інтерпретації фортепіанної музики класико-романтичної доби з позицій досвіду виконавства XXI століття. Системний аналіз Фантазії – її структури, тематизму, драматургії, виконавської поетики посприяє усвідомленню інтерпретаторських завдань піаніста. На цьому ґрунті уможливлюється, по-перше, порівняльно-інтерпретаційний аналіз виконавських версій твору; по-друге, збагачується теорія жанрів (питання жанрового синтезу є значущим для розуміння внеску композитора у формування романтичного типу мислення в інструментальній музиці після Л. Бетховена).

Мета статті – дослідити жанрову природу Фантазії *fis-moll* ор. 28 як чинник формування виконавської інтерпретації твору на прикладі порівняльно-інтерпретативного аналізу версій її виконання видатними піаністами XX–XXI століть. *Матеріалом дослідження* слугують нотний текст Фантазії ор. 28 *fis-moll* Ф. Мендельсона; аудіозаписи М. Грінберг, А. Шиффа та Р. Просседи.

Останні дослідження і публікації за темою. Протягом останніх років спостерігаємо актуалізацію мендельсонознавства. Більшість праць (Ernst, 2016; Louie, 2016; Prosseda, 2018; Todd, 2004, 2011; Walshaw, 2017) містить узагальнений огляд стилістики або інтерпретації найпопулярніших творів митця, передусім Симфоній *A-dur* ор. 90 («Італійської») та *a-moll* ор. 56 («Шотландської»), увертюри

«Гебриди» ор. 26 і музики до «Сну літньої ночі», Концерту для скрипки *e-moll* ор. 64, Октету ор. 20, Фортепіанного тріо ор. 49; *Rondo capriccioso* ор. 14 та вибраних «*Lieder ohne Worte*» (Todd, 2004, 2011; Prosseda, 2018; Walshaw, 2017). На цьому тлі жанр фортепіанної фантазії посів свою дослідницьку нішу, репрезентовану працями про її витоки, структурні параметри і стильові трансформації від Бароко до Романтизму (Pei-Hsin Kao, 2016; Schulenberg, 2014).

У вітчизняному мендельсонознавстві засадничою є дисертація М. Веремйової (2012), у якій вперше здійснено системний аналіз усіх фортепіанних концертів композитора – від ранніх юнацьких до незавершеного останнього – у контексті формування романтичного *Gesamtkunstwerk*. Авторкою обґрунтовано метод історизму як основу композиторського мислення Ф. Мендельсона, визначено принцип жанрово-стильового синтезу як головного механізму реалізації *Gesamtkunstwerk*, розроблено першу періодизацію мендельсонознавства. Дисертація М. Веремйової має методологічне значення для сучасних досліджень творчості Ф. Мендельсона, зокрема вивчення жанрового синтезу у фортепіанних сонатах (фантазіях) композитора, де присутні романтична трансформація образної структури та впливи інших жанрів. Проблематика жанрового синтезу, що є одним із ключових принципів художнього мислення доби Романтизму, ґрунтовно осмислена в працях О. Рощенко. У її дослідженні «Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму» (2006) жанровий синтез розглядається як методологічна основа нової міфології, де твір постає як «мистецтво мистецтва» – енциклопедичний простір, що поєднує складові різних родів і видів мистецтва, філософії та науки. Такий підхід увиразнює універсалізм романтичного жанротворення й визначає теоретичні координати для аналізу жанрових зв’язків у творчості Ф. Мендельсона. У дисертації української музикознавиці О. Погоди (2009) простежено генезу жанру фантазії (від віденського класицизму до романтизму) крізь призму філософських і соціокультурних чинників, що також слід враховувати при аналізі процесів жанротворення у Фантазії *fis-moll* ор. 28.

Однією з ключових у зарубіжному мендельсонознавстві є для нас праця Д. Ернста (Ernst, 2016), який опікується питанням жанрової номінації твору – «соната vs фантазія» – і виявляє «сонатний каркас» під його «фантазійною поверхнею». Біографічно-історичний контекст, включно з датуванням «Фантазії» та інших фортепіанних творів Ф. Мендельсона, представлений у працях Р. Ларрі Тодда (Todd, 2004, 2011), тоді як Р. Просседа надає вагомий виконавсько-редакційний аналіз твору (Prosseda, 2018). Нез'ясованим залишається вплив жанрової специфіки «Фантазії» на формування її виконавських версій у концертній практиці XX століття.

Методологія дослідження. Міждисциплінарний підхід, на який спирається дослідження, охоплює такі методи, як *жанровий,* скерований на визначення у творі Ф. Мендельсона типових жанрових ознак; *стильовий* – для з'ясування специфіки раннього періоду творчості композитора (за періодизацією М. Веремйової, 2012); *функціонально-структурний* для розкриття співвідношення змісту та форми твору; *виконавський,* зосереджений на піаністичних вимогах до Фантазії Ф. Мендельсона; *порівняльно-інтерпретаційний*, задіяний у процесі пошуку спільних та відмінних параметрів виконання твору різними музикантами.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Після 1810 року в німецькому музичному середовищі зростає інтерес до фортепіанної фантазії[1] як жанру, якому притаманні свободу образна та темпова свобода й імпровізаційність. Хоча фортепіанна соната продовжувала активно розвиватися, зокрема у пізній творчості Л. Бетховена, критики вже спостерігали тенденцію до експериментів

[1] Термін «фантазія» (англ. *fantasy, phantasy, fancy*; нім. *Fantasia, Phantasia, Fantasie, Phantasie*; фр. *fantaisie*; ісп. *fantasía*; італ. *fantasia*) має давньогрецьке походження (*φαντασία* – робити видимим, *φαίνειν* – показувати). Етимон (*phantasía*) означає «уява», «видимий образ», «здатність уявляти». Термін утворено від дієслова φαίνω (*phaínō*) – світити, проявляти, з'являтися. Через латинське «phantasia» воно увійшло до більшості європейських мов і зберегло значення, пов'язані з уявою, вигадкою, творчим мисленням (Oxford English Dictionary Online, n.d.).

із жанрами та формами. Р. Шуман зазначав: «Окремі прекрасні зразки цього жанру [фортепіанної сонати], безперечно, з'являтимуться тут і там, і вже з'явилися; втім, здається, що форма пройшла свій життєвий цикл… Отже, нехай пишуть сонати чи фантазії (яка різниця в назві!), тільки нехай не забувають про музику, а решту нехай дарує ваш добрий геній» (Schumann, 1854: 80).

Прототип фортепіанної фантазії слід шукати у лютневій музиці XVI століття. Шляхи формування жанру докладно висвітлено у дисертації К. Штрифанової (2007), де обґрунтовано, що саме в лютневій практиці (насамперед різного роду імпровізаційних вступах) закладено жанрову модель майбутньої фортепіанної фантазії із характерними ознаками імпровізаційності, варіантності фактури, риторичної свободи формотворення та поліфонічним мисленням.

У добу Бароко цикл «фантазія – фуга» (Й. С. Бах) з часом набув самостійного статусу, увібравши риси *stylus phantasticus* (Williams, 1980). У XVIII столітті К. Ф. Е. Бах розвиває такі риси жанру фантазії, як свобода форми, темпу, тонального розвитку; В. А. Моцарт наближає фантазію до сонатного *Allegro* (Фантазія *c-moll* K. 475, Соната для фортепіано *c-moll K*. 457). Німецький музикознавець А. Едлер зазначає: «В. А. Моцарт, з одного боку, продовжує традицію вільної фантазії XVIII ст., а з іншого – прокладає шлях до її подальшого розвитку в XIX ст. через інтеграцію із сонатною формою» (Edler, 2003: 153). У Л. Бетховена також знаходимо геніальний синтез двох жанрів у Сонатах *Quasi una fantasia* op. 27, де частини виконуються без перерви, зберігаючи імпровізаційність у межах сонатного циклу. У XIX столітті фантазія стала символом вільної тематичної розробки, суб'єктивної образності та відходу від усталених форм, тоді як соната залишається найбільш стабільною класичною моделлю формотворення.

Згідно з датою першого автографа, Ф. Мендельсон завершив першу версію своєї Фантазії 29 січня 1833 року, проте твір не був одразу опублікований. Перебуваючи у Дюссельдорфі, композитор дізнався про інтерес видавництва «*Simrock*» до його фортепіанних творів і повернувся до роботи над Фантазією, здійснивши її редакцію

для публікації. 7 грудня 1833 року він написав видавцям: «На Ваше нещодавне прохання я маю для друку Фантазію для фортепіано, яку я хотів би побачити у Вашому виданні. Якщо Ви не проти, я прошу Вас надіслати мені відповідь із цього приводу, і тоді я, можливо, зможу привезти вам рукопис на Різдво, коли я думаю приїхати до Бонна на кілька днів» (цит. за: Todd, 2004).

У 1834 році твір вийшов друком під назвою «*Sonate écossaise*»[2], що пов'язувало його із Шотландією. Невдовзі композитор знову відредагував його, і у наступному виданні назву було змінено на «*Fantasia*» (без додавання «*Шотландська*»). На цьому недатованому автографі з'явилася також присвята Ігнацу Мошелесу. «Що спонукало Мендельсона змінити назву, важко встановити, але є ознаки того, що він все ще не був впевнений щодо назви наприкінці 1833 року», – зауважує Д. Ернст (Ernst, 2016). Певна невизначеність простежується і в листуванні Ф. Мендельсона: «Соната або Фантазія *fis* зараз готова і публікується тут, у видавництві Зімрока», – повідомляє він у листі від 28-29 грудня 1833 року (цит за: Ernst, 2016), а 11 травня 1834 року його сестра Фанні пише: «Твоя Соната *fis* мені дуже подобається, і я її старанно граю, бо вона, як і все у тебе, дуже складна» (цит. за: Weissweiler, 1997: 163). Німецький музикознавець Д. Кемпер із цього приводу пише: «Існує підстава для припущення, що відмова від назви "соната" на користь терміну "фантазія" означає більше, ніж просто зниження вимог до жанрової класифікації. Тут, як і у Фантазії Ф. Шуберта "Мандрівник", термін "фантазія" вочевидь пов'язаний з експериментами з монотематизмом та циклічною структурою речень» (Kämper, 1987: 71). Д. Ернст, зіставляючи думки різних музикознавців та власні спостереження над формою твору Ф. Мендельсона, доходить

[2] П'єси, названі «*Écossaise*» / «Екосез» (з франц. «шотландський»), основані на шотландському кантрі-танці, були популярні в Європі першої третині XIX століття протягом багатьох років. Вони зустрічаються у творчості Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Ф. Шопена, К. Стаматі, К. Черні.

висновку, що митець «поєднує у своїй композиції елементи сонати, фантазії та пісні без слів» (Ernst, 2016).

Отже, «Фантазія» Ф. Мендельсона є одночастинною композицією, де чітко вирізняються три розділи, що відповідають функціям частин сонатного циклу зразка зрілого віденського класицизму. Можливо, це один з перших у творчості композиторів-романтиків (Ф. Шопен, Ф. Ліст[3]) прикладів змішаної форми, що згодом увійшла в музичну практику XX століття, онтологічним підґрунтям якої є принцип *docta stilo* (Рощенко, 2006) як універсальний спосіб художнього мислення, який поєднує різнорідні жанрові, стилістичні та семантичні рівні у межах єдиної романтичної цілісності.

Твір побудований на елегантних лаконічних темах. Перший розділ (*Con moto agitato. Andante*) написаний у сонатній формі, однак наявні відступи від типової структури: тематизм розвивається більш вільно, без чіткого функціонального розподілу. Так, ще за життя композитора музичний теоретик Фердинанд Готтельф Ганд назвав цей розділ «продуктом оригінального винаходу», вважаючи його основою всього твору (цит. за: Ernst, 2016). Арпеджіо, з яких починається і завершується перший розділ твору, ймовірно, походять з імпровізаційної традиції і відбивають одну з характерних ознак фантазії *як вільного нерегламентованого жанру доби Бароко*.

Тема головної партії (*Andante*) за жанром – хорал, що втілює зосереджено-молитовний стан. Врівноваженості образу надають

[3] На відміну від Ф. Мендельсона, який у межах одночастинного твору інтегрує експозицію, розробку та репризу, Ф. Ліст у Сонаті-фантазії «По прочитанні Данте» («*Après une lecture du Dante»: Fantasia quasi sonata,* S. 161), написаної близько 1849 таопублікованої 1856 року, розвиває ідею змішаної форми через контраст двох основних тем. Перший розділ у тональності *d-moll* – опис уявного пекла – переходить у другий хоральний розділ у *Fis-dur*, який символізує небесну радість. Після подальшої трансформації цих тем (як за логікою сонатного циклу, так і монотематичного розвитку) Ф. Ліст завершує твір у *D-dur*, створюючи контраст, що символізує духовне піднесення. Утім Фантазія Ф. Мендельсона є більш раннім і стислим прикладом змішаної форми з чітким «сонатним каркасом» у наскрізній драматургії, що передбачає відкриття зрілого романтизму.

стриманий темп, рівномірний рух чвертями та постійне оспівування тоніки. Арпеджіо (з поміткою ***pp***), що виконують функцію сполучної партії, приводять до побічної партії в паралельній тональності (*A-dur*). «Ядро» образної драматургії твору визначається жанровою настановою: фантазійний виклад тематизму зумовлює поступову трансформацію образу – від стриманої меланхолії до драматизму.

У розробковому епізоді – *Con moto agitato* – знову з'являються арпеджіо, підкреслюючи зіставлення тональностей: *fis-moll* – *H-dur* – *gis-moll* – *cis-moll*, що створює ефект напруження, після чого тема-образ повертається до стриманого стану. Арпеджіо та октави приводять до головної кульмінації першого розділу: на тлі тремоло в басі відбувається секвенційний розвиток мелодичної лінії, що проводиться у октавному подвоєнні. Головна тема повертається з пристрасною енергією, поєднуючись з фігураціями нестійких гармоній (партія лівої руки). Після кульмінації настає швидкий спад: емоції вщухають, повертаючись до початкової стриманості. Інтенсивність тематичного руху врівноважується скороченою майже вдвічі репризою, яка звучить на ***pp*** як епілог. У коді знову з'являється головна тема, побудована на декламаційному «переосмисленні» основних інтонацій. Кода виконується з відкритою педаллю, що створює розмитий, «туманний» звуковий ефект. Рух поступово уповільнюється до зупинки на ферматі, після чого *attacca* починається наступний розділ Фантазії – з різкою зміною фактури та яскраво-контрастною образністю.

Другий розділ – *Allegro con moto (A-dur)* – написаний у тричастинній репризній формі *ABA' + coda*. Танцювальну тему на 6/8 у формі періоду вирізняють постійні регістрові зміни та філігранна фактура. Ритмоінтонації містять алюзії на шотландську джиґу[4] через швидкий

[4] Джиґа (*Scottish jig, Highland jig*) – традиційний шотландський сольний або парний танець у швидкому темпі й розмірі 6/8 або 9/8 – імпульсивній, часто жартівливий, з живою мімікою та стрибками; йому притаманні метрична регулярність, характерний ритм з пунктирами та синкопами. У європейській академічній традиції XVIII–XIX століть риси джиґи функціонували як засіб стилізації «північного» колориту, особливо у фіналах сонат і скерцо (див.: Emmerson, 1971).

темп і пунктирність, акцентовану артикуляцію та повторюваність коротких мотивів. Танцювальність, зміни регістрів і фактури створюють враження живої моторики. Це жваве «скерцо» вирізняється лаконізмом, гармонічною і мелодичною простотою викладу матеріалу. Загальна атмосфера – грайлива, витончена та граційна, без натяку на «відкритий» драматизм. Характерною рисою цього епізоду є динамічна мінливість, а примхлива ритміка надає музиці «непередбачуваності». Значною є роль орнаментики, яка підсилює враження імпровізаційності. Проте, попри світлий мажорний колорит, відчувається приховане напруження: у кожній каденційній точці ніби «перехоплює подих», нервова динаміка проникає під поверхневу граційність. Відчуття нестійкості підсилюють агогічні відхилення, несподівані динамічні зсуви (*subito* ***sf***), рясна орнаментика, чітко прописані ліги та ретельно деталізоване фразування. За зовнішньою легкістю «салонного» стиля викладу, атмосферою «щастя і спокою» прихований драматичний потенціал – «загострена» артикуляція, агогічна напруга, синтаксична мікроінтрига. Розділ тяжіє до мендельсонівського бачення казкового світу ельфів в жанровій картині скерцо[5], де фантастично витончене межує з приховано драматичним, а форма розгортається як «камерна вистава» внутрішніх енергій. Композитором детально вказані всі динамічні та артикуляційні нюанси, що вимагають від виконавця максимальної акуратності.

Третій розділ (*Presto)* має ознаки рондо-сонати і є кульмінацією всього циклу. Його образна сфера вирізняється «демонічною» танцювальністю, напругою та високим рівнем енергії, що реалізується у віртуозній фортепіанній фактурі. Динамічний розвиток має хвилеподібний профіль, нагадуючи драматургію увертюри «Сон літньої ночі» ор. 21, де аналогічний прийом слугує створенню фантастичного колориту й прихованої напруги. Основна тема має вигляд нескінченного кружляння шістнадцятих на тлі ритмічно виразної акордової фактури. Низхідні інтонації, повторювані ртмоформули, синкопи,

[5] Наприклад, Скерцо зі «Сну літньої ночі» ор. 61 або Капричіо *e-moll* ор. 16.

октавні подвоєння та акценти на сильних долях втілюють драматизм головної теми. Другий розділ – ліричне *cantabile* – контрастує з енергійним першим завдяки пісенному складу мелодичної лінії і гармонічним фігураціям (партія лівої руки). Проте кантиленність не усуває внутрішньої напруги: фактурна багатошаровість і остинатний супровід, акорди на слабкій долі посилюють драматизм, а речитативно-ритмічні фігурації (викладені то в октавному подвоєнні, то в акордовій фактурі) надають музиці трагічного забарвлення. Завершення розділу позначене піаністичними складнощами: швидкі пасажі, октавні подвоєння, різкі динамічні контрасти та щільна поліфонічна фактура вимагають від виконавця високої технічної майстерності й мобільності. Отже, фінал вирізняється максимальною енергетичною наповненістю, синтезуючи у своїй емоційній інтенсивності драматичні імпульси всього циклу, кристалізуючи кульмінаційний підсумок композиції.

Твір вимагає бездоганного володіння віртуозною майстерністю, значної витримки, особливої підготовки піаністичного апарату та точного дотримання авторських ремарок. Фортепіанно-технічний арсенал «Фантазії» представлений крупною технікою: акордовою фактурою, хроматичним рухом октав, довгими арпеджіо, а також поліфонічними елементами, зокрема прихованими підголосками та виокремленою лінією середнього голосу, що становить додаткову складність. Виконання потребує чіткої артикуляції та чуйного туше, при якому зберігаються якість і ясність інтонації. Як і в більшості творів композитора, нотна партитура супроводжується численними ремарками, адресованими виконавцеві. Отже, піаніст-інтерпретатор має володіти розвиненими слуховими і технічними навичками, забезпечуючи охоплення всіх видів фактурного викладення та їх ролі у драматургії твору.

«Фантазія» отримала широке визнання серед піаністів, проте її інтерпретація суттєво варіюється залежно від трактування жанрової концепції твору та відносно виконавської поетики (артикуляції, темпоритму, динаміки, темброво-колористичного слуху).

Розглянемо інтерпретаційний вимір «Фантазії» через порівняння її виконань видатними піаністами XX–XXI століття: М. Грінберг (1908–1978), А. Шиффом (нар. 1953) та Р. Просседою (нар. 1975).

Концепції Марії Грінберг більшою мірою властива єдина метрична пульсація, що стилістично наближує її до німецької музичної традиції. Інтерпретаційний підхід піаністки привертає увагу поєднанням емоційної насиченості з інтелектуальним контролем виконавського процесу. Динамічна палітра М. Грінберг вирізняється різноманітністю, при цьому повністю відповідаючи стилістиці музиці раннього Ф. Мендельсона. Велику увагу виконавиця приділяє звуковидобуванню; варто підкреслити, що піаністка ніколи не грає занадто гучно, її *forte* звучить шляхетно. Особливу увагу М. Грінберг надає ідеї наскрізного драматургічного розвитку та неквадратності побудов. У виконанні «Фантазії» проявляється важлива риса її піанізму – відокремлення головного від другорядного, а саме, виявлення мелодичної лінії. Прийоми звуковидобування вирізняються багатоманітністю та різнохарактерністю, неухильно підкорюючись виконавському задуму. Педаль М. Грінберг використовує з великою обачністю, що дозволяє їй у жвавому русі виявити всі поєднання мелодичних ліній у різних голосах. Таке рішення свідчить про високу професійну майстерність піаністки (див. Grinberg, 1960).

Виконавська драматургія, яку вибудовує у «Фантазії» Мендельсона британський піаніст угорського походження Андраш Шифф, приваблює своїм прагненням до інтимності висловлювання і глибоким усвідомленням деталей задуму композитора. Музикант, володіючи великою амплітудою можливостей та яскравою палітрою піаністичних засобів, виявляє окремі тематичні елементи з метою підкреслення їхньої значущості в драматургії твору, що часто приводить до агогічних відхилень від авторського темпу. На нашу думку, індивідуальний стиль артиста увиразнює його манера туше. Рояль у А. Шиффа звучить вражаюче об’ємно та водночас м’яко. Поліфонічність музичної тканини, що асоціюється з певною емоційною відстороненістю, «об’єктивністю», виявилась ідеальним підґрунтям для інтерпретації

ним твору Ф. Мендельсона. Впевнена гра з диференційованим звуковидобуванням, глибокою виразністю та нескінченним спектром барв є особливо сильною стороною музиканта. Зобразивши «бурю і натиск» у першому розділі твору, А. Шифф зосередив головну увагу на другому з його благородною риторикою та споглядальністю. Піаніст розподілив кульмінації відповідно до авторського тексту. Він «приборкує» емоції, але компенсує стриманий темперамент багатством інтонації, ніби «витягуючи» із фактури окремі мотиви, тоді як мелодія та другорядні голоси, «розфарбовані тембрально», перебувають у постійному діалозі. Характерною рисою виконавського підходу А. Шиффа є те, що, зосереджуючись на дрібних нюансах тексту, він зберігає цілісне бачення композиції. У його інтерпретації відсутні прояви емоційної нестабільності чи надмірної експресивності: кожна фраза є проінтонованою, виваженою. Надзвичайно точне інтонування дає виконавцеві можливість виразити найтонші зміни емоцій та настроїв (Schiff, 2014).

Концепції італійського піаніста Роберто Просседи властиві широта мислення і темпова стабільність, які допомагають досягти точного відтворення образів «Фантазії». Його виконання змістовне, логічно вибудуване, технічно досконале. Піаніст уважно опрацьовує кожну лінію та штрихи, прагнучи максимально розкрити композиторський задум. Динамічна палітра виконання вражає спектром відтінків *piano*, а *forte* звучить благородно та усвідомлено. Піаніст ретельно контролює звукову енергію, що дає змогу створювати майже безперервні *crescendo* без відчуття форсування. Виконавець не зловживає педаллю і досягає *legato* у звучанні головної партії першого розділу завдяки інтонуванню. Кожне повторення теми лунає все яскравіше і динамічніше. Жваве скерцо звучить вишукано завдяки виразності інтонування в обох руках і точності фразування. Бентежно-буремні образи третього розділу твору реалізуються завдяки насиченій динаміці та виразним контрастним зіставленням. Вражає якість артикуляції у складних віртуозних місцях (особливо в хроматичних пасажах), де кожна нота ясно проінтонована. У звуковій палітрі Р. Просседи навіть відчувається

опора на вокальну віртуозну манеру *bel canto*. Попри надшвидкі темпи, він зумів виразити семантику основного музичного образу. Отже, його інтерпретація характеризується загальною збалансованістю, незважаючи на властиву виконавцеві експансивність (Prosseda, 2012).

Унаочнімо відмінності розглянутих інтерпретацій (*Таблиця 1*).

Таблиця 1. *Порівняльні характеристики виконавського прочитання Фантазії fis-moll op. 28 Ф. Мендельсона.*

Піаніст	Стильові риси виконання	Динаміка та агогіка	Фактура та педалізація	Техніка та артикуляція
Марія Грінберг	Єдина пульсація, класицистичність інтерпретації	Чітка динаміка, благородне *forte*, стриманий темп, плавний динамічний розвиток	Мінімальне використання педалі	Чітке фразування, відокремлення голосів
Андраш Шифф	Діалогічність, експресивність, глибоке туше, підкреслена фантазійність	Гнучка агогіка, виразні нюанси, контрастність, активне використання *rubato*	Прозоре звучання, поліфонічність, педаль використовується помірно	Тонке інтонування, витончене нюансування
Роберто Просседа	Оркестровий «звуковий образ» фортепіано; вокальна манера *belcanto*	Точне відтворення контрастних образів, контрольоване *crescendo*, акцентовані кульмінації	Мінімальна педалізація, структурна ясність фактури	Віртуозність, технічна досконалість, стиль *brilliant*

Порівнюючи несхожі виконавські рішення «Фантазії», що демонструють піаністи світового рівня, представники різних національних шкіл, відмітимо спільні деталі: точне відтворення авторського тексту, розкриття образності циклу, володіння технікою *brilliant*. Попри наявні відмінності, виконавці виявляють спільність загальної інтерпретаційної настанови: повагу та осмислене ставлення до авторського тексту та високий рівень технічної майстерності.

Висновки.

Фантазія *fis-moll* ор. 28 Ф. Мендельсона репрезентує жанровий синтез сонатної форми з імпровізаційною архітектонікою фантазії. Аналіз історії виникнення та редакційних змін твору, а також листування композитора підтверджує свідому установку автора на подвійне визначення його жанру. Коливання між назвами «Соната» й «Фантазія» відбиває намір митця синтезувати класицистичні принципи з новими поетичними та психологічними вимірами романтичної естетики. «Гібридна» жанрова модель формотворення дозволила розширити межі усталеної музичної драматургії сонати через вільний розвиток тематизму, імпровізаційне розгортання музичного матеріалу.

Одночастинна композиція має функціональний розподіл розділів з ознаками внутрішньої циклічності. Перший розділ (*Con moto agitato. Andante*) тяжіє до вільної сонатної форми з ознаками фантазійності (імпровізаційність тематичного викладу, скорочена реприза, зв'язки-арпеджіо, відсутність чітких меж між експозицією, розробкою і кодою). Тема другого розділу (*Allegro con moto*) сполучає салонну витонченість із рисами стилізації шотландської джиґи й потребує реалзації через якості танцювальної імпульсивності. Третій розділ (*Presto*), подібно до фіналів сонатних циклів, має атрибути рондосонати і є кульмінацією всього твору, кидаючи виконавцеві нові виклики (концентрована образність, ритмічна «невгамовність», фактурна варіативність). Отже, «Фантазія» є не лише прикладом жанрового синтезу, а й виявом романтичного оновлення жанрів сонати і фантазії.

Використання тремоло, акордових пасажів, широких регістрових стрибків та хроматичних ходів вказує на спадкоємність піаністичної

техніки від творів віденських класиків. Застосування оркестрових прийомів (регістрове розведення голосів із імітацією груп оркестру; фактурні нашарування, що породжують ефект *tutti* або діалогу різних інструментальних груп; педалізація як засіб створення оркестрової тембрової маси) у фортепіанній фактурі «Фантазії» демонструє вплив симфонічного мислення композитора. Така фактура не обмежується функцією супроводу мелодичної лінії, а моделює багатопланове темброво-просторове звучання, в якому фортепіано передає багатство оркестрової палітри. Подібне мислення характерне для Ф. Мендельсона як автора симфоній та програмних увертюр.

Жанрова «гібридність» відображена не лише в композиції твору, а й у виконавських стратегіях. Інтерпретації М. Грінберг, А. Шиффа та Р. Просседи засвідчують різні підходи до авторського тексту: від суворої текстуальності й структурної ясності (Грінберг), до тонко психологізованої кантилени з агогічною мінливістю (Шифф) або оркестрового мислення і вокального фразування *bel canto* (Просседа). Кожен з виконавців по-своєму підкреслює авторську концепцію твору: тематичну імпровізаційність, гармонічну мобільність, тональну драматургію, агогічну свободу, багатопланову фактуру з прихованою поліфонією. Трактування динаміки, артикуляції, педалізації, звуковидобування значною мірою залежить від національної виконавської школи та інтерпретаційної мети виконавця. Спільним є глибоке розуміння жанрової природи твору, логічність образної драматургії та синтаксичних побудувань, прискіпливе прочитання композиторського тексту.

Отже, жанрово-стилістичний аналіз твору Ф. Мендельсона уможливив його осмислення не як перехідного, а як рубіжного у фортепіанній спадщині митця. Розглянута Фантазія демонструє яскравий приклад змішаної форми з чітким «сонатним каркасом» у наскрізній драматургії, що вже передбачує відкриття зрілого романтизму. Йдеться про повноцінний прояв *жанрового синтезу фантазії та сонати*, який є не запозиченим, а віднайденим у межах індивідуальної стильової системи мислення композитора.

У цьому контексті твір постає не лише як значущий етап еволюції фортепіанної музики XIX століття, а й як «живий» елемент сучасного концертного репертуару, що вимагає гнучкого, емоційно насиченого й стилістично вивіреного підходу з боку виконавця.

Перспектива подальшої розробки теми полягає у поглибленому інтерпретологічному аналізі фортепіанного доробку Ф. Мендельсона, наприклад, дослідженні сонат для двох фортепіано як логічного продовження вивчення жанрових моделей в творчості німецького романтика, що відкриває нові можливості для осмислення сучасними піаністами еволюції романтичного жанротворення задля пропаганди кращих зразків фортепіанної музики XIX століття в новітньому історичному хронотопі.

ЛІТЕРАТУРА

Веремйова, М. М. (2012). *Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольді та романтичний Gesamtkunstwerk.* (Дис. … канд. мистецтвознавства) Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Погода, О. В. (2009). *Фортепіанні фантазії віденських класиків в контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі XVIII–XIX століть.* (Дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Рощенко, О. Г. (2006). *Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму.* (Автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Штрифанова, К. (2007). *Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. URL: https://revolution.allbest.ru/music/00601011_0.html

Edler, A. (2003). *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*. Teil 2: Von 1750 bis 1830. Laaber: Laaber-Verlag

Emmerson, G. S. (1971). *Rantin' Pipe and Tremblin' String: A History of Scottish Dance Music*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Ernst, D. (2016). Fantasie oder Sonate? Analytische Betrachtungen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Fantasie op. 28. https://musikwissenschaft-leipzig.com/2016/04/29/daniel-ernst-fantasie-oder-sonate/

Grinberg, Maria. (1960). Mendelssohn: Fantasia (Sonate écossaise) in F-sharp minor, Op. 28 [Recorded by M. Grinberg]. *Melodiya*. Available on: https://youtu.be/xRhv1rYez7c?si=TUQrI6u1Ou8gZy9_

Kämper, D. (1987). *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Louie, D. (2016, March 24). How to finish a Mendelssohn sonata. *The official website of BBC Music Magazine*. http://www.classical-music.com/article/howfinish-mendelssohn-sonata

Oxford English Dictionary Online. (n.d.). Oxford University Press. https://www.oed.com

Pei-Hsin Kao. (2016). *The influence of free fantasia on Wolfgang Amadeus Mozart's fantasies and preludes*. (Doctoral diss.). Johns Hopkins University. Baltimore, MD. https://jscholarship.library.jhu.edu/server/api/core/bitstreams/250417fd-f731-4e69-bddd-cff4d62782ec/content

Prosseda, R. (2012). *Mendelssohn: Fantasia (Sonate écossaise) in F-sharp minor, op. 28, MWV U 92* [Recorded by R. Prosseda]. On Mendelssohn: Complete Piano Works [Album]. *Universal Music Italia Srl*. Available on: https://youtu.be/_iZ_dSS94ag?si=AdeM-tbWxnkFRHRE

Prosseda, R. (2018). *Two unpublished piano pieces by Mendelssohn*. https://www.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=90&subsection=200#txt-content

Schiff, András. (2014). Mendelssohn Fantasy in F-sharp minor, Op.28. [Recorded in Tokyo Opera City Concert Hall on 19 Mar 2014]. https://youtu.be/-Ssph8BG150?si=xa8II3uhq_a_Mnyv

Schulenberg, J. (2014). *The Keyboard Music of J. S. Bach*. (2nd ed.). New York: Routledge.

Schumann, R. (1854). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd. 3. Leipzig: Georg Wigand's Verlag.

Todd, R. L. (2004). Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 178–220. New York & London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315024479

Todd, R. L. (2011). *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*. New York: Cambridge University Press.

Walshaw, K. G. (2017). Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century. (PhD thesis). The University of Western Ontario. London, Ontario, Canada. https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085

Weissweiler, E. (1997). *Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendelssohn*. Berlin: Ullstein. https://archive.org/details/FannyUndFelixMendelssohnBriefwechsel18211846

Williams, P. (1980). The Organ *Music of J. S. Bach. Cambridge*: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511481871

REFERENCES

Edler, A. (2003). *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*. Teil 2: Von 1750 bis 1830 [*Genres of keyboard music*. Part 2: From 1750 to 1830]. Laaber: Laaber-Verlag [in German].

Emmerson, George S. (1971). *Rantin' Pipe and Tremblin' String: A History of Scottish Dance Music*. Montreal: McGill-Queen's University Press [in English].

Ernst, D. (2016). Fantasie oder Sonate? Analytische Betrachtungen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Fantasie op. 28 [Fantasy or Sonata? Analytical considerations on Felix Mendelssohn Bartholdy's Fantasy op. 28]. https://musikwissenschaft-leipzig.com/2016/04/29/daniel-ernst-fantasie-oder-sonate/ [in German].

Grinberg, Maria. (1960). Mendelssohn: Fantasia (Sonate écossaise) in F-sharp minor, Op. 28 [Recorded by M. Grinberg]. *Melodiya*. Available on: https://youtu.be/xRhv1rYez7c?si=TUQrI6u1Ou8gZy9_ [in English].

Kämper, D. (1987). *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin [The piano sonata after Beethoven. From Schubert to Scriabin]*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].

Louie, D. (2016, March 24). How to finish a Mendelssohn sonata. *The official website of BBC Music Magazine*. http://www.classical-music.com/article/howfinish-mendelssohn-sonata [in English].

Oxford English Dictionary Online. (n.d.). Oxford University Press. https://www.oed.com [in English].

Pei-Hsin Kao. (2016). *The influence of free fantasia on Wolfgang Amadeus Mozart's fantasies and preludes* (Doctoral diss.). Johns Hopkins University. Baltimore, MD. https://jscholarship.library.jhu.edu/server/api/core/bitstreams/250417fd-f731-4e69-bddd-cff4d62782ec/content [in English].

Pohoda, O. V. (2009). *Piano fantasies of the Viennese classics in the context of philosophical and artistic concepts of imagination at the turn of the 18th–19th centuries.* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Russian].

Prosseda, R. (2012). Mendelssohn: Fantasia (Sonate écossaise) in F-sharp minor, op. 28, MWV U 92 [Recorded by R. Prosseda]. On Mendelssohn: Complete Piano Works [Album]. *Universal Music Italia Srl.* https://youtu.be/_iZ_dSS94ag?si=AdeM-tbWxnkFRHRE [in English].

Prosseda, R. (2018). *Two unpublished piano pieces by Mendelssohn*. https://www.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=90&subsection=200#txt-content [in English].

Roshchenko, O. H. (2006). *Dialectics of the mythologeme and the new mythology of musical Romanticism*. (Extended abstract of D-r Habil'. diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

Schiff, András. (2014). Mendelssohn Fantasy in F-sharp minor, op.28. [Recorded in Tokyo Opera City Concert Hall on 19 March 2014]. https://youtu.be/-Ssph8BG150?si=xa8II3uhq_a_Mnyv [in English].

Schulenberg, J. (2014). *The Keyboard Music of J. S. Bach.* (2nd ed.). New York: Routledge [in English].

Schumann, R. (1854). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd. 3. [*Collected writings on music and musicians*. Vol. 3]. Leipzig: Georg Wigand's Verlag [in German].

Shtryfanova, K. (2007). The *lute fantasia of the 16th century: The formation of the genre*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv. https://revolution.allbest.ru/music/00601011_0.html [in Ukrainian].

Todd, R. L. (2004). Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 178–220. New York & London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315024479 [in English].

Todd, R. L. (2011). *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*. New York: Cambridge University Press [in English].

Veremiiova, M. M. (2012). *Piano Concertos by F. Mendelssohn-Bartholdy and the Romantic Gesamtkunstwerk*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Walshaw, K. G. (2017). Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century. (PhD thesis). The University of Western Ontario. London, Ontario, Canada. https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085 [in English].

Weissweiler, E. (1997). *Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendel ssohn [Correspondence 1821-1846 between Fanny and Felix Mendelssohn]*. Berlin: Ullstein. https://archive.org/details/FannyUndFelixMendelssohnBriefwechsel18211846 [in German].

Williams, P. (1980). The Organ *Music of J. S. Bach. Cambridge*: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511481871 [in English].

Alina Martianova
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: alinamartianova@icloud.com
ORCID iD: 0000-0003-4238-8149

Felix Mendelssohn's Fantasy ("Scottish Sonata"): the impact of genre attribution on performance interpretation

Statement of the problem. *The Fantasie in F-sharp minor, op. 28, known by Mendelssohn's subtitle "Scottish Sonata", combines elements of sonata form with the improvisatory freedom of a fantasy. Despite its concert popularity, its genre attribution and performance interpretation remain insufficiently studied, limiting contemporary pianists' understanding of the work.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The article aims to clarify the genre nature of Op. 28 by examining benchmark recordings and performance practices of M. Grinberg, A. Schiff, and R. Prosseda, and to identify how divergent interpretive strategies illuminate the work's hybrid design. The study's scientific novelty lies in correlating systematic performance evidence with formal-textual analysis to demonstrate that Op. 28 embodies a deliberate synthesis of sonata dramaturgy and fantasia logic — an insight that reframes interpretive options. Methodologically, the research employs: (1) genre analysis to specify defining traits of the fantasia and sonata hybrids; (2) stylistic analysis to situate the work in Mendelssohn's early–middle period aesthetics; (3) functional-structural analysis to map relations of form and musical content; (4) performance analysis focused on tempo, articulation, pedalling and timbral strategies; and (5) comparative-interpretive methods to extract invariant and variant parameters across recorded readings. These complementary methods together enable a direct link between compositional intent and performative realization.*

Research results. *Op. 28 is a single-movement macroform with three functional sections: the opening Andante exhibits sonata traits and improvisational fantasy elements; the middle Allegro con moto features Scottish-style rhythmic patterns; the Presto finale has rondo-sonata characteristics. The texture integrates classical pianistic techniques with "orchestral" solutions, including wide-register leaps, chordal clusters, and pedal-induced sound masses. The performance approaches are varies: Grinberg emphasizes structural clarity and restraint; Schiff highlights psychological flexibility and cantabile phrasing; Prosseda stresses orchestral fullness. All interpretations share attention to polyphonic processes, harmonic dynamics, and expressive tempo shaping.*

Conclusion. *Op. 28 represents a model of Romantic genre synthesis, merging sonata logic with improvisatory freedom. This combination explains the diversity of performance interpretations and requires strategies balancing structural transparency with improvisational expressiveness.*

Keywords: *piano art; early Romanticism; F. Mendelssohn's works; fantasia; sonata dramaturgy; genre synthesis; performance interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 6.07.2025,
рекомендована до друку 15.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 78.071.1(430)(092):780. 614.333.082.2
DOI 10.34064/khnum2-40.10

Купріяненко Емма Борисівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри камерного ансамблю
e-mail: emmakuprik65@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8037-0823

Сонати Й. С. Баха для віоли да гамба та чембало BWV 1027–1029 (альтова версія): сучасні тенденції виконання

Камерно-інструментальна спадщина Йоганна Себастьяна Баха посідає особливе місце в історії барокової музики. Сонати для віоли да гамба та чембало (BWV 1027–1029) є одним із найвідоміших зразків камерної музики пізнього Бароко. Розкриваючи глибину та багатство музичних ідей композитора, ці твори вражають жанровим різноманіттям, емоційною виразністю, духовністю та концертно-віртуозною розробкою голосів. Віртуозна поліфонічна структура сонат Й. С. Баха майстерно акцентує темброву індивідуальність кожного інструмента. У цих творах композитор виявляє прогресивне бачення, переосмислюючи усталені канони епохи Бароко. Поряд із виконанням сонат в автентичному складі, сьогодні все більшого поширення набуває їхня альтова версія, тому виконавські поради стають особливо актуальними, дозволяючи по-новому інтерпретувати ці твори крізь призму виконавської естетики XXI століття. У контексті запропонованої проблематики вперше в українському науковому просторі виявлено проблеми й можливості інтерпретації Сонат Й. С. Баха (BWV 1027–1029), проаналізовано спільні та відмінні риси їх виконання на старовинній віолі да гамба та сучасному альті.

***Ключові слова**: Й. С. Бах; камерно-інструментальна музика; сонати BWV 1027–1029; віола да гамба; альт; ансамблева фактура.*

Постановка проблеми.

Музика Йоганна Себастьяна Баха продовжує залишатися джерелом глибоких творчих пошуків для виконавців, дослідників та педагогів. Сонати для віоли да гамба та чембало (BWV 1027–1029)

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

становлять унікальний пласт барокової камерної музики, що поєднує музично-образну насиченість, поліфонічну глибину та жанрове різноманіття. «Творчість Баха є прикладом синтезу ренесансної поліфонії, протестантської духовності та новітніх для того часу форм музичного мислення», – зауважує К. Дальгауз (Dahlhaus, 1983: 78). Інтерпретація бахівських творів має ґрунтуватися на глибокому розумінні стилістики доби, її семантики та риторичних моделей, що відображають «високу музичну ерудицію» барокового виконавця (Varwig, 2008: 15).

В інтерпретації цих творів на альті відкриваються нові художні та технічні можливості що, водночас, ставить низку виконавських і стилістичних завдань, вирішенню яких сприяє розуміння виразного потенціалу автентичного і сучасного інструментів: «Усвідомлення стилістичних відмінностей між віолою да гамба та сучасним альтом є ключем до автентичної інтерпретації» (Свириденко, 2017: 42).

Актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю осмислення сучасних підходів до виконання бахівських сонат, співвіднесення оригінального задуму композитора з інтерпретаційними пошуками на іншому інструменті – альті. З огляду на історичний контекст та авторські інтенції особливої ваги набуває аналіз виконавських засобів – артикуляції, орнаментики, штрихів, використання вібрації.

Аналіз і виконання творів доби Бароко є невід'ємною складовою навчального процесу в класі камерного ансамблю, сприяючи формуванню ансамблевого мислення. Опрацювання цих творів спрямоване не лише на всебічний музичний розвиток майбутніх фахівців, але й на формування в них навички ансамблевої взаємодії, розуміння стилю, а також почуття архітектоніки музичної форми з підпорядкуванням єдиному формотворчому задуму.

У дидактичному аспекті важливо розуміти, що «опрацювання клавірних творів Баха вимагає від виконавця глибокого занурення в стилістичний контекст епохи та формує музичне мислення студента» (Матящук, 2014: 23). Виконання музики Бароко вимагає високого рівня технічної підготовки, художнього бачення та здатності до інтерпретації в межах історично обґрунтованої практики. Музика цієї епохи

транслює в поліфонічному, багатовимірному просторі особистісне цілісне ставлення до світу, відображаючи духовну атмосферу свого часу, що є надзвичайно цінним у процесі становлення професійного музиканта, зокрема інтерпретатора-камераліста.

Ідеї пропорції та гармонії, які були знаковими для Ренесансу, у творчості Й. С. Баха змінюються на домінанту контрастності, виняткову глибину та охоплення широкого спектра художніх образів – від сакрально-піднесених до емоційно-людяних. Така багатошаровість засвідчує універсальність його музичного мислення та тісний зв'язок із традиціями як ренесансного, так і барокового мистецтва. Ансамблева фактура в його сонатах (скрипкових та флейтових у тому числі) стає наскрізь поліфонічною. Поєднуючи поліфонічні прийоми з гомофонно-гармонічними, композитор трансформує функцію клавіру та стає першовідкривачем нового різновиду сонатного жанру.

Аналіз виконавських практик сонат із застосуванням порівняльного методу дозволяє розглядати можливість їх виконання і на альті, і на віолончелі. Оригінальна версія твору виступає як постійний орієнтир, адже її специфіка зумовлює низку виконавських закономірностей-завдань. Незалежно від сучасних поглядів на проблему автентичності, важливо намагатися, подібно до настройки за камертоном, адаптувати власну інтерпретацію до авторського контексту. Так, важливо постійно порівнювати версії «віола да гамба – чембало» та «альт – фортепіано». Виявлення певних загальних закономірностей допоможе глибше відчувати специфіку звучання творів на старовинних інструментах та адаптувати її до сучасного ансамблю (альт – фортепіано). Виконавцям гамбових сонат потрібно також проводити паралелі зі скрипковими та флейтовими, аналізуючи особливості музичної мови та форми, поліфонічного розвитку. Розуміння особливостей ансамблевої фактури, музичної виразності й процесів формотворення допоможе сучасним виконавцям опановувати технічні ресурси цих творів, розкривати багатства музичного світу автора. Окремим важливим напрямом роботи є стилістично вивірене застосування орнаментики – питанням орнаментації у барокових творах, насамперед Й. С. Баха, присвячені

навіть спеціальні фундаментальні дослідження (Neumann, 1983), – а також артикуляційних прийомів і засобів тембральної виразності.

Репертуар камерно-інструментальних ансамблів *за участю альта* здебільшого складається з творів композиторів XIX–XX століть, але, безперечно, важливим чинником, що з перших кроків закладає міцний фундамент навчання у класі камерного ансамблю, є ознайомлення з творами часів Бароко. Кількість оригінальних альтових сонат цієї доби є обмеженою, й вони значно простіші за бахівські твори, як з погляду художніх завдань і ансамблевої фактури, так і в плані техніки виконання. Існує низка творів, написаних для віоли да гамба, які протягом тривалого часу успішно виконуються на альті. Також навчальний репертуар бажано збагачувати за рахунок деяких «зручних» скрипкових та віолончельних сонат – Д. Скарлатті, Г. Ф. Телемана (існує його оригінальна альтова соната), Дж. Еккельса, Дж. Бонончіні, Д. Ортіса, М. Маре, П. Нардіні, Г. Бібера, Г. Ф. Генделя, А. Кореллі.

Отже, Сонати Й. С. Баха (BWV 1027–1029) у цьому осередку становлять кульмінаційну вершину, надаючи простір і найкращі можливості для оволодіння головними навичками ансамблевого мистецтва.

Останні дослідження і публікації. Протягом останнього часу музикознавча наука, зокрема й українська, демонструє стійкий інтерес до осмислення барокової музики як явища, у якому поєднуються естетична витонченість та філософська глибина. У працях зарубіжних дослідників (Dahlhaus, 1983; Wolff, 2000) аналізується синтез музично-естетичних традицій європейського Відродження, зокрема й ренесансної поліфонії, та протестантської духовності як складників єдиної художньої системи; розглядається історія розвитку барокової музики (Buelow, 2004). Аналіз і систематизація історико-теоретичних та методичних матеріалів щодо стилістики старовинної музики та клавірної музики доби Бароко представлені й у фундаментальних дослідженнях київських авторів (Лисіна & Тітович, 2023; Свириденко, 2017). Особистість, життя і творчість Й. С. Баха постійно залишаються об’єктом уваги дослідників у працях загального історико-біографічного спрямування (Geck, 2002; Forchert, 2005), дослідженнях

бахівської риторики (Varwig, 2008), стильових вимірів творчості митця (Marshall, 1989) та ін. Отже, творча спадщина Й. С. Баха розглядається як у культурологічному, так і в жанрово-стильовому та дидактичному вимірах. Останній, на прикладі вивчення творів Й. С. Баха у фортепіанному класі, представлений новітніми розвідками українських науковців, які розкривають специфіку виконання клавірних творів композитора з урахуванням окремих педагогічно-методичних завдань (Матящук, 2014; Добровенко, 2021).

Порівняльний аналіз інтерпретації Сонат Й. С. Баха для віоли да гамба в сучасній альтовій версії з аутентичною авторською редакцією творів досі не здійснювався музикознавцями.

Метою дослідження є виявлення основних тенденцій виконання сонат Й. С. Баха для віоли да гамба та чембало BWV 1027–1029 (в альтовій версії) на тлі автентичних виконавських традицій барокової епохи. Для досягнення цієї мети важливо:

– проаналізувати історичний контекст створення сонат BWV 1027–1029 та визначити їх місце в камерній спадщині Й. С. Баха;

– дослідити характерні риси барокової орнаментики та способи її реалізації у творах композитора;

– розглянути специфіку артикуляції та агогіки в контексті виконавської традиції XVIII століття;

– виявити проблеми й можливості інтерпретації сонат на альті як альтернативному інструменті.

Методологія дослідження. Використані історичний та структурно-функціональний, компаративний та системний методи аналізу музики Сонат (BWV 1027–1029), що допомагають глибше розкрити академічні та сучасні напрями виконання творів Й. С. Баха в ансамблі альта з фортепіано.

Новизна дослідження полягає в комплексному аналізі сучасних тенденцій виконання Сонат BWV 1027–1029 в автентичній та альтовій версіях, що дозволяє запропонувати нові підходи до їх інтерпретації.

Виклад основного матеріалу.

Сонати для віоли да гамба та чембало Й. С. Баха (BWV 1027–1029) є знаковими зразками камерного музикування епохи Бароко; у них поєднуються поліфонічна довершеність, експресивна сила та витончений інструментальний діалог. Сонати є прикладом нових відношень у ансамблі, де «сольна» та «ансамблева» функції гнучко «перетікають» одна в іншу. Це зразок справжнього камерного Дуету, у якому обидва інструменти взаємодіють як рівноправні партнери, і кожний стає носієм певної мелодико-гармонічної та, ширше, – формотворчої функції.

У камерній музиці Й. С. Баха сонати для сольного інструмента з облігатним чембало посідають особливе місце. У цих творах клавесин не лише виконує функцію *basso continuo*, але й активно залучається до мелодичного розвитку, створюючи рівноправний діалог із сольним інструментом. Така форма ансамблевої взаємодії забезпечує багатоголосність і глибину звучання, характерні для поліфонічного стилю композитора. В усіх творах із партією облігатного чембало інструмент не обмежується супровідною функцією, а відіграє провідну мелодичну роль, виступаючи як повноцінний учасник ансамблю.

Основними циклами, де композитор реалізує цей принцип, є:

• *Шість сонат для скрипки та чембало (BWV 1014–1019)* – один із найвідоміших циклів камерної музики Й. С. Баха. Сонати побудовані як триголосні композиції – дві мелодичні лінії (скрипка та права рука чембало) і бас (ліва рука чембало). Партії інструментів тісно переплетені в діалозі. Наприклад, у Сонаті BWV 1017 (*h-moll*) перша частина – справжній «вокальний» дует скрипки і клавесина.

• *Три сонати для флейти та чембало (BWV 1030–1032).* Найвідоміша з них, *h-moll,* – глибокий і витончений твір з елементами поліфонії, що демонструє можливості флейти в поєднанні з партією чембало.

• *Три Сонати для віоли да гамба та чембало (BWV 1027–1029)* також варто трактувати як триголосну композицію, де альт або гамба не головує, а веде рівноправну розмову з клавесином.

Отже, усі камерно-інструментальні твори Й. С. Баха поєднує паритетний принцип: усі голоси співіснують повноцінно, без застосування генералізованого басу. Це свідчить про композиторський намір створити саме «ансамблевий діалог», де чембало виконує не лише роль акомпанементу, а стає рівноправним партнером, що має особливе значення для інтерпретації, зокрема в питаннях балансу.

Щоби зрозуміти місце гамбових сонат у низці інших творів композитора, розглянемо їхні індивідуальні риси через вислови відомих фахівців. «Ці сонати Баха – не просто стиснуті до двох інструментів тріо-сонати – скрипка, права руки чембало та бас: вони справді революційні. BWV 1014 починається лише з чембало, перш ніж скрипка вступає з абсолютно незалежною лінією, обидва майже не визнають одне одного» (Pratt, 2013). Ця характеристика підкреслює новаторство Шести сонат для скрипки та облігатного чембало (BWV 1014–1019), де клавесин не обмежений роллю *basso continuo*, а виступає в якості рівноправного партнера скрипки, створюючи ансамблеву фактуру, подібну до тріо-сонати. Щодо особливостей виконання флейтових сонат знаходимо поради-характеристики, у яких рецензент високо оцінює інтерпретацію флейтових сонат Й. С. Баха виконавцями Стівеном Шульцем (барокова флейта) та Джорі Вінікуром (клавесин): «Ці сонати виконуються з елегантністю, проникливістю та бездоганною технікою. Гра Шульца на флейті та Вінікура на клавесині створює враження, що інструменти є продовженням один одного, що робить сонати майже кантатами для голосу та оркестру» (Voix des Arts, 2018).

Попри те, що Й. С. Бах залишив для віоли да гамба невелику кількість творів, цей інструмент супроводжував його протягом усього життя. Точна дата створення Сонат (BWV 1027–1029) залишається невідомою, однак, імовірно, вони були написані в Лейпцизі близько 1740 року – саме в цей період композитор неоднаразово звертався у своїй творчості до різноманітних інструментів. Утім, починаючи з XVIII століття, «аристократична» віола да гамба поступово втрачає свій інструментальний статус. «Інструментальна мода XVIII століття сприяла зменшенню ролі віоли да гамба, що, ймовірно, вплинуло

на адаптацію цих творів до інших інструментів», – зазначає Р. Тарускін (Taruskin, 2005: 56). У середині XVIII століття віолу да гамба вже вважають «застарілим» інструментом. Попри цю тенденцію, Й. С. Бах намагається зберегти свою «улюбленицю» поряд із популярнішими «демократичними» інструментами – скрипкою та віолончеллю. Виникає логічне питання: чому композитор вирішив повернутися до віоли да гамба – інструмента, який на той час почав втрачати популярність? Вірогідно, на думку композитора, саме віола да гамба у поєднанні з чембало була здатна найтонше передавати емоційні стани та внутрішні відчуття. Отже, Й. С. Бах свідомо робить вибір на користь гамби, тим самим подовжуючи її інструментальне життя.

Для виконання своїх духовних і світських творів у Лейпцигу композитор залучав різні виконавські склади. Центральне місце серед них посідав оркестр при церкві Святого Фоми (*Thomaskirche*), де Й. С. Бах від 1723 року обіймав посаду кантора. Крім того, з 1729 року він керував *Collegium Musicum* – заснованим Г. Ф. Телеманом світським ансамблем. Імовірно, саме музиканти цих колективів – професійні виконавці, студенти та хлопчики з церковного хору – брали участь у перших виконаннях Сонат для віоли да гамба та чембало.

У своєму ансамблі композитор мав у розпорядженні талановитого гамбіста – Карла Фрідріха Абеля. Його популярність у свій час була надзвичайною, і саме завдяки майстерності Абеля з'явилися глибоко духовні епізоди у «Страстях за Матвієм» (BWV 244), зокрема в сольних фрагментах для гамби. Аналогічна лірична експресія, хоч і в суто інструментальному контексті, відчутна в повільних частинах сонат BWV 1027–1029, де панують глибоке емоційне напруження та внутрішня виразність.

Виконавські аспекти

При роботі над Сонатами (BWV 1027–1029) у сучасних альтистів-камераліст постає низка важливих питань, пов'язаних з адаптацією тембрових особливостей альта та орієнтацією на авторський задум.

Звуковидобування. Існує багато аргументів на користь транскрипцій бахівських гамбових творів – зокрема й щодо того, на якому

інструменті краще їх виконувати: на віолончелі чи альті. М'яке, ніжне звучання альта сприймається легше порівняно з гучнішим і насиченішим тембром віолончелі. Ліричні верхні голоси на альті звучать прозоріше й виразніше, ніж щільні за тембровим забарвленням віолончельні. Крім того, технічна сторона виконання, зокрема штрихи, є зручнішою саме в альтовій версії. Елегантність і витонченість танцювальних елементів вимагає справжньої віртуозної «мобільності», якої легше досягти на альті. Сучасні виконавці барокових творів на альті засвідчують не лише технічну універсальність цього інструмента, а й його здатність розкривати нові інтерпретаційні можливості виконання, зберігаючи при цьому зв'язок з історично обґрунтованими стилістичними принципами.

Сучасна виконавська практика засвідчує, що мало існує виконавців, які б однаково вільно володіли як старовинними, так і сучасними інструментами. Частіше зустрічається вузька спеціалізація, і музиканти, що займаються «історично інформованим» виконавством, як правило, присвячують себе виключно цій сфері. Опанування гри на старовинних інструментах потребує багатьох років цілеспрямованого навчання, і такі виконавці є справжніми ентузіастами, які закохані в чарівний світ Бароко.

Інтерпретація гамбових творів на альті ставить перед музикантами нові виклики, адже кожен інструмент має свій унікальний тембр, динамічні можливості й технічні особливості. Тому при виконанні гамбових творів на альті важливо намагатися відтворювати загальну естетику звучання – стриману, але й проникливу, ясну і благородну, пам'ятаючи, що саме віолі да гамба композитори доби Бароко повіряли свої найпотаємніші найтонші переживання. Водночас новітні виконавські можливості відкривають безмежні перспективи для розуміння та виконання цих творів, створюючи простір для свіжих трактувань і дозволяючи глибше осмислити ці класичні твори з позицій сучасного виконавського мистецтва.

Особливості інструментального виконавства: віола да гамба та альт. Віола да гамба має м'якший, глухий, менш потужний, проте

надзвичайно барвистий звук, що значно відрізняється від звучання скрипки, альта чи віолончелі. Характерне «дерев'яне» темброве забарвлення виникало завдяки використанню шовкових струн, обтягнутих кишкою, їхній меншій напрузі, а також плоскому грифу. Цей інструмент асоціювався з камерним, інтимним звучанням, яке було розраховане не на великі зали, а на домашнє музикування у вузькому колі. Порівняно з віолончеллю, гамба бахівської доби звучить менш потужно, проте вирізняється багатством тембрових відтінків. Завдяки кількості струн (чотири–шість), звук гамби збагачено численними обертонами, що додає її тембру глибини й теплоти.

Зовнішні та конструктивні відмінності між віолою да гамба та альтом зумовлюють специфіку техніки виконання, що проявляється у багатьох аспектах. Зокрема, відмінною є постановка корпусу та рук виконавця: гамба тримається або вертикально, як віолончель, або на коліні, що змінює кут гри смичком та принципи артикуляції. Суттєвими є також відмінності у строї та кількості струн: гамба зазвичай має 6–7 струн і стрій, близький до гітарного, що зумовлює специфічну аплікатуру та позиційну логіку. Натомість альт має квінтовий стрій та чотири струни, що спрощує виконання окремих пасажів, але водночас ускладнює реалізацію акордів у поліфонії.

Ще однією важливою відмінністю є спосіб звуковидобування. Гамба звучить завдяки легкому дотику смичка, без активного тиску, що забезпечує надзвичайну чутливість до динамічних і фразувальних нюансів. Така манера гри сприяла появі індивідуального артикуляційного стилю, яким користувалися композитори, що писали для віольного сімейства (віоль д'амур, віолон, басова віола тощо). Цей підхід був тісно пов'язаний з камерним характером музикування та вимагав від виконавця контролю над кожним звуком.

Таким чином, адаптація гамбових сонат Й. С. Баха до сучасного альтового виконання вимагає не лише технічного переосмислення, а й глибокого стилістичного аналізу з урахуванням історичного контексту і тембрової природи оригінального інструмента.

Розглянемо низку питань, пов'язаних з виконанням на альті. Для наближення виконання до барокового ідеалу альтистові варто звернути увагу насамперед на спосіб тримання смичка. Майже стовідсоткова частка сучасних скрипалів і альтистів, виконуючи барокову музику, намагаються тримати смичок значно вище від колодки. Легкість, яка народжується завдяки «скороченому» (за довжиною) смичку та переносу центра ваги (він переміщується вище за середину) несе певні якісні зміни, поліпшення у грі.

Для досягнення «срібного» звуку віоли потрібно пам'ятати про вібрацію. Використовувати її бажано на довгих нотах, які важливі з погляду інтонування або при проведенні ліричних тем. Вібрацію слід починати тоді, коли закінчуються ресурси виразності у правій руці. Взагалі при виконання творів епохи Бароко ідеально мати бароковий смичок, але не завжди є така можливість, тому залишається лише імітувати його специфіку.

Велику роль відіграє якість струн – краще використовувати більш тонкі і м'які, оскільки металеві у цьому випадку звучать гірше. При виконанні сонат у складі альта з чембало важливо звертати увагу на питання *агогіки* – вона має бути «живою», «дихаючою», але в межах логіки, характерної для барокової музики. Між сучасним альтом та старовинним чембало потрібно дотримуватися балансу, щоби не «перекрити» чембало та зберегти «золотий» стандарт у співвідношенні інструментів.

Артикуляція в Сонатах (BWV 1027–1029) відіграє ключову роль у формуванні структурної чіткості музичного твору. Відповідно до барокової традиції, кожна фраза вимагає належного ансамблевого фразування, інтонування, динамічної гнучкості та агогіки. Й. С. Бах, як послідовник риторичної концепції музики (Butt, 1990; Taruskin, 2005), конструює музичну мову через поєднання контрапункту із чіткою артикуляційною логікою. Отже, виконання музики Й. С. Баха передбачає «розуміння її поліфонічної природи, тембрових особливостей та риторичних фігур» (Лисіна, Тітович, 2023: 28). У Сонатах надзвичайно важливими є фразування, що наслідує принципи

вокальної інтонації, контрасти між *legato* і *staccato,* а також гра нюансів у коротких мотивах.

Особливістю виконання цих творів на альті є необхідність зберігати бароковий характер ліній, незважаючи на іншу темброву палітру інструмента. В ансамблі з фортепіано (чий тембр також інший, ніж у чембало) альт вимагає особливої злагодженості у кульмінаційних моментах та виведенні тематичних ліній. Важливою є синхронізація підходу виконавців до трактування штрихів і артикуляційних деталей – лише завдяки спільній праці над тонкими елементами стилю можливе справді автентичне та цілісне виконання (Haynes, 2007).

Таким чином, адаптація гамбових сонат Й. С. Баха до сучасного альта вимагає не лише технічного переосмислення, а й глибокого стилістичного аналізу з урахуванням історичного контексту і тембрової специфіки оригінального інструмента.

Альт має іншу звукову природу, ніж віола да гамба, тому виконавцеві необхідно компенсувати ці темброві відмінності, фокусіючи увагу на перевагах альтової версії. Особливого значення набуває контроль якості звуку та сам процес звуковедення. Вирішальним є володіння технікою ведення смичка, зокрема вміння регулювати його тиск, кут і швидкість. Наприклад, фрази зі спадом вимагають тонкого динамічного затухання, тоді як імітаційні епізоди потребують чіткої артикуляції, динамічного балансу і точного ансамблевого узгодження з фортепіано (чембало).

Таким чином, артикуляція постає не лише як технічний аспект, а й як один із ключових стилістичних чинників, що формує автентичність інтерпретації.

Орнаментика в Сонатах (BWV 1027–1029) – окремий виконавський аспект. Й. С. Бах зазвичай не залишав детальних «інструкцій» щодо виконання прикрас, цілком в дусі тогочасної традиції. Тому виконавцеві необхідне глибоке знання стилістичних норм XVIII століття та досвід у практиці імпровізації. Значна увага має приділятися виконанню трелей, мордентів, форшлагів – вони повинні органічно вписуватись у ритміко-гармонічну тканину твору, не перевантажуючи

її, а натомість акцентуючи важливі інтонаційно-структурні точки та емоційні вершини фраз. Як відзначають фахівці, «специфіка роботи з орнаментикою, артикуляцією та фактурою у виконавській інтерпретації бахівської музики потребує поєднання теоретичної обізнаності з виконавською гнучкістю» (Добровенко, 2021: 42).

Адаптація барокової орнаментики ставить перед альтистом додаткові завдання: через іншу резонансну природу інструмента деякі прикраси потребують переосмислення або навіть спрощення для збереження прозорості фактури та логіки фразування.

Порівняння записів Сонат для віоли да гамба та чембало демонструє широкий спектр інтерпретаційних підходів до мелізматики. Наприклад, у виконанні Паоло Панольфо (віола да гамба) прикраси звучать виразно, органічно вплітаючись у мелодичну тканину. Його фразування вирізняється інтонаційною вишуканістю, що додає інтерпретації глибини та природності.

У записі ансамблю *Bach Collegium Japan* під керівництвом Масаакі Судзукі (партія віоли – Хидемі Судзукі) спостерігаємо стриманіший підхід до орнаментики. Прикраси в цьому виконанні не акцентуються як окремий барвистий шар, натомість органічно вплітаються в логіку поліфонічного розвитку, повністю підпорядковуючись мелодичним лініям. Подібна манера підкреслює метричну чіткість і прозорість контрапункту, що зближує її з традиціями північнонімецької школи й апелює до духу канонічності.

Цікавим прикладом адаптації Сонат є трактування їх відомим віолончелістом П’єром Фурн’є. Виконуючи твори на віолончелі, він тяжіє до класичного стилю з поміркованим використанням орнаментики. Його інтерпретація ґрунтується на чіткому інтонуванні та виразності ведення мелодичної лінії, де прикраси з’являються лише там, де вони підсилюють логіку розвитку. Такий підхід не тільки демонструє можливість адаптації гамбових сонат до віолончелі, а й підтверджує безперервність традиції, зберігаючи зв’язок із гамбовою природою творів. Інтерпретація Фурн’є є цінною не лише для віо-

лончелістів, а й для альтистів, які прагнуть поєднувати виразність барокової музики з можливостями сучасного інструмента.

При виконанні Сонат (BWV 1027–1029) на альті необхідно намагатися зберігати бароковий характер звукоутворення, елегантність штрихів та різноманіття тембрової палітри. В ансамблі альта з фортепіано потрібна злагодженість у веденні тематичних ліній, однакове відчуття фразування та виразності інтонування. Здатність до стилізованої імпровізації, зокрема в повільних частинах циклу, є ознакою виконавської майстерності. У виконанні таких епізодів часто відчувається вплив естетики французької барокової орнаментики (форшлагі співочого або полегшеного характеру, мелодичні затримання, що наближаються до вокальних інтонацій «зітхання»).

Отже, питання орнаментики залишається відкритим простором для виконавської фантазії. Проте свобода інтерпретації має спиратися на глибоке знання стилістичних норм, жанрової приналежності твору, історичного контексту та риторичних принципів барокової музики. У випадку альтових версій Сонат це також передбачає необхідність адаптації орнаментальних елементів до специфіки інструмента, при збереженні балансу між історичною автентичністю і виконавською доцільністю. Аргументи щодо доречності прикрас можна умовно поділити на категорії «за» і «проти», що зумовлює багатоваріантність інтерпретацій і відкриває широкі можливості для подальших виконавських пошуків.

*Аргументи «**за**»:*

√ відповідає бароковій традиції імпровізаційної прикраси, зокрема у повільних частинах;

√ підсилює риторичну виразність, інтонаційний зміст фразування;

√ допомагає компенсувати темброву різницю між альтом і віолою да гамба;

√ активізує індивідуальність виконавця, дозволяє виразити власне трактування;

√ сприяє передачі вокальної природи фраз, особливо через «зітхання», затримки, мелізматику.

*Аргументи «**проти**»*:

√ може порушити прозорість поліфонічної структури, перевантажуючи текст;

√ ризик втрати стилістичної цілісності через надмірні прикраси;

√ не вся мелізматика легко адаптується до технічних і акустичних особливостей альта;

√ вимагає високого рівня стилістичної обізнаності – ризик помилок або анахронізму;

√ часто потребує спрощення, що може зменшити драматизм чи багатство оригінального задуму.

Багато питань виникає щодо цілісності чи, навпаки, автономності «життя» кожного з опусів Сонат. Підтвердженням цілісності циклу Сонат BWV 1027–1029 є:

1) однаковий інструментальний склад сонат: винятковим у творчості Баха є той факт, що всі *три* сонати написані для віоли да гамба з чембало, як і само звернення композитора до цього складу;

2) структурна різноманітність творів: перша з композицій (BWV 1027) нагадує тріо-сонату (імовірно, використовує матеріал твору для двох флейт), тоді як третя (BWV 1029) має яскраво виражену концертну форму. Це може свідчити про продумане зіставлення форм як частину цілісного задуму;

3) стильові особливості: усі три сонати належать до пізнього періоду творчості Й. С. Баха, де на іншому рівні митець демонструє поліфонічну майстерність, поєднуючи її з глибиною музичного змісту, що в підсумку підсилює відчуття художньої єдності.

Натомість у ролі контраргументів можливо навести такі:

1) відсутність нумерації (авторського заголовку), коли сам композитор не залишив позначень, які б указували на циклічність (на відміну, наприклад, від «Англійських сюїт»);

2) різне походження матеріалу: твір BWV 1027 імовірно є транскрипцією тріо-сонати BWV 1039, що ставить під сумнів його первісну приналежність до задуму цілісного опусу для віоли да гамба.

Таким чином, хоча немає прямих доказів існування авторського циклу, три сонати Й. С. Баха для віоли да гамба з чембало сприймаються як тріада, пов'язана багатьма рисами – стилістично, інструментально (єдність складу) та художньо. Ідеальним і сміливим кроком для виконавців є бажання виконувати їх саме в межах однієї концертної програми або як послідовність концертних вечорів. Саме така тенденція буде виявляти й підсилювати відчуття цілісності цього опусу, а розуміння цього питання допоможе камераліст ам відкрити для себе нові можливості для опрацювання Сонат BWV 1027–1029, як і слухачам – зануритися у величний бахівський світ.

Висновки.

Працюючи над бароковою альтовою сонатою, доцільно звертатися не лише до сонат для віоли да гамба Й. С. Баха, а й вивчати твори інших композиторів цієї доби. Сонати для скрипки Арканджело Кореллі (*Sonate da chiesa* та *Sonate da camera*, зокрема op. 5), Франческо Верачіні (*Sonate a violino solo*), Георга Філіппа Телемана (Сонати для скрипки без басу або з басом), Генріха Ігнаца Бібера, а також сонати для віолончелі Антоніо Вівальді (RV 40, 41), Джованні Баттіста Габріелі (Сонати для віолончелі з *basso continuo*) та Франсуа Куперена (*Pièces de violes*) легко адаптуються для виконання на альті. Перекладення цих творів для альта розширює репертуар і сприяє кращому розумінню стилістики барокової камерної музики.

Сонати для віоли да гамба з чембало BWV 1027–1029 – не лише свідчення глибокої поліфонічної майстерності Й. С. Баха, а й демонстрація здатності митця адаптувати традиційні форми до нових музичних умов. І хоча ці Сонати формально не поєднані у цикл, спільна інструментальна палітра, стилістична єдність і хронологічна близькість створення дозволяють сприймати їх як цілісний триптих.

Порівняльний аналіз сучасних версій їх виконання з авторською редакцією дозволяє окреслити коло інтерпретаційних завдань, що пов'язані з тембровою адаптацією, збереженням балансу з клавірною партією, фразуванням, орнаментикою та артикуляцією. Актуальним

залишається звернення до першоджерел, барокових трактатів та історичних записів, що сприяє глибшому розумінню авторського задуму.

Альтова інтерпретація сонат BWV 1027–1029 відкриває нові виконавські горизонти, дозволяючи сучасним музикантам сміливо експериментувати, спираючись на барокову естетику та розмаїття її виражальних засобів. Сучасний альт, який удосконалювали протягом останніх двох століть, розкриває інші, порівняно з першоджерелом, виражальні можливості цієї вишуканої музики. Темброві властивості інструмента та його технічний потенціал в інтерпретації з фортепіано надають музиці нового звучання, у якому глибина, поетична виразність і концертна віртуозність сяють в актуальному мистецькому вимірі. Таким чином, альтова версія бахівських сонат може розглядатися не як компроміс, а як повноцінна інтерпретація, здатна розширити сучасний виконавський і педагогічний музичний репертуар.

ЛІТЕРАТУРА

Добровенко, І. (2021). *Специфіка виконання клавірних творів Й. С. Баха в педагогічній практиці.* Київ: Науково-методичний центр музичної освіти.

Лисіна, І., & Тітович, О. (2023). *Барокова клавірна музика: історико-теоретичні та методичні аспекти.* Київ: Інститут мистецтвознавства.

Матящук, О. (2014). Вивчення творів Й. С. Баха у фортепіанному класі: до проблеми інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*, 19(2), 112–118.

Свириденко, Н. (2017). *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха*. Київ: Музична академія.

Buelow, G. J. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianopolis: Indiana University Press.

Butt, J. (1990). *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dahlhaus, C. (1983). *J. S. Bach*. (Translated by R. Gjerdingen). Cambridge: Cambridge University Press.

Forchert, A. (2005). *Johann Sebastian Bach und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.

Geck, M. (2002). *Johann Sebastian Bach*. Reinbek: Rowohlt.

Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century.* Oxford: Oxford University Press.

Marshall, R. L. (1989). The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York: Schirmer Books. https://archive.org/details/musicofjohannseb0000mars

Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton; Chichester: Princeton University Press.

Pratt, G. (2013, March 13). J. S. Bach: Sonatas for Harpsichord and Violin. *BBC Music Magazine*. https://www.classical-music.com/reviews/chamber/bach-sonatas-chamber-feb-13

Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. Vol. 2: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford: Oxford University Press.

Varwig, B. (2008). One more time: J. S. Bach and seventeenth-century traditions of rhetoric. *Eighteenth-Century Music*, 5(2), 179–208.

Voix des Arts. (2018, February 2). CD Review: Johann Sebastian Bach – Sonatas for Flute & Harpsichord (Stephen Schultz, flute; Jory Vinikour, harpsichord). https://www.voix-des-arts.com/2018/02/cd-review-johann-sebastian-bach-sonatas.html

Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton & Company.

REFERENCES

Buelow, G. J. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington & Indianopolis: Indiana University Press [in English].

Butt, J. (1990). *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

Dahlhaus, C. (1983). *J. S. Bach*. (Translated by R. Gjerdingen). Cambridge: Cambridge University Press [in English].

Dobrovenko, I. (2021). *Specifics of performing J. S. Bach's clavier works in pedagogical practice*. Kyiv: Scientific and Methodological Center for Music Education [in Ukrainian].

Forchert, A. (2005). *Johann Sebastian Bach und seine Zeit [Johann Sebastian Bach and His Time]*. Laaber: Laaber-Verlag [in German].

Geck, M. (2002). *Johann Sebastian Bach*. Reinbek: Rowohlt [in German].

Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press [in English].

Lysina, I., & Titovych, O. (2023). *Baroque clavier music: Historical-theoretical and methodological aspects*. Kyiv: Institute of Art Studies [in Ukrainian].

Marshall, R. L. (1989). The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. New York: Schirmer Books. https://archive.org/details/musicof johannseb0000mars [in English].

Matiaschuk, O. (2014). Studying J. S. Bach' works in piano class: on the problem of interpretation. *Musical Art and Culture*, 19(2), 112–118 [in Ukrainian].

Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton; Chichester, UK: Princeton University Press [in English].

Pratt, G. (2013, March 13). J. S. Bach: Sonatas for Harpsichord and Violin. *BBC Music Magazine*. https://www.classical-music.com/reviews/chamber/bach-sonatas-chamber-feb-13 [in English].

Svyrydenko, N. (2017). *Stylistics of early music performance on the example of J. S. Bach's works*. Kyiv: Musical Academy [in Ukrainian].

Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. Vol. 2: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford: Oxford University Press [in English].

Varwig, B. (2008). One more time: J. S. Bach and seventeenth-century traditions of rhetoric. *Eighteenth-Century Music*, 5(2), 179–208 [in English].

Voix des Arts. (2018, February 2). CD Review: Johann Sebastian Bach – Sonatas for Flute & Harpsichord (Stephen Schultz, flute; Jory Vinikour, harpsichord). https://www.voix des arts.com/2018/02/cd review johann sebastian bach sonatas. html [in English].

Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician.* New York: W. W. Norton & Company [in English].

Emma Kupriianenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Chamber Ensemble
e-mail: emmakuprik65@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8037-0823

J. S. Bach's Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord BWV 1027–1029 (viola version): modern performance trends

Statement of the problem. *Johann Sebastian Bach's music continues to be a source of deep creative searching for performers, scientists, and educators. The Sonatas for viola da gamba and harpsichord (BWV 1027–1029) constitute a unique layer of Baroque chamber music, combining musical and figurative richness,*

polyphonic depth, and genre diversity. "Bach's work is an example of a synthesis of Renaissance polyphony, Protestant spirituality, and the most recent forms of musical thought for that time" (Dahlhaus, 1983). The interpretation of Bach's works must be based on a deep understanding of the stylistics of the era, its semantics, and rhetorical models that reflect the "high musical erudition" (Varwig, 2008) of the Baroque performer.

In the interpretation of these works on the viola, new artistic and technical possibilities are opened up, which, at the same time, poses a number of performance and stylistic tasks. "Awareness of the stylistic differences between the viola da gamba and the modern viola is the key to authentic interpretation" (Svyrydenko, 2017). The relevance of the study lies in the need to understand modern approaches to the performance of these sonatas, the correlation of the composer's original idea with interpretative searches on another instrument – the viola. Within the historical context and the author's intention, the analysis of performance means – articulation, ornamentation, strokes, and the use of vibration – acquires particular importance.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the main trends in the performance of J. S. Bach's Sonatas for viola da gamba and harpsichord BWV 1027–1029 (in the viola version) against the background of authentic performance traditions of the Baroque era. The following tasks are set: to analyze the historical context of the creation of the Sonatas and determine their place in Bach's chamber heritage; to identify the characteristic features of Baroque ornamentation and the methods of its implementation in Bach's works; to consider the specifics of articulation and tempo fluctuations (agogique) in the context of the performance tradition of the 18th century; to identify the problems and possibilities of interpreting the Sonatas on the viola as an alternative instrument. The novelty of the study lies in the comprehensive analysis of modern trends in the performance of the Sonatas BWV 1027–1029 in the authentic and viola versions, which allows us to propose new approaches to their interpretation.*

Research results. *The Sonatas for viola da gamba and harpsichord (BWV 1027–1029) are an example of new relationships in the ensemble, where the "solo" and "ensemble" are synthesized with a flexible flow of one function into the other. This is an example of a true chamber Duet in which both instruments interact as equal partners and each becomes the bearer of its own melodic-harmonic and, more broadly, form-forming functions. When performing gamba works on the viola, it is important to try to reproduce the general aesthetics of the sound – restrained, but also penetrating, clear and noble, remembering that it was to the viola da gamba that Baroque composers entrusted their most secret and subtle experiences. Bach's Sonatas*

for viola da gamba and harpsichord are iconic examples of chamber music from the Baroque era, combining polyphonic perfection, expressive power, and sophisticated instrumental dialogue.

Conclusion. *Sonatas for viola da gamba and harpsichord (BWV 1027–1029) are not only evidence of J. S. Bach's profound polyphonic mastery, but also a demonstration of his ability to adapt traditional forms to new musical contexts. Although these works are not officially designated as a cycle, their common instrumental palette, stylistic unity, and chronological proximity of creation allow them to be perceived as a coherent triptych. The viola interpretation of these sonatas opens up new horizons for performers and listeners. It allows modern musicians to experiment boldly, drawing on Baroque aesthetics and the variety of its expressive means. The modern viola, perfected over the past two centuries, reveals other expressive possibilities of this exquisite music. The timbre properties of the instrument and its technical potential in interpretation with the piano (as a modern analogue of the harpsichord) give this music a new sound, in which the depth, poetic expressiveness and mastery of the author shine in a relevant artistic dimension. A comparative analysis of modern versions with the author's edition allows us to outline the range of performance tasks related to timbre adaptation, maintaining balance with the piano part, phrasing, ornamentation and articulation. The appeal to primary sources, Baroque treatises and historical records remains relevant, which contributes to a deeper understanding of the author's intention.*

Thus, the viola version of Bach's sonatas can be considered not as a compromise, but as a full-fledged interpretation, capable of expanding the performance and pedagogical repertoire of modernity.

Keywords: *J. S. Bach; chamber instrumental music; Sonatas BWV 1027–1029; viola da gamba; viola; ensemble texture.*

Стаття надійшла до редакції 2.07.2025,
рекомендована до друку 12.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 78.071.1(44)(092):782.087.68
DOI 10.34064/khnum2-40.11

Чумак Олена Євгенівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений діяч мистецтв України, старший викладач
кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: chumakolena67@gmail.com
ORCID iD: 0009-0008-3421-410X

Семантика орієнталізму в хорових сценах опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла»

Стаття присвячена дослідженню питання орієнталізму в музичному мистецтві. Вперше системно представлено відтворення образу Сходу в хорових сценах опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса шляхом семантичного аналізу орієнтальних ознак. Процес обміну культурними цінностями між Заходом та Сходом, що набув особливої інтенсивності в XX столітті, сьогодні залишається життєво важливим джерелом творчої енергії для сучасного мистецтва, тому дослідження орієнтальної семантики, зокрема у творчості К. Сен-Санса, видається актуальним. Мета статті – репрезентувати семантику орієнтального компонента хорових сцен опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла». Комплекс дослідницьких методів (системно-типологічний, жанрово-стильовий, семантичний, ціннісно-смисловий підходи до аналізу музичного матеріалу) дозволив виявити, що композитор майстерно використовує екзотичні орієнтальні елементи (збільшені секунди, незвичні лади, порушені метричні структури та ін.) не лише заради колористичних ефектів, а й як інструмент конструювання певної музичної семантики Сходу. Організованість, притаманна західній музичній традиції, протиставляється хаотичній енергії східних сцен, що створює глибокий дисонанс між двома світоглядами. Семантика орієнталізму проявляється на різних рівнях музичної мови – ладоінтонаційному, гармонічному, динамічному, темброво-фактурному. Активно застосовуються виражальні можливості хорового викладу, темброві зіставлення голосів. Можна дійти висновку, що у творчості К. Сен-Санса семантика музичного орієнталізму набула розвитку і представлена самобутньо та оригінально.

Ключові слова: *орієнталізм; музичний орієнталізм; образ Сходу; опера К. Сен-Санса «Самсон і Даліла»; семантика; хорові сцени.*

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Постановка проблеми.

Музична орієнталістика функціонує та розвивається на основі інтегративних зв'язків із системою гуманітарних наук, насамперед філософією, естетикою, історією культури, літературознавством, мистецтвознавством, оскільки явище орієнталізму представлене в головних напрямах і видах мистецької діяльності, починаючи з доби Бароко, і більш повно – у мистецтві та музичній культурі XIX–XX століть. Це уможливлює розгляд музикознавчих проблем у межах відповідного історико-культурного контексту. Європейські митці дедалі частіше звертаються не лише до «поверхневих» мотивів, а й до глибинних філософських систем східних культур, естетичних принципів та особливостей художнього мислення останніх. У музиці свідоцтвом заглиблення у ці сфери стає трансформація композиційної логіки, розширення тембрової палітри, інноваційні принципи ритмічної організації творів, експерименти з модальними інтонаційними структурами, натхненні східними традиціями. Такий культурний обмін перестав бути одностороннім процесом «екзотизації» – він перетворився на складний механізм двосторонньої взаємодії, де східні культури чинять активний вплив на формування нових європейських художніх парадигм. Цей процес, що набув особливої інтенсивності у XX столітті, залишається життєво важливим джерелом творчої енергії для сучасного мистецтва, роблячи актуальним дослідження семантики орієнталізму, зокрема й у творчості К. Сен-Санса,.

Останні дослідження і публікації. Американо-палестинський дослідник Е. Саїд у своїй відомій праці «Орієнталізм» (Said, 1978) зазначив: «... Схід був майже повністю витворений уявою європейців і ще від часів античності асоціювався з романтичними історіями, екзотичними створіннями, теренами, де пам'ять і краєвиди населені привидами, незабутніми переживаннями. <…> Схід не тільки сусідить із Європою; ... він також – джерело її цивілізацій та мов, її культурний суперник, він є для неї найзмістовнішим образом Іншого, до якого найчастіше звертаються» (Саїд, 2001: 11). Отже, орієнталізм зосереджувався не на відтворенні реального Сходу, а на конструюванні

«Іншості» через призму західних стереотипів. Створюваний образ ґрунтувався на власній європейській традиції зображення екзотики, а не на етнокультурних особливостях східних суспільств. Парадигма екзотичного стилю в музиці, на думку професора Паризького університету Сорбонни Ж.-П. Бартолі, формується цілісною системою художніх прийомів, які чітко ідентифікуються в інструментальних творах: «примітивні» гармонії, незвичайні ладові структури (зокрема угорсько-циганські гами та пентатоніка), специфічні мелодичні звороти, ритмічні моделі й інструментальні тембри, що разом є універсальним інструментарієм для створення ефекту «екзотики» (Bartoli, 1997), який композитори успішно застосовували протягом століть. «Екзотизм» виникає внаслідок використання «алохтонних» одиниць, тобто таких, що мають вигляд запозичених з іноземної мови, на відміну від «автохтонних» – звичайних, «рідних» (Bartoli, 2000). Аналізуючи феномен екзотизму, історичну панораму східних образів у музиці від Рамо до сучасності вибудовує Р. Локк (Locke, 2007; 2009), звертаючись і до питання термінології та її впливу на сприйняття «західної» та «незахідної» музики (Locke, 2012). Дефініціям терміну «орієнталізм» у проєкції на музику приділяє увагу Дж. Беллман (Bellman, 2011). В українському музикознавстві А. Мамона вперше запропонувала авторську концепцію «нового орієнталізму» як особливого підходу композиторів до втілення образів Сходу, коли відкидається сформований у музиці західноєвропейської класико-романтичної традиції комплекс музичних засобів («орієнтальний код»); уточнено визначення понять і термінів, що охоплюють процес формування «нового орієнталізму»; розглянуто питання трансформації орієнтальних образів у музичному мистецтві Заходу в історичному та теоретичному аспектах (Мамона, 2021; 2024).

Мета цієї статті – репрезентувати семантику орієнтального компонента хорових сцен опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла». Вперше системно представлено відтворення образу Сходу в хорових сценах опери шляхом аналізу семантики їхніх орієнтальних ознак, що зумовлює ***новизну ддослідження***.

Методологія дослідження. Застосовано системно-типологічний, жанрово-стильовий та семантичний підходи до аналізу сцен опери.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Орієнталізм (від лат. «*orientalis*» – «східний») як культурний феномен має глибоке історичне підґрунтя, а його хронологічні рамки значно ширше традиційно прийнятих меж періоду від кінця XVIII століття до сьогодення. Це явище, корені якого сягають ще доби Античності, знайшов своє найвиразніше втілення в західноєвропейській музичній традиції, де міжкультурна комунікація Схід – Захід набула особливого художнього виміру. Музичний орієнталізм еволюціонував від поверхневих стилізацій до глибокого філософсько-релігійного осмислення східних духовних традицій[1]. Як предмет наукового дослідження, орієнталізм найбільш ґрунтовно вивчений у філологічних науках, де він аналізується через призму мовних, літературних та культурних реалій азійських регіонів. Однак у сфері музичного мистецтва він постає як не менш значущий феномен, являючи собою комплекс стилістичних засобів, спрямованих на художнє відтворення образу Сходу. Останній у європейській культурній свідомості традиційно асоціювався з екзотикою, таємничістю та естетичною привабливістю. Композитори, а разом із ними й слухачі, пов’язували певні музичні прийоми з конкретними віддаленими країнами чи народами, часто незалежно від їхньої дійсної відповідності автентичній культурній традиції. Схід сприймався не як історико-етнографічний феномен, а як ідеалізований орієнтальний міф. Один із найвідоміших дослідників орієнталізму в музиці, Д. Б. Скотт (Scott, 1998: 137) провадить думку, що східна музика в західній традиції не є імітацією елементів східної культури. Натомість вона створює міфологізований образ Сходу, який не відповідає реальності. Такий умовно-декоративний образ постає в музичних творах XVII – середини XIX століття, що

[1] Ця трансформація знайшла відображення у зміні музикознавчої термінології від понять «музичний орієнталізм» та «екзотизм» до сучасних категорій «діалог культур» і «музичний взаємообмін».

здебільшого є стилізованими зразками «естетизації экзотики». Орієнтальні елементи в них присутні лише поверхнево – у вигляді сценічного антуражу, програмних назв або сюжетних мотивів, проте без глибокого занурення в музичні традиції східних культур.

Особливого розквіту орієнталізм набуває у XIX столітті, коли Європа переживає чергову хвилю захоплення Сходом, впливаючи на різні види мистецтва – живопис, архітектуру, літературу. У музичній сфері відбувається поступова трансформація уявлень про екзотику: інтерес композиторів зміщується у бік більшої етнографічної автентичності, використання відповідних характерних мелодичних інтонацій і специфічних ладогармонічних структур. Посилюється прагнення до декоративності та орнаментальності, які сприймаються як невід'ємна риса уявного Сходу, що відображає не так справжню музичну традицію, як її романтизовану європейську інтерпретацію. Якщо раніше екзотизм у музиці часто втілювався як умовна стилізація, то з часом його ознаки кристалізувалися у цілісну систему художніх засобів та набули нормативного характеру. Д. Б. Скотт детально досліджує цю тенденцію, систематизуючи широкий спектр композиторських прийомів, що функціонують як маркери «Іншого». Підсумовуючи спостереження дослідника, відзначимо, що аналіз гармонічної мови виявляє значну увагу композиторів до експериментів із модальними структурами, зокрема до активного використання діатонічних ладів – фрігійського, дорійського та лідійського. Паралельно систематично вживаються характерні інтервали, серед яких особливу роль відіграють збільшена секунда та збільшена кварта. Використовується витончена орнаментика: вокальні мелізми, стрімкі хроматичні пасажі, трелі та дисонантні форшлаги. Ритмічна організація демонструє чітку орієнтацію на повторювані структури, де остинатний бас поєднується з перкусивною фактурою. Позначка *ad libitum*, що надає виконавцю значну інтерпретаційну свободу, часто супроводжує нерівномірний ритмічний поділ – тріолі та квінтолі. Найвиразнішими засобами створення орієнтального колориту є специфічні прийоми голосоведіння, такі як паралельні рухи квартами, квінтами

та октавами, а також застосування порожніх квінт і педальних звуків. Інструментальна палітра орієнталізму включає дерев'яні духові (особливо інструменти з подвійною тростиною) та характерну перкусію – тамбурин, трикутник, цимбали, там-там і гонг (за: Scott, 1998). Усі ці художні засоби вели до свідомого порушення усталених слухових стандартів європейської академічної музики[2].

У опері «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса східний колорит поєднується з релігійною тематикою, з інтерпретацією біблійної історії. Поряд із цим, репрезентується погляд на Схід крізь призму екзотики шляхом протиставлення двох світів – західного та східного. Самсон та народ Ізраїлю представляють західний світ, з яким ідентифікує себе європейська аудиторія. Цей процес ґрунтується на спільній релігійній парадигмі: і Самсон, і ізраїльтяни є монотеїстами, тоді як Даліла і філістимляни зображуються як ідолопоклонники та декаденти. Особливо яскраво цей контраст проявляється у сцені бенкету з третього акту, де розкривається оргіастична природа філістимлянської культури. Така поляризація образів слугує для підкреслення культурної та релігійної переваги Заходу, що є характерним для орієнталістського дискурсу. У цьому контексті Самсон стає символом божественної сили та опору тиранії, тоді як Даліла та філістимляни втілюють собою «Інше» – екзотичне, але морально порочне. Цей концептуальний контраст знаходить свій вираз і в музичній драматургії, де хорові сцени – не просто музичний фон, а потужний драматургічний важіль. Хоча обидва народи – і євреї, і філістимляни – в історичному контексті

[2] Орієнтальні інтонаційні моделі набули широкого поширення і в європейській оперній традиції, простежуючись у різноманітних жанрах – від ліричної опери до творів на історичні та казкові сюжети. У «Джаміле» Ж. Бізе чи «Лакме» Л. Деліба представлені екзотичні перські та індійські мотиви; циганська стилістика «Кармен» Ж. Бізе та єгипетські образи «Аїди» Дж. Верді демонструють різноманітність орієнтальних впливів, які на рубежі XIX–XX століть доповнюються далекосхідними мотивами в «Мадам Баттерфляй» та «Турандот» Дж. Пуччіні. У балетній традиції східні танці стають обов'язковим елементом дивертисменту, що свідчить про глибоке проникнення орієнталізму в європейську музичну культуру.

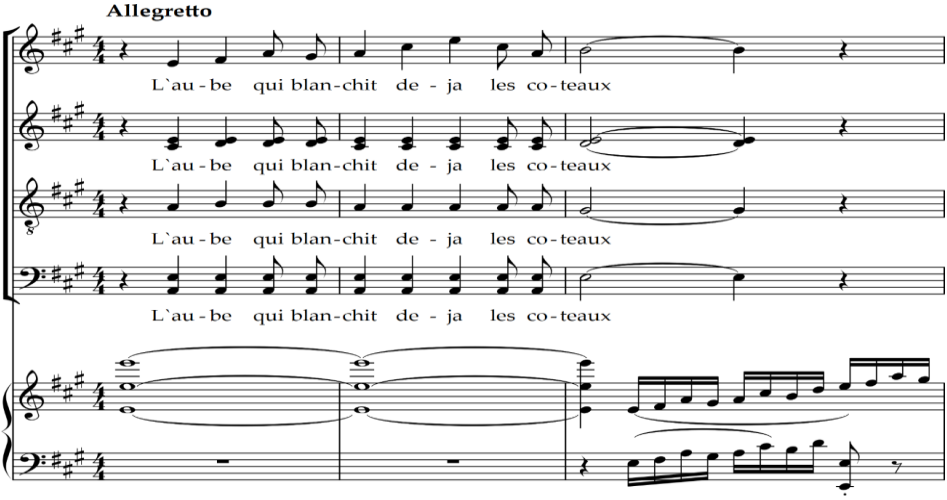
належать до східної цивілізації, композитор свідомо використовує різні музичні засоби для їхньої характеристики. Якщо філістимляни наділені екзотизованою музичною мовою з оригінальними інструментальними тембрами, незвичними ритмічними формулами та мелодичними зворотами, то народ єврейський, попри загальний орієнтальний антураж твору, музично репрезентується в рамках західної традиції (поліфонія, риси григоріанського хоралу, строгість архітектоніки).

Центральним об'єктом аналізу в цьому дослідженні є орієнтальна складова опери, а саме хорові сцени за участю філістимлян. Перша поява Даліли та філістимлянок, чиї мелодії сповнені неповторної чарівності, відбувається в середині першого акту (Сцена 6, *A-dur*), одразу після похмурого архаїчного хору євреїв, яскраво контрастуючи з ним. Музична характеристика цих персонажів будується на низці стилістичних елементів, що втілюють орієнтальну естетику та стереотипне уявлення про жінку Сходу. Мелодична лінія, що виконується сопрано *divisi* з терцієвим подвоєнням, викликає асоціації з розквітом весняних квітів. Наспівна тема звучить на тлі гармонічної підтримки альтів. Характерні мотиви «кружляння», реалізовані за допомогою ніжних інтонаційних спадів, поєднують декоративність східного мелосу з емоційною виразністю. Тонке динамічне нюансування та м'яке синкопування – типові риси орієнтального стилю – надають мелодії особливої теплоти. Висхідний інтервал великої сексти від V до III щабля додатково підкреслює кантиленний характер теми та увиразнює семантику спокуси.

Темброва палітра цього епізоду будується на тонкому співвідношенні звучання арфи та романтичної ліричної мелодії партії сопрано з її вишуканістю та солодкою невинністю. Її доповнюють рухливі пасажі струнних інструментів та флейти, що чергуються, розвиваючись на матеріалі вступного мотиву жіночих партій. Виникає ефект подиху легкого бризу, що немов наповнює музику повітрям. Прозора оркестрова фактура відповідає європейським уявленням про східну делікатність. Пульсація остинатної ритмоформули, поєднуючись із характерною меланхолійністю наспіву, остаточно формує

стереотипний образ жінки Сходу – ніжної та чарівної. Ця звукова палітра корелює з європейською традицією музичного орієнталізму, де жіночність репрезентується через категорії природної стихійності та емоційної непередбачуваності. У сцені святкування в храмі Дагона (друга картина III акту) композитор використовує трансформований хор філістимлянок – той самий тематичний матеріал, але з новим текстом і розширеним виконавським складом. К. Сен-Санс досягає ефекту об'ємного звучання через інтенсивне використання педалей, як ритмічних, так і гармонічних. Особливо виразним виявляється подвійний оркестровий органний пункт на тонічній квінті, поєднаний із ритмічним квінтовим остинато у басовій партії. Ця статична гармонічна основа різко контрастує з пластичним мелосом сопрано та ритуальною монотонністю інших хорових партій (*Приклад 1*).

Приклад 1. *Хор філістимлянок.*



Кульмінаційне загострення драматургічного конфлікту відбувається у «Вакханалії», де філістимляни постають у своїй істинній іпостасі – як носії культури, що вражає, але є «поверхневою»: технічна досконалість музики контрастує з духовною порожнечею образу,

що виникає. Зображення діонісійських натовпів у стані алкогольного сп'яніння та моральної розкутості слугує художнім інструментом для конструювання антитези між цивілізованим і варварським. Орієнтальна семантика простежується вже з початкового соло гобоя *ad libitum*, на тлі тривожного тремоло й витончених мелізмів струнних, що символізують спокусу, надмірність сексуальних проявів. На думку музичного критика Р. Локка, «… соло гобоя, яке асоціюється з вільною, імпровізаційною стилістикою східної музики, водночас імітує заклик муедзина до молитви» (Locke, 1991: 268). Композитор передає легковажність і розбещеність філістимлян через створення атмосфери розпусного свята, де вони постають у вогні гіпнотичних ритмів кастаньєт, литаврів і низьких струнних.

Складовими орієнтальної семантики виступають барвисті мелодії з різкими гармоніями, синкоповані ритми з підкресленням акцентів на слабких долях, що разом із багатою орнаментикою та збільшеними секундами допомагає відтворити художньо переконливий образ Сходу. Висхідні стрибки на сексту та септиму з подальшими низхідними мотивами доповнюють звукову картину, надаючи їй яскраво вираженого екзотичного характеру та чуттєвості. Р. Локк (Locke, 1991: 266) висунув припущення, що у музиці «Вакханалії» К. Сен-Санс використовує модифікований хіджазький лад (від ноти *мі*) із двома збільшеними секундами (між II–III та VI–VII щаблями), який посилює колорит східної екзотики[3].

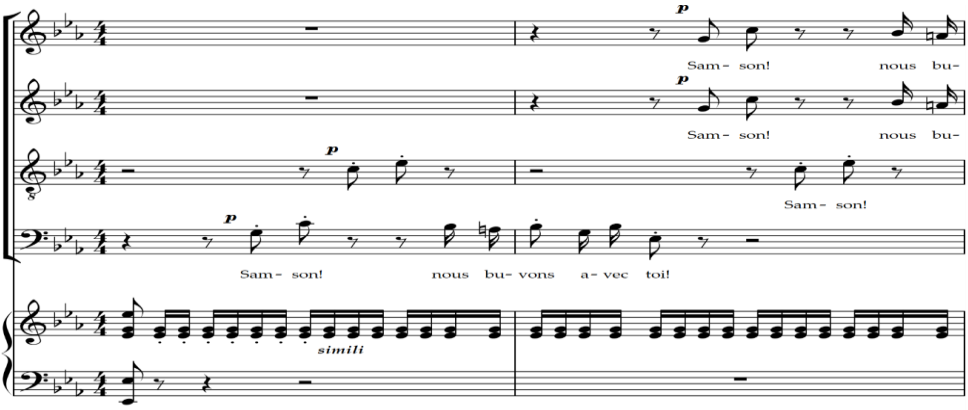
Композитор іноді свідомо обмежує гармонічний супровід, зводячи його функцію до ритмічного остинато, що створює враження аскетичності, активно використовуючи спеціальні прийоми звукоутворення: піцикато струнної групи як ритмічний імпульс танцю, перкусійне постукування по корпусу арфи, яке додає сцені відтінку екзотичного ритуалу. Музична мова набуває значної експресії – фрази стають все

[3] Збільшена секунда в музичній мові XIX століття сприймалась сучасниками як акустично достовірне відтворення східного колориту, функціонувала як семантичний маркер орієнталізму.

більш короткими та рубленими, а різкі оркестрові звучання викликають згадку про фарсову виставу. Накладені на остинатний бас «конфліктні» ритмічні фігури сигналізують слухачеві про щось незвичайне. Додавання форшлагів, що зміщуються на півтон униз, посилює враження чужорідного та незвичного. Така музична характеристика філістимлян виконує важливу драматургічну функцію – «готує сцену» для фінальної катастрофи, підкреслює контраст між «цивілізованим» світом Самсона та «диким» світом його супротивників.

У епізодах глузування над осліпленим Самсоном філістимляни отримують характеристику, позбавлену будь-якої гідності. Образ галасливого натовпу створюється завдяки діалогічній структурі хорової фактури, де різні партії хору перекидаються короткими мотивами, «рваними» фразами з характерними стрибками на чисті кварти та квінти, наче обмінюючись знущальними репліками. Цей ефект підсилює штрих *staccato*, надаючи звучанню різкості, уривчастості. Остинатна пульсація шістнадцяток у оркестрі додає рухливості та напруги. Яскраві темброві контрасти різних груп інструментів підкреслюють хаотичність того, що відбувається на сцені. Дисонантні звучання, що періодично прорізають музичну тканину, довершують картину цькування. Усе разом створює враження навмисного музичного «кривляння», що не лише передає шум та провокаційні наміри натовпу, але й стає звуковою метафорою його моральної деградації (*Приклад 2*).

Приклад 2. *Фрагмент сцени глузування (III дія)*.



Порушення метричної пульсації синкопами й акцентами, швидкий темп (*Allegro*), поступове динамічне зростання (від *piano* до *forte*), оркестрові унісони посилюють образ агресивної зловтіхи. Це створює різкий контраст із монологічною партією Самсона, ще більше підкреслюючи його безпорадність. Після появи філістимлян, попри присутність ізраїльтян на сцені, вокальні партії в них повністю відсутні, що триває до завершення акту.

Урочистий гімн філістимлян своєму богові – «*Gloire à Dagon*» із третього акту – завершальний монументальний хоровий епізод опери (після чого йде лише стисла молитва Самсона та сцена руйнації храму), який починається мажорним мотивом-унісоном струнних – алюзією на барочну святкову музику. Верховний жрець та Даліла виконують свої партії на фоні оркестрового проведення надмірно спрощеного *cantus firmus* у строгому каноні, що передає архаїчну суворість і, ймовірно, є навмисною стилізацією під примітивні наспіви. Фігуративний акомпанемент, що супроводжує канон, допомагає відтворити східний обряд, що поєднує в собі екстатичність і аскетизм.

Хор приєднується до гімнічного прославлення, виконуючи свою партію, яка викладена у вигляді статичної монолітної конструкції зі щільною акордовою фактурою, мішаним складом, що створює ефект *tutti* на противагу звучанню сольних партій. Таке зіставлення, з одного боку, візуалізує соціальну ієрархію, з іншого, репрезентує семантику ритуальної єдності завдяки статичності хорової тканини, підсилюючи драматургічний ефект масового дійства.

Інструментальна партія набуває різкого звучання в процесі розгортання гімнічного наспіву (широкі мелодичні пасажі в партії глокеншпіля[4]), а на словах «*Dagon se révèle*» («Дагон являє себе»), коли з'являється священний вогонь, музичний розвиток переходить у танець, екстатичний характер якого підкреслює ремарка «*con brio*». Діалогічність хорової фактури як прийом музично-ігрової логіки

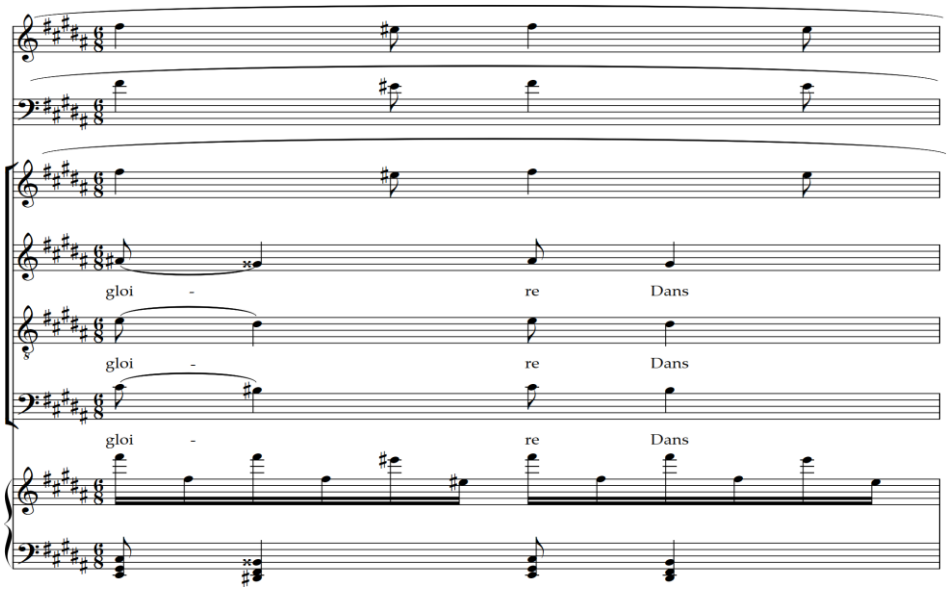
[4] Глокеншпіль – набір дзвонів різної висоти, від нім. *Glocke* («дзвіночок») і *Spiel* («гра»).

та засіб загострення конфлікту набуває особливого значення завдяки зіставленням монолітних унісонних ритмічних фігур, що постійно повторюються, та нав'язливій циклічності основних мотивів, які створюють ефект тривожного напруження. Динамічне поєднання голосів різних тембрів (наприклад, басів із тенорами, сопрано з альтами) створює багатошаровість, багатовимірність звучання хвалебного гімну. Оркестрові унісонні проведення підкреслюють агресивність натовпу, мінлива фактура, де вони комбінуються з акордовими сплесками, немов втілює могутність і велич язичницького божества.

К. Сен-Санс, інтегруючи хор до оркестрової тканини, фактично створює єдиний «живий організм», де відбувається асиміляція вокальних і інструментальних тембрів, сприяючи певній тембровій монохромності. Періодична метрична організація, що формує жорсткий ритмічний каркас, і стрімкий темп, який посилює динаміку звучання, створюють відчуття невпинного руху, нестримної енергії. Поступово початкова ритмічна стабільність руйнується через введення дестабілізуючих елементів: систематичного порушення акцентних схем (синкоповані ритми, акценти на слабких долях та ін.), що суперечить звичайній метричній регулярності музики західної традиції, підсилює відчуття дисгармонії і стає «ритмічною алюзією» на образи Сходу; драматичного наростання щільності фактури, динамічного згущення хорових тембрів, що разом зі швидким темпом створює напругу, яка досягає кульмінації у хроматичних пасажах. Ці трансформації породжують відчуття катастрофи, що наближається (руйнування храму). Хоровий тембр, втрачаючи вокальну пластичність на користь інструментальної різкості, набуває металевого звучання, що посилює апокаліптичні передчуття (*Приклад 3*).

Наприкінці сцени у партії Даліли звучить низка колоратурних пасажів і хроматичних вокалізацій, які дублюються в партії сопрано хору та в оркестрі, де різкість хроматичних пасажів скрипок посилюється низхідними фразами тромбонів. Слугуючи інструментом передачі язичницького запалу філістимлян, вони формують звуковий образ варварської неконтрольованої енергії, що різко контрастує з настроєм

Приклад 3.*Фрагмент фінального хору філістимлян (ІІІ дія).*



останньої молитви Самсона, яка підкреслює його статус фізично могутнього, але духовно смиренного обранця Бога, носія Божої благодаті. Останній акорд-вибух у високому регістрі хору, завмирає, розітнувши музичний простір наче божественна блискавка. Потужне хорове *tutti*, посилене солістами, остаточно закріплює перевагу західного канону: тональна стабільність молитви Самсона здобуває перемогу над хроматичним хаосом філістимлянських сцен, підкреслюючи «миттєвість», тимчасовість культури філістимлян.

Висновки.

К. Сен-Санс майстерно використовує механізми музичного орієнталізму: екзотичні елементи (збільшені секунди, незвичні лади, порушені метричні структури та інше) – слугують не лише колористичним цілям, а й постають як інструмент конструювання музичної семантики Сходу. Використовуючи ці засоби, композитор навмисно

протиставляє організованість західної музичної традиції хаотичній енергії орієнталізованих сцен, створюючи глибокий дисонанс між двома світоглядами. Орієнтальна семантика проявляється на різних рівнях музичної мови – ладоінтонаційному, гармонічному, динамічному, темброво-фактурному. Активно використовуються виражальні можливості хорового викладу, темброві зіставлення голосів. Можна дійти висновку, що у творчості К. Сен-Санса семантика музичного орієнталізму набула розвитку і представлена самобутньо та оригінально.

Перспективи дослідження. Серед перспектив дослідження семантики орієнталізму в музиці представляється плідним: 1) створення системної методології аналізу його музично-мовних елементів; 2) дослідження особливостей орієнталізму в українській музиці, наприклад, шляхом порівняльного аналізу симфонії-кантати Л. Дичко «Індія–Лакшмі» (сл. С. Дханкаара та Р. Тагора, 1987) та кантати В. Степурка «З бірманської поезії XX століття» для солістів, хору та камерного оркестру (1984).

ЛІТЕРАТУРА

Мамона, А. (2021). Орієнталізм vs «Новий орієнталізм». *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі*: тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 груд. 2021 року, (сс. 164–166). Харків: Вид-во ТОВ «Естет Прінт».

Мамона, А. (2024). *«Новий орієнталізм» у музиці першої третини XX століття (на матеріалі композиторських прочитань поезії Р. Таґора)*. (Дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Саїд, Е. (2001). *Орієнталізм*. (В. Шовкун, пер. з англ.). Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи».

Bartoli, J.-P. (1997). L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques. *Revue belge de Musicologie*, 51, 137–170. https://doi.org/10.2307/3687188

Bartoli, J.-P. (2000). Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique. *Musurgia*, 7(2), 61–71. http://www.jstor.org/stable/40591372

Bellman, J. (2011). Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*, 94(3), 417–438. http://www.jstor.org/stable/41289212

Locke, R. P. (1991). Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's "Samson et Dalila". *Cambridge Opera Journal*, 3(3), 261–302.

Locke, R. P. (2007). A Broader View of Musical Exoticism. *The Journal of Musicology*, 24(4), 477–521. https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477

Locke, R. P. (2009). *Musical exoticism: images and reflections*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. https://archive.org/details/musicalexoticism0000lock

Locke, R. P. (2012). On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 69(4), 318–328. http://www.jstor.org/stable/23375158

Said, E. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.

Scott, D. B. (1998). Orientalism and Musical Style. *The Musical Quarterly*, 82(2), 309–335. https://www.academia.edu/594259/Orientalism_and_Musical_Style

REFERENCES

Bartoli, J.-P. (1997). L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle: la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques [Orientalism in 19th-century French music: punctuation, the augmented second, and the emergence of modality in exotic procedures]. *Revue belge de Musicologie*, 51, 137–170. https://doi.org/10.2307/3687188 [in French].

Bartoli, J.-P. (2000). Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique [Proposals for a definition of musical exoticism and for an application in music of the notion semantic isotopy]. *Musurgia*, 7(2), 61–71. http://www.jstor.org/stable/40591372 [in French].

Bellman, J. (2011). Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology. *The Musical Quarterly*, 94(3), 417–438. http://www.jstor.org/stable/41289212 [in English].

Locke, R. P. (1991). Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's "Samson et Dalila". *Cambridge Opera Journal*, 3(3), 261–302 [in English].

Locke, R. P. (2007). A Broader View of Musical Exoticism. *The Journal of Musicology*, 24(4), 477–521. https://doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477 [in English].

Locke, R. P. (2009). *Musical exoticism: images and reflections*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. https://archive.org/details/musicalexoticism0000lock [in English].

Locke, R. P. (2012). On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 69(4), 318–328. http://www.jstor.org/stable/23375158 [in English].

Mamona, A. (2024). *"New Orientalism" in the Music of the First Third of the 20th Century (Based on the Material of Composers' Readings of R. Tagore's Poetry)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Mamona, A. (2021). Orientalism vs. "New Orientalism". *Historical Continuity in the Artistic and Scientific Continuum: Abstracts of Reports Based on the Materials of the Cherkashin's Readings, December 10–12, 2021*, (pp. 164–166). Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].

Said, E. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul [in English].

Said, E. (2001). *Orientalism*. (Translated from English by V. Shovkun). Kyiv: Solomiia Pavlychko's Publishing House "Osnovy" [in Ukrainian].

Scott, D. B. (1998). Orientalism and Musical Style. *The Musical Quarterly*, 82(2), 309–335. https://www.academia.edu/594259/Orientalism_and_Musical_Style [in English].

Olena Chumak

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer,
the Department of Choral and Opera and Symphonic Conducting
e-mail: chumakolena67@gmail.com
ORCID iD: 0009-0008-3421-410X

Semantics of Orientalism in the choral scenes of the opera "Samson and Delilah" by C. Saint-Saëns

Statement of the problem. *Musical Orientalism functions and develops on the basis of integrative connections with the system of humanities, primarily philosophy, aesthetics, history, history of culture, art history, literary studies, since the phenomenon of Orientalism encompasses the main directions and types of artistic activity, starting with the Baroque and flourishing more fully in the art and musical culture of the 18th–20th centuries. As a subject of scientific research, Orientalism is most thoroughly studied in philological sciences, where it is analyzed through the prism of linguistic, literary and cultural texts of Asian regions. However, in the field of musical art it turns out to be no less significant, representing a complex of stylistic means aimed at the artistic reproduction of the image of the East.*

The paradigm of exotic style in music, according to J.-P. Bartoli, forms a holistic system of artistic techniques that are clearly identifiable and together constitute a universal toolkit for creating the effect of exoticism, which composers have successfully used for centuries (Bartoli, 1997). In A. Mamona's works, for the first time in Ukrainian musicology, the author's concept of "new Orientalism" was proposed as a special approach of composers to embodying oriental images in their works (Mamona, 2021; 2024).

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to represent the semantics of the oriental component of the choral scenes of the opera "Samson and Delilah" by C. Saint-Saëns. For the first time, the article presents a systematic reproduction of the image of the East in the choral scenes of the opera "Samson and Delilah" through a semantic analysis of oriental features. The research methodology is based on systemic-typological, genre-stylistic, semantic and value-semantic approaches.*

Research results. *In the opera "Samson and Delilah" by C. Saint-Saëns, the oriental flavor is combined with religious themes. Along with this, the view of the East is represented by contrasting two worlds – the Western and the Eastern. Samson and the people of Israel represent the Western world, Delilah and the Philistines – the Eastern. This conceptual contrast also finds its expression in musical drama, where choral scenes are not just a musical background, but a powerful dramatic lever. Although both peoples – both Jews and Philistines – belong to the Eastern civilization in the historical context, the composer deliberately uses different musical means to characterize them.*

Conclusion. *C. Saint-Saëns masterfully reveals the mechanisms of musical Orientalism, where exotic elements serve not only as a coloristic effect, but also as a tool for constructing a certain musical semantics of the East. The composer contrasts Western and Eastern musical traditions. The semantics of Orientalism manifests itself at different levels of musical language – mode-intonation, harmonic, dynamic, timbre-textural.*

Keywords: *orientalism; musical orientalism; image of the East; C. Saint-Saëns' opera "Samson and Delilah"; semantics; choral scenes.*

Стаття надійшла до редакції 9.07.2025,
рекомендована до друку 14.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 78.071.1(439):783.21
DOI 10.34064/khnum2-40.12

Мигаль Софія Петрівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
викладачка кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: sofiia.myhal@num.kh.ua
ORCID iD: 0009-0000-7748-3635

Жанрові трансформації католицької меси в доробку польських композиторів кінця XX – початку XXI століття

Стаття є першою спробою аналізу маловідомих українській музичній аудиторії літургійних циклів сучасних польських композиторів. Між тим, духовні твори межі минулого й нинішнього століть є результатом глибоких роздумів митців на екзистенційні теми, спробами віднайти відповіді на одвічні запитання, або додержуючись канонічної традиції, або відходячи від неї у сферу творчого експерименту. Відсутність праць вітчизняних науковців, що висвітлювали би проблематику творчості польських авторів названого періоду в жанрі меси, актуалізує вивчення цієї сторінки історії європейської музики. Метою статті є виявлення жанрових трансформацій католицької меси в доробку польських композиторів кінця XX – початку XXI століть. Розглянуто найбільш показові твори польських музикантів означеного часового етапу в жанрі меси, здійснено спробу їх систематизації з погляду співвідношення новаторства і традиції, виконавського складу, впливів концертних чи фольклорних жанрів; зібрано й наведено стислі відомості про творців меси – композиторів порубіжжя століть. У висновках узагальнено результати розвідки, окреслено два основних напрями розвитку жанру меси у творчості польських митців: традиційний – з опорою на григоріаніку та пієтетним ставленням до сакрального першоджерела; експериментальний – ознаменований сучасним авторським трактуванням канонічного циклу.

***Ключові слова**: жанр; духовна музика; католицька меса; доробок сучасних польських композиторів; традиції та новації; хорові композиції.*

Постановка проблеми.

Духовні музичні композиції, чиє коріння сягає в прадавню історію європейської культури, є важливою й затребуваною на сьогодні

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

складовою соціокультурного надбання, транслюючи вічні етичні цінності й тому виступаючи в якості чинника, що допомагає стабілізувати само існування суспільства. Так, твори порубіжжя минулого та теперішнього століть являють собою результат глибокої рефлексії митців на екзистенційні теми, спроби віднайти відповіді на одвічні запитання, чи то додержуючись певною мірою вкоріненої традиції, чи то, завдяки творчим пошукам, зовсім відійшовши від неї. Меса як жанр, історія якого простежується від доби Середньовіччя до сьогодення, завжди була актуальною завдяки глибині ідеї, усталеності канонічного тексту водночас із гнучкістю його художнього авторського втілення. Попри значну кількість досліджень, що присвячені історії та розвитку жанру меси, його популярність у польських митців, сучасний творчий доробок останніх у цьому жанрі все ж не отримав достатнього наукового висвітлення та систематизації в музикознавчих працях, зокрема в аспекті співвідношення традицій і сучасності. Дослідження сучасних авторських підходів до трактування цього сакрального жанру дозволить не лише розширити обсяг теоретичних знань про месу та виявити певні тенденції її розвитку в наші часи, але й сприятиме збагаченню репертуару багатьох хорових колективів, які, як показує практичний досвід, зацікавлені виконанням саме духовних циклів. Отже, *актуальність теми дослідження*, по-перше, зумовлена необхідністю осмислення значення жанрового канону меси та аналізу його трансформацій у творчості сучасних польських композиторів; по-друге, розкриття заявленої теми сприятиме не лише введенню в науковий обіг нової інформації, але й популяризації новітніх творів, що несуть глибокий внутрішній зміст, серед музикантів та слухачів.

Наукова новизна дослідження. Стаття є першим досвідом висвітлення маловідомого доробку польських митців межі XX–XXI століть або розширює відомості про композиції, вже розглянуті науковцями.

Останні дослідження та публікації за темою. Серед величезного масиву праць польською мовою стосовно музики духовно-релігійного спрямування актуальність зберігають дослідження із загальної проблематики сакрального в музиці, що належать авторитетному

польському вченому Мечиславу Томашевському: «Музика і сакральне. Спроба розпізнання» (Tomaszewski, 2009) та низка інших книг, статей і доповідей на наукових форумах. Розглядаючи феномен сакрального в музичному мистецтві, М. Томашевський провадить засадничу в методологічному вимірі ідею різноманітності його проявів та способів втілення, зокрема розподіляючи його на: «(1) сакральне, пережите особисто, або: (2) сакральне, пережите в спільноті. Сакральне, пережите особисто, надає музиці характеру, який у своїй найвищій концентрації іноді описується як містичний». Тоді як на протилежному полюсі – музика, що «... виражає зміст і значення тексту, суб'єктом якого є колектив». Учасники релігійної спільноти підтримують один одного у вірі, тому ця музика позначена «фідеїстичним характером». «Тут індивідуальний суб'єкт приєднується до колективного, або навіть зливається з ним. "Ми" заступає "Я"...»; так, «... у складі меси... панує те, що є універсальним та спільним» (Tomaszewski, 2009: 43). Згідно думці вченого, релігійність в музиці може мати різну генезу (містична, раціональна, рефлексивна, емоційна, фідеїстична), але здебільшого «виростає з потреби відчувати приналежність до природного середовища. Діалог з Богом відбувається радше з позиції *Ми*, ніж з позиції *Я*» (Tomaszewski, 1997: 183).

Вивчення сакрального в музиці як загальної категорії продовжує у першій чверті нашого століття польська дослідниця Кінга Ківала, увиразнюючи «фундаментальне питання»: що саме «визначає "священність" музичного твору: натхнення, слова, функція, певний жанр чи умовність, або, можливо, специфічні властивості звукової мови та стилю» (Kiwała, 2014: 195). Підґрунтям для подібних рефлексій стало вивчення авторкою проблематики *Sacrum* (сакрального) на прикладах духовних творів сучасних польських митців, зокрема натхнених особистістю їхнього видатного співвітчизника, Папи Римського Івана Павла II (Kiwała, 2002). Свідоцтвом величезного впливу діяльності останнього на розвиток польської духовної музики є стійка увага дослідників до цієї теми, прикладом чого слугує публікація Терези Малецької (Malecka, 2021), де явище сакрального в музиці та роль

Івана Павла II як інспіратора духовної творчості генерації польських митців (Г. Горецького, К. Пендерецького, В. Кілара, З. Мицельського) постають як важлива складова консолідації суспільства навколо ідеї свободи й незалежності Польщі часів «холодної війни».

Загалом польські музикознавці виявляють сталу зацікавленість вивченням проблематики релігійних творів, як сучасних, так і в історичній ретроспективі, як, наприклад, автори збірника «Польська релігійна музика – між епохами й культурами» (Polska muzyka religijna..., 2006). Духовним хоровим творам окремих сучасних композиторів присвячені статті польських вчених Йоанни Шиллер-Ридзевської, де йдеться про кантату «*De profundis*» Марка Черневича (Schiller-Rydzewska, 2019), Ренати Боровецької (Borowiecka, 2017; 2023), яка розглядає духовну творчість Павла Лукашевського й причини захоплення цього провідного польського митця сакральною сферою, а також композиційно-стильові засади його творчості на прикладі псалмів, літаній, хорових симфоній, композицій «*Te Deum Polonia*», «*Veni creator*» та ін.; жанр меси розглядається опосередковано, потребуючи подальшого аналізу та наукового висвітлення.

Помітне місце посідають наукові рефлексії польських митців, що є власне творцями хорових композицій духовного змісту. Так, авторським аналізом-коментарем щодо сакральної символіки супроводив свій твір 2017 року «*Crux Christi Salva Nos*» для мішаного хору, солістів, валторн, контрабасів та ударних Шимон Годземба-Тритек (Ґодземба-Тритек, 2021). Серед подібних публікацій, що стосуються меси як музичного жанру, привертає увагу ґрунтовне «музично-літургійне» (за визначенням автора) дослідження композитора Себастіана Шиманського (Szymański, 2023), де він задається питанням щодо зв’язку сакрального та музичного в сучасній месі, аналізуючи матеріали з історії теології та музики, наводячи найбільш яскраві приклади літургійних циклів, створених після II Ватиканського Собору. Про власну композиторську творчість в жанрі пасіонів розповідає і Марцин Тадеуш Лукашевський – композитор, піаніст, музичний теоретик (Łukaszewski, 2019).

Дослідженню та виявленню жанрових модифікацій меси присвячені праці музикознавця Кшиштофа Костшеви, який позначає тенденції творчості Богуслава Шеффера, видатного представника польського авангарду, на прикладі аналізу його експериментальної композиції «*Missa elettronica*» (Kostrzewa, 2016). Зародженню й розвитку тенденції звернення до фольклорних джерел при створенні мес присвячена праця Моніки Карвашевської (Karwaszewska, 2016), у якій детально розглядаються «народні меси» братів Я. та Т. Маклакевичів. Дослідник Марцин Шльонзак аналізує особливості композиції, стилю й символіки «*Missa Pro Peccatis Mundi*» Ґжеґоша Духновського (Ślązak, 2013). Станіслав Домбек, автор численних публікацій, що стосуються польської релігійної музики (Dąbek, 2006 та ін.), відзначивши активізацію творчості польських митців XX століття у жанрі меси, розробив загальну типологію вербальних текстів, які найчастіше в ній зустрічаються в цих композиціях: латинський текст власне меси (ordinarium missae, ordinarium + proprium missae та missae pro Defunctis / заупокійна меса); компіляція латинських текстів і канонічних літургійних текстів меси латиною; польські літургійні тексти (так звані «польські меси»); компіляція латинських літургійних та інших текстів; поетичні тексти, що натхнені циклом меси (Dąbek, 1996: 16).

Серед українських музикознавців модифікаціям богослужбового канону в композиторських творах присвячені праці Аделіни Єфіменко (2011), Олени Батовської (2023), Галини Шпак (2020). Проте новостворені композиції польських митців здебільшого ще не віднайшли висвітлення в наукових працях як зарубіжних, так і вітчизняних вчених, тому заслуговують на окрему увагу та всебічний аналіз.

Мета статті **–** виявити жанрові трансформації католицької меси в доробку польських композиторів кінця XX – початку XXI століття.

Методологія дослідження. Запропоновано цілісний аналіз композицій в контексті діалогу епох. У якості магістрального застосовано системний підхід до розгляду меси як культурно-релігійного та музичного феномена. Жанрово-стильовий аналіз обраний для вивчення композицій польських митців з погляду жанрових модифікацій

канонічного циклу й виявлення особливостей їхнього музичного стилю. Духовно-семантичний підхід як провідний при вивченні творів релігійної спрямованості дозволив осягнути особливості втілення сакрального першоджерела. Інтонаційно-драматургічний і структурно-функціональний методи задіяні для дослідження нотних текстів і визначення специфіки авторського трактування богослужбового циклу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

М. Томашевський, звертаючи увагу на ціннісний аспект релігійної культури, відзначив важливу роль музики як потужної сили, здатної відродити мистецькі парадигми, що були втрачені в минулому столітті (Tomaszewski, 2004: 34). Доєднавшись до панівної європейської тенденції кінця XX століття, що полягала в щирості музичного висловлювання, відчутті простоти, краси та свободи, сучасні польські митці переосмислюють духовні константи, єднають історичні надбання в контексті новітнього художнього бачення, прагнуть розкриття національних традицій через індивідуальність композитора. Звернення до духовних постулатів і споконвічних цінностей (як центру рівноваги сучасної індивідуальності), зменшення активності творчих експериментів митців із формою та якістю звуку і стало наслідком певної реінкарнації релігійних жанрів та форм. Нівелюючи межу між світськими та духовними (обрядовими) композиціями, митці підносять саме авторську концепцію – інтерпретацію канону меси, яка і диктує можливості її нотного, а в перспективі, й концертного втілення. Важливо підкреслити чинники, що, як видається, посприяли інтересу до релігійних жанрів та активізації хорового виконавства в цілому: це динамізм культурного простору Польщі, а саме, діяльність музичних товариств, професійних та аматорських колективів, фестивалів та конкурсів, у поєднанні з глибокою духовністю та католицькою вірою переважної частини польського суспільства.

Підкреслюючи затребуваність фестивалів, відзначимо один із найбільш популярних – *Mundus Cantat* (функціонує з 2014, м. Сопот), який став майданчиком для творчих експериментів та прем’єр

композицій сучасних митців. Знаковим стало виконання у 2024 році *Меси для мішаного хору, солістів, камерного оркестру та перкусії Марії Тшпіс* (*Maria Trzpis*)[1], у якій композиторка застосувала наскрізну побудову циклу, спираючись на канонічну структуру ординарія меси (Trzpis, 2024). Аналіз чотирьох частин твору (*Kyrie – Gloria – Sanctus. Benedictus – Agnus Dei*) свідчить про присутність в ньому полістилістики внаслідок поєднання контрастних образних сфер та методів музичного втілення художнього образу. Наприклад, джерелом натхнення для написання першої частини, стилістику якої можна уподібнити до «маятника», що розхитується між сучасністю та давниною, стала григоріаніка. Контрастною за характером і стилем є друга частина, де панівне значення отримала стала ритмоформула як ознака фольклорних витоків, зокрема народних танців. Третя частина є героїко-містичною за характером, готуючи фінал Меси, що створений із явною опорою на алеаторику й містить ознаки аркового зв'язку з першою частиною циклу. Вирішальну роль у розкритті драматично-похмурого характеру заключної частини грають слова-знаки, додані композиторкою: «*Mrok, Ciemnosc, Katakumby, Woda*» (у перекладі – «Морок, Пітьма, Катакомби, Вода»)[2], що, як видається, є символічним уособленням людського гріха, який узяв на себе Агнець Божий.

Відмітною ознакою побудови меси в сучасних польських композиторів є вибір секвенційного викладу музичного матеріалу, звернення до принципу концертування – «змагання» між партіями солістів та груп хору, антифонність; в образному плані – переважання піднесеного характеру музики. Такі композиційні засади простежуються в *Месі Es-dur для мішаного хору, сопрано та духового оркестру* (2021)

---

[1] **Марія Тшпіс** (н. 2000) – композиторка й аранжувальниця, що належить до молодого покоління. На цей час продовжує навчання композиції в магістратурі Академії музики ім. Станіслава Монюшка в Гданську під керівництвом М. Черневича. Її твори виконувалися на багатьох концертах і фестивалях.

[2] Тут і далі – переклад авторки статті – *М. С.*

К. Пики (*Karol Pyka*[3]) (відеозапис прем'єри: Pyka, 2023). Шість частин твору відповідають канону: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.* Зазначимо, що завдяки нетиповому м'якому звучанню духового оркестру створюється враження безкінечності музичного потоку, «дихаючої фактури» та постійного наповненого звукового плину. У доробку митця представлена й *Missa brevis для мішаного хору, органа та соло сопрано і тенора*, що презентує органний різновид жанру.

О. Я. Шопа (*Aleksandr Jan Szopa*)[4] як композитор-органіст майстерно поєднав два прошарки фактури, хоровий та органний, створивши модернізовану *Missa brevis* (Szopa, 2022) у чотирьох частинах (*Kyrie – Gloria – Sanctus – Agnus Dei*), де унісонний виклад і декламація поєднані з насиченими пряними гармоніями; антифонна техніка виконання, темпові контрасти створюють гру «світла й тіні». Провідну роль відіграють незалежність виконавців та єднання різних «полюсів»: остинатних ритмів органіста, що з часом набувають імпровізаційного відтінку, та «класичного», подекуди аскетичного, акордового викладу хорової фактури.

На користь тези про особливу актуальність коротких мес наведемо приклади *Missa brevis П. Лукашевського* для жіночого хору та органу (Łukaszewski, 2015) та *Я. Крутула* для мішаного хору *a cappella*

---

[3] **Кароль Пика** (н. 1984) – композитор, диригент, педагог, доцент Інституту музичного мистецтва факультету мистецтв і наук Сілезького університету. У 2015-му здобув докторський ступінь у галузі диригування на факультеті диригування, джазу та музичної освіти Академії музики ім. Ф. Нововейського у Бидгощі. У 2023 році – докторський ступінь за спеціальністю «Музичне мистецтво». Автор численних оркестрових і хорових композицій та аранжувань, а також естрадно-джазових творів для різних інструментальних ансамблів. Лауреат композиторських конкурсів у Польщі та за її межами, володар нагород і відзнак.

[4] **Олександр Ян Шопа** (н. 1997) – композитор, органіст, член Спілки польських композиторів і Товариства М. Сави. Студент Варшавської музичної академії ім. Ф. Шопена. Закінчив бакалаврат із церковної музики у класі проф. П. Вільчинського. Цього року завершує бакалаврат за спеціальністю «Композиція»; асистує на уроках композиції в класі проф. П. Лукашевського. У його доробку представлено понад 70 композицій, переважно для органа, а також хорові та оркестрові твори.

(Krutul, 2015)[5]. Рисами, що споріднюють обидві композиції, окрім року написання, є авторське трактування меси як твору просвітленого характеру, тричастинність, діалогічність, реплікації найбільш знакових слів молитви, мереживна фактура, яку пронизують поліфонічні імітації з подальшим утворенням кластерів. У *Sanctus* Я. Крутул застосовує техніку *soprano ostinato*, досягаючи враження «ангельського співу» за рахунок високої теситури і надтихої динаміки. Майстерно працює із тембром та звукопростором і П. Лукашевський: «пусте», навіть відсторонене звучання квінти у фіналі меси (на словах «*Dona nobis pacem*») різко контрастує з тривалим епізодом накопичення енергії за рахунок застосування густої акордової вертикалі. У такий спосіб митець «зримо» розмежовує земне та небесне, залишаючи слухачам можливість домислити прихований сенс – провести паралель між розімкненістю фіналу твору й надією на життя вічне.

Жанр короткої меси не оминув і *Л. Фарцинкевич* (*Łukasz Farcinkiewicz*)[6], проте у його баченні *Missa brevis* для мішаного хору і фортепіано об'єднує шість частин (*Kyrie, Alleluia, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Communio*) та презентує мішаний тип меси із залученням текстів ординарія та пропрія. Унікальність цієї композиції в тому, що поруч із хоровими частинами представлено суто інструментальні: III та VI, які є медитативними зонами та з'єднані між собою інтонаційно. У сольних фортепіанних частинах за рахунок переосмислення форми сакральної молитви – відсутності вербальної

[5] **Ян Крутул** (н. 1987) – випускник Варшавської музичної академії ім. Ф. Шопена (хорове та оперно-симфонічне диригування, композиція), диригент і композитор. Творчо-виконавську діяльність він поєднує з викладанням у філії Музичної академії ім. Ф. Шопена (Білосток). Є президентом Асоціації любителів хорової музики «*Cantica Cantamus*».

[6] **Лукаш Фарцинкевич** (н. 1981) – композитор, диригент. Вищу освіту здобув у Варшавській музичній академії ім. Ф. Шопена за двома спеціальностями. Випускник класів проф. Р. Зімака, П. Лукашевського та М. Борковського. У 2021 році митець отримав почесну відзнаку «За видатні заслуги перед польською культурою». Серед знакових композицій Л. Фарцинкевича – «*Missa Corpus Christi*», «*Gloria*», «*Missa pro Patria*», «*Alleluja*», «*Vivat, Polonia*».

складової, виконання *ad libitum*, романтично-сучасних акордових зворотів і розрідженої фактури – митцю вдалося досягнути ефекту відсторонення музичного висловлювання від життєвої метушні та наближення до Богоспілкування.

Розглядаючи жанрову модель п'ятичастинної меси, неможливо оминути увагою «*Фільмову месу*» / «*Missa Film Stetinum*» (2016) *П. Янчака* (*Piotr Janczak*)[7], яка створена з нагоди річниці Хрещення Польщі. Інтерпретуючи сакральне першоджерело, цикл увібрав різноманітні традиції та форми їх втілення: барокові риторичні фігури, числову символіку, протиставлення солістів та хору. Так, суттєву роль у концепції твору відіграють цифри: три, чотири, вісім та дев'ять, що стали, відповідно, репрезентантами Трійці (*Kyrie*), символу Хреста (*Credo*), нескінченності (*Agnus Dei*) та Ангельських чинів (*Sanctus*). У Месі експонується величезний спектр образів і настроїв: піднесена лірика, гімнічна, філософська, драматична та відсторонено-споглядальна сфери, що й надихнуло митця розширити коло засобів виразності й звернутися до прийомів, притаманних кіномузиці, зокрема втілюючи її «риторичну» функцію (див.: Овсяннікова-Трель, 2021: 27), а також структурно-драматургічну роль закадрового супроводу лінії «сюжету» композиції та підтримки її смислової цілісності. Свідченням зазначеного є повернення у фіналі твору тематизму із другої частини *Gloria*, метою якої є прославлення Христового Воскресіння. У цьому випадку описувані події залишаються «поза кадром», адже в молитві п'ятої частини (*Agnus Dei*) відсутній текст про Воскресіння. Таким чином, музичне втілення славословних інтонацій, поруч із зверненням хору та ансамблю солістів «Даруй нам мир», стало передвісником

[7] **Пьотр Янчак** (н. 1972) – композитор, диригент, піаніст, громадський діяч. Випускник Музичної академії імені Ф. Нововейського (клас проф. Я. Станецького); у 2016 році отримав докторський ступінь. Є художнім керівником та диригентом хорових колективів *«Polskie chor meski», «Canto»* та викладачем кафедри джазового диригування та музичної освіти (Бидгощ). Доробок композитора представлено творами *a cappella*, обробками та аранжуваннями народних і сучасних пісень, *«Missa Film Stetinum»*.

майбутніх радісних подій, що могли б скласти основу для подальшого розвитку циклу, проте не отримали нотного втілення. Завершуючи месу багаторазовим повтором благальних інтонем, автор підкреслив художню концепцію твору – тріумф всесвітнього миру, величі Господа та надію на Його любов до грішного людства (Janczak, 2016).

Вагомий внесок у популяризацію жанру меси на сучасному етапі зробив *П. Лукашевський* (*Paweł Łukaszewski*)[8], з-під пера якого на цей момент вийшли шість богослужбових циклів. *«Missa Sancti Papae Ioannis Pauli Secundi Magni»* (2020) у шести частинах є найбільш цікавою для дослідження, адже вона створена для хору *a cappella* та, окрім традиційних частин, містить піснеспів *«Alleluia»* з пропрія. Присвята меси Папі Івану Павлу II стала значимою та цінною, адже, за твердженням Гражини Дарлак, саме з його понтифікатом «та його впливом на польську культуру» (Darłak, 2013: 87) пов'язаний стрімкий розвиток польської духовної хорової творчості в останніх декадах XX століття. Стильовими особливостями Меси стали повільні темпи, гармонічна фактура, тиха динаміка, діалоги партій, які побудовані на риторичних висхідних запитаннях і стриманих відповідях, пряні гармонії – септакорди із затриманнями, додатковими тонами та альтераціями – у синтезі із розлогими кантиленними мелодіями, що надають звучанню особливої проникливості. Все загалом справляє на слухача сильне враження. Автор досягнув органічності форм, уникаючи контрастування, помітного звукового руху та емоційної напруги, створивши духовний цикл, що являє собою зразок «дуету» сучасної свободи вираження й аскетичності церковної традиції водночас.

[8] **Павел Лукашевський** (н. 1968) – композитор, диригент, педагог. Закінчив Варшавську музичну академію ім. Ф. Шопена (клас проф. М. Борковського). Від 2000 року – президент Інституту *Musica Sacra*. За численні заслуги нагороджений державними відзнаками, медалями та подяками. Є засновником та керівником хору *Musica sacra* (з 2002 року). Серед візитівок його творчості – ораторії *«Resurrectio», «Ascensio Domini», «Requiem»*; опера *«Joasz – Król judzki»;* хорові твори *«Via Crucis»; «Magnificat», «De caritate», «Pieśni Norwida»*, літанії, псалми, колядки, обробки народних пісень та меси.

На нашу думку, глибинна духовність, що нею пронизані частини меси, виникла саме з авторської присвяти й захоплення митця подвижницькою працею та зовнішньою стриманістю Папи; отже, Меса стала своєрідним музичним відображенням-портретом його непересічної особистості, вдячністю за його діяльність.

Меса для мішаного хору *a cappella* представлена в доробку *Я. Ковалевського* (*Jakub Kowalewski*)[9]. *Missa Brevissima* (2006) містить чотири часттини: *Kyrie, Gloria, Sanctus / Benedictus* та *Agnus Dei*. Застосовуючи подвійний склад хору, митець розташовує другий хор далі від слухача, тим самим досягаючи акустичного ефекту гри тембрів і динаміки, створюючи враження звукового відлуння. Фундаментом драматургії меси є поступове нашаровування партій хору (з різницею в один такт) за принципом фактурного *crescendo* від стриманої динаміки ***p*** до ***ff***. Надважливого значення набувають темповий контраст між епізодами і створення арки між крайніми частинами завдяки помірним темпам та збереженню настрою внутрішнього спокою (ремарки *tranquillo* у першій частині та *cantabile* у четвертій), а також антифонне розгортання фактури циклу. Винятком стає третя частина *Sanctus*, де вперше з'являються акордова вертикаль, єдність пульсації та ритмоформул у двох хорів (аудіозапис: Kowalewski, 2009). Таке рішення, як видається, «візуалізує» колективне прославляння Христа – обрядовове декламування «пісні Серафимів» прихожанами під час богослужіння.

Продовжуючи тему «просвітлених мес», неможливо оминути увагою «*Месу надії*» /«*Missa spei*» (2017–2019) визнаного польського митця *С. Шиманського* (*Sebastian Szymański*)[10], яка, за його власним

---

[9] **Якуб Ковалевський** (н. 1977) – композитор, викладач, аранжувальник. Випускник Академії музики ім. Гражини та Кейстута Бацевич у Лодзі, лауреат провідних мистецьких конкурсів; на цей час переважно займається аранжуванням творів інших митців.

[10] **Себастіан Шиманський** – композитор, саунд-дизайнер, диригент, викладач, багаторазовий стипендіат Асоціації авторів *ZAiKS*. Композиторську освіту здобув у класі проф. П. Лукашевського. У доробку митця – понад 70 композицій. Також

висловом, є музичною вдячністю Богородиці за благодать, заступництво та підтримку. Семичастинний цикл (*Kyrie – Gloria – Credo – Da mihi animas – Sanctus – Agnus Dei – Matko Miłosierdzia*) організований композитором на основі єдиного пульсу (заданого в «*Kyrie*») та дотримання урочистого, піднесено-одухотвореного характеру, особливо у зонах кульмінаційного напруження. Фінал «*Matko Miłosierdzia*» – звернення до Богородиці – є апофеозом, ідейним ядром всього циклу. Вирішений композитором у вигляді хору *a cappella*, фінал відсилає до традиції створення мес польською мовою, що підкреслює національне коріння автора.

Зазначимо, що ще у XX столітті жанровий різновид «народної» меси, на який було покладено дві місії, культуротворчу та патріотичну, репрезентували брати Маклакевичі (*«Msza polska», «Msza góralska»*). Інтерес до фольклорної лінії в жанрі меси став своєрідним відгуком на процес національної самоідентифікації польського мистецтва у зв'язку з низкою історичних подій (воєнний стан, страйки, зміна Папи, репресії), оскільки подібні твори мали сприяти об'єднанню суспільства, посиленню любові до Батьківщини. Автори синтезували сталі компоненти сакрального жанру меси із молитвами польською мовою, речитативами-говірками, застосуванням народних ладів, горянських пісень і танців із характерними вигуками.

Фольклорну лінію у жанрі меси продовжив *П. Лукашевський* у «*Missa pro Patria*» у 13-ти частинах (Łukaszewski, 1997), створену з нагоди 80 річниці незалежності Польщі. Цікаво, що композиція являє собою «подвійний» твір, який, за принципом конструктора-трансформера, може змінюватись у залежності від призначення та місця виконання. Наприклад, взявши за основу IV, V, VII та X частини, отримуємо класичний зразок ординарія канонічної меси. Інші ж

С. Шиманський веде активну наукову діяльність, досліджуючи специфіку сучасного музичного висловлювання. Однією з найбільш значимих його розвідок є вже згадувана на початку статті монографія *«Sacrum w kompozycji mszy – poszukiwania i nadzieje. Studium liturgiczno-muzyczne»* (Szymański, 2023).

частини створені митцем саме для концертного виконання: у них представлені розділи польською мовою, промови Папи Івана Павла II, Отця П. Скарги та вислови, чиє авторство невідомо. Таким чином, проводиться паралель між небесним та земним, духовним та світським, любов'ю до Бога та відданістю своїй країні.

Зазначимо національну лінію і в доробку *Л. Фарцинкевича*, яку представляє його «*Missa pro Patria*» (2018), що також створена з нагоди святкування незалежності Польської держави і є своєрідним калейдоскопом подій історії Польщі. Музичний текст увібрав у себе народні пісні, ритми полонезів і мазурок Шопена й Домбровського («*Mazurka Dąbrowskiego*»), інтонації «*Bogurodzicy*».

У композиторських пошуках сучасних польських авторів присутній інтерес до створення змішаних жанрів, що виріс із бажання розширити слухацьку аудиторію, прагнення до легкості та певної спонтанності виконання. Яскравим прикладом взаємодії канону католицької меси та елементів джазової музики є «*Missa nova*» (2007) *М. Маліщак* (*Małgorzata Maliszczak*)[11], що створена на основі ординарію (6 частин), проте модернізована і трактована мисткинею в дусі протестантських мес з погляду свободи втілення та відкритості. Склад виконавців представлений мішаним хором, солістами, сопрано-саксофоном та ритм-секцією. Авторська присвята твору видатному джазовому піаністу Е. Малеку продиктувала імпровізаційність частин, переважання естрадної манери співу, домінування ритму (ударні, марімба, вібрафон), свінгові та блюзові інтонації поруч із застосуванням імітаційної поліфонії в хорових епізодах. Візитівкою твору стали органічність та легкість, майстерна збалансованість чіткої пульсації та агогічних відхилень, гнучке вокальне фразування задля

[11] **Малгожата Маліщак** – композиторка, піаністка, викладачка Інституту джазу Академії музики ім. К. Шимановського в Катовіце. Авторка унікального мистецького проєкту на основі видатних творів польській поезії межі XIX–XX століть «Золоті думки жінки», навколо якого мисткині вдалося зібрати групу провідних джазових музикантів.

розкриття семантики сакрального першоджерела (доступний відеозапис *Credo*: Maliszczak, 2013).

Польські митці активно впроваджують прийом компіляції літургічних та літературних текстів, що набув неабиякого поширення наприкінці XX століття. Композитор *І. Залевський* (*Ignacy Zalewski*)[12] створив месу (2015–2017) із залученням фрагментів поеми польського поета Я. Каспровича. Автор визначив жанр своєї «*Misa Sine Nomine*» як «сценічна кантата», тим самим доєднавшись до тенденції симбіозу меси з іншими затребуваними жанрами. Вплив жанру сценічної кантати відчувається, наприклад, у певних режисерських прийомах виконання циклу, якими під час його прем'єрного показу (режисер Є. Маховський) стали мінімалістичні рухи та жести хористів, підкреслені візуальними ефектами світла («добро», Божественне провидіння) та тіні («зло», сумнів у правомірності Небесного суду). Оригінальним є і склад виконавців: хор, соло перкусії та чотири тромбони. Згідно з авторською концепцією, для виконання твору необхідна специфічна вокальна манера, характерна для польського народного музикування, а саме – «*śpiew biały*» / «білий спів». Отже, темброве забарвлення виступає як один із стилетворчих чинників композиції, підкреслюючи її зв'язок із фольклорною традицією (див. Zalewski, 2015–2017). Наголосимо на виразовій універсальності реконструйованої техніки народного «співокрику» / «*śpiewokrzyk*», який постає перед слухачем зі своїм специфічним тембром, лунаючи у чистому природному вигляді за рахунок маніпуляцій із діафрагмою, голосовими складками та положенням язика під час співу. Використання цього вокального феномена в діалозі з духовими та ударними інструментами додало до канонічного жанру меси певного стильового дисонансу, проте дозволило досягти автентичності звучання. Таким чином, не стаючи заручником

[12] **Ігнацій Залевський** (1990) – композитор, диригент, педагог, автор музики до відеоігор і фільмів. Голова ревізійної комісії Товариства авторів ZaiKS та член Спілки польських композиторів. Вивчав композицію у класі проф. М. Блажевича, згодом під орудою К. Пендерецького. Митець затребуваний як автор музики до вистав, які виконуються на провідних сценах країни. Від січня 2025 року презентує авторську програму про оркестрову музику.

одного звукообразу, композитор долає розмежування між народною та академічною музикою.

На завершення представленого огляду необхідно зазначити ще один напрям творчості митців, який презентує авангардні пошуки і єднає, на перший погляд, здавалося б, несумісні речі. Його яскраво ілюструє «*Missa elettronica*» *Б. Шеффера (Bogusław Julian Schaeffer,* 1929–2019*)* у редакції для мішаного хору (1987), яка складається з 11 частин (шість із фонограмою на магнітофонній стрічці та п'ять хорових); при цьому митець наголошував на важливості саме електронних частин, які покликані підготувати або ж відтінити наступні хорові епізоди, створити відповідну атмосферу, глибше розкрити художньо-образну концепцію циклу. Автор використовує сакральний текст ординарія, де *Kyrie, Sanctus, Agnus Dei* представлені повністю, частини *Gloria* та *Credo* скорочені, проте без значимих втрат змісту літургічного тексту(за Kostrzewa, 2009: 1–4). Чергування штучного звучання в електронних та живого в хорових частинах немов перекидає арку між минулим (традиційним) та сучасним (інноваційним) і зримо ілюструє бажання митця доєднатися до надбань попередників, але «йти в ногу з часом», що, власне, підтверджує й авторський коментар щодо складових музичної мови твору: «Гармонічний стиль окремих частин Меси загалом відображає розвиток цього елемента протягом дев'яти століть – від ранньосередньовічної архаїзації до сучасного стилю (віддалені аналоги романського, готичного, ренесансного, класицистичного та сучасного стилів), проте він абсолютно не є стилізацією <...>» (цит. за: Kostrzewa, 2009: 3). К. Костшева характеризує цю композицію як своєрідний сучасний *concerto grosso* або ж цикл-репрезентант сучасної антифонної техніки (Kostrzewa, 2009: 4).

Висновки.

Творчість польських митців порубіжжя століть демонструє їхню значну зацікавленість створенням композицій сакрального спрямування. У підсумку наведеного аналізу можна стверджувати, що композитори в пошуку ціннісного ідеалу звертаються до сталого циклу

меси, яка виступає не лише як «жанр-опозиція» до авангардних технік минулого століття, а й як скарбниця національних духовних надбань. Приклади найбільш самобутніх творів кінця XX – початку XXI століття демонструють наслідування та збагачення традиції створення та виконання літургійних духовних циклів, трансформування жанрових констант католицької меси, розширення її звукового середовища та горизонтів композиторського мислення. Як наслідок, у циклах, поруч із традиціоналізмом та канонічністю, яскраво презентуються:

1) національна спрямованість творчості, представлена авторськими присвятами (П. Лукашевський), цитуванням фольклорних тем та ритмів (брати Маклакевичі), перекладом частини меси польською мовою (С. Шиманський), додаванням уривків із літературного доробку польських митців;

2) синтез меси та інших музичних жанрів (меса-сценічна кантата у І. Залевського);

3) експерименти із сучасними стилями (джаз-меса у М. Маліщак, «фільмова» меса у П. Янчака) та технологічними інноваціями (електронна меса у Б. Шеффера).

Аналіз композицій дозволив констатувати наявність двох основних ліній розвитку жанру католицької меси порубіжжя століть:

1) превалювання традиційного підходу, сповідування сакрального, трепетного відношення до молитви, збереження жанрової моделі, опора на *cantus planus*;

2) експериментальний погляд на жанровий канон меси, привнесення його авторського бачення: осучаснення викладу музичного матеріалу, гра тембрів, манер виконання, синтезування голосу та електронної доріжки, превалювання авторської концепції композиції меси.

Проте надскладним завданням є чітке розділення композицій сьогодення, адже попри домінування того чи іншого підходу, сучасна меса постійно модифікується за рахунок взаємопроникнення світського та релігійного компонентів чи переважання одного з них.

Таким чином, з одного боку, домінуючим стає саме обрядове значення меси, що передбачає дозволені церквою та традицією засоби

музичного втілення жанру. З іншого боку, продемонстрована сучасно трактована концертна меса, де зберігаються лише логіка та каркас побудови частин, а тексти, що виступають як квінтесенція духовності, лише пропонують можливі шляхи розвитку твору, не обмежуючи новаторського композиторського задуму. Автори прагнуть розмиття кордонів, трактуючи месу як певний «символ» жанру, що, за влучним виразом Г. Шпак (2020: 79), надає месі полікультурної природи, надпотужних духовних властивостей та сприяє обміну релігійними традиціями. Підсумовуючи, зазначимо, що меси кінця XX – початку XXI століття порушують питання, що хвилюють людство, є музичними медитаціями, рефлексіями над духовними пошуками сучасної людини. Саме тому дослідження безсмертного жанру виявляється складним та водночас цікавим актуальним викликом.

ЛІТЕРАТУРА & ДЖЕРЕЛА

Батовська, О. (2023). Художньо-стильові принципи інтерпретації жанру меси в сучасній композиторській практиці. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 49–56. DOI: https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282440

Ґодземба-Тритек, Ш. (2021). Символіка Каравацького хреста у творі «Crux Christi Salva Nos» Шимона Ґодземби-Тритека. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,* 132, 139-151. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.132.249996

Єфіменко, А. (2011). *Шляхи оновлення теорії та богослужбової практики католицької меси XX століття (на прикладі творчості церковних композиторів)*. Луцьк: Вежа.

Овсяннікова-Трель, О. (2021). *«Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві.* (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

Шпак, Г. (2020) Духовно-смислові та жанрово-стильові аспекти «Меси миру» К. Дженкінса. *Музичне мистецтво і культура*, 30(1), 76–82. https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-12

Borowiecka, R. (2017). The sacral sphere in Paweł Łukaszewski's religious music. *Socialinių mokslų studijos*, 9(2), 230–243.

Borowiecka, R. (2023). U źródeł postawy artystycznej i twórczości religijnej Pawła Łukaszewskiego. W: Z. Zarębianka (ed.), *W poszukiwaniu źródeł. Jan Paweł II o Ukrainie w Europie i inne studia*, (pp. 251–264). Kraków: Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie; Wydawnictwo Naukowe. DOI:10.15633/9788374389174.22

Dąbek, S. (1996). *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku: 1900–1995.* Warszawa: PWN.

Dąbek, S. (2006). Współczesna Muzyka Religijna: uwarunkowania i aspekt duchowy. *Ethos*, 1–2, 76–86.

Darłak, G. (2013). Inspiracje religijne w twórczości Józefa Świdra. *Wartości w muzyce*, 5, 85–99.

Farcinkiewicz, Łukasz. (n.d.). Missa brevis--Kyrie. [Video]. https://youtu.be/WrVt4oThwkU?si=Hob_uyn6tfFgp8my

Janczak, Piotr. (2016). INTV. Missa Film Stetinum. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=sVCxegY0cFs&list=RDsVCxegY0cFs&start_radio=1

Karwaszewska, M. (2016). Wątki polskie w mszach Jana A. Maklakiewicza i Tadeusza Maklakiewicza. *Edukacja Muzyczna*, XI, 41-59. http://dx.doi.org/10.16926/em.2016.11.02

Kiwała, K. (2002). *Problematyka Sacrum w polskiej muzyce współczesnej na przykładzie wybranych utworów związanych z osobą Ojca Świętego Jana Pawła II.* (Diss.). Akademia Muzyczna w Krakowie. Kraków.

Kiwała, K. (2014). Muzyka i świętość. Rekonesans. *Ethos*, vol. 27, iss. 1(105), 195–213. DOI 10.12887/27-2014-1-105-14

Kostrzewa, K. (2009) Tradycja i współczesność w Mszy elektronicznej Bogusława Schaeffera. *Możliwości muzyki: Sympozjum naukowe w 80-lecie urodzin Bogusława Schaeffera, Akademia Muzyczna w Krakowie, 29-30.11.2009,* (1–36). http://www.sme.amuz.krakow.pl/Schaeffer/Kostrzewa.pdf

Kowalewski, Jakub. (2009). Missa Brevissima. [Video]. https://youtu.be/n5cph1CiAns?si=ng1zqrUSEO9HaAlk

Krutul, Jan. (2015). Missa Brevis. [Video]. https://youtu.be/feKbMqEhCiA?si=sFx7t0crjFsxFBfA

Łukaszewski, Paweł. (2020). «Missa Sancti Papae Ioannis Pauli Secundi Magni» (Warsaw Philarmonic Choir [conducting] B. Michałowski). [Video]. https://youtu.be/6_KV3X7EO7o?si=Urhb4xahQ3QFArzb

Łukaszewski, Paweł. (1998). Missa pro patria na sopran, mezzosopran, chór i orkiestrę instrumentów dętych I: Ritus... [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=BIoSVUkwHSU&list=OLAK5uy_nk_PHJKTmznrYJ17asgljEfjnOojCZ9eQ

Łukaszewski, Paweł. (2015). Missa brevis. [Video]. https://youtu.be/snEbUiVSiqE?si=QNTTXO5i_W_HQoka

Łukaszewski, M. T. (2019). O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny. *Edukacja Muzyczna*, XIV, 313–341. http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.15

Malecka, T. (2021). The Phenomenon of Sacrum in Polish Music During the Cold War Era as a Means of Expressing the Aspiration for Independence. The Inspiration of Joan Paul II. *Teoria muzyki*, 18-19, 53–69. DOI: 10.26377/22998454tm.22.1819.048

Maliszczak, Małgorzata. (2013). Missa nova (Credo). [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=pEimDgAnJOM&list=RDpEimDgAnJOM&start_radio=1

Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami (2006). K. Turek & B. Miki (eds.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Pyka, Karol. (2023). Msza [Es-dur]. Prapremiera. [Video, from 21′.22″]. https://youtu.be/99Xf0dDKiis?si=_VFk4z_2kLIqxqbT

Schaeffer, Bogusław (2019). Missa elettronica [Kyrie, Gloria]. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=72qkebb9GGE

Schiller-Rydzewska, J. (2019). Kantata De profundis Marka Czerniewicza – refleksja chrześcijańska w dźwiękowej konkretyzacji. *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars*, 53(1), 209–224. https://doi.org/10.25167/ls.1028

Ślązak, M. (2013). Missa Pro Peccatis Mundi Grzegorza Duchnowskiego. Forma – styl – symbolika. *Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska, sectio L – Artes*, XI (2), 145–178. http://dx.doi.org/10.2478/umcsart-2013-0016

Szopa, Alexander Jan. (2022). Missa brevis für gemischten Chor und Orgel. [Video]. https://youtu.be/WBxJ1cZVJ5s?si=1LSulNMPwNs5loq5

Szymanski, S. (2023). *Sacrum w kompozycji mszy*: *poszukiwania i nadzieje: studium liturgiczno-muzyczne*. Krakow: Wydawnictwo Naukowe. https://monografie.upjp2.edu.pl/wn/catalog/view/34/26/714

Szymański, Sebastian. (2019). Missa spei (Jubileusz 10-lecia UPJPII w Krakowie). [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=Obu0biyvzdk

Tomaszewski, M. (1997). Romantyczna pieśń religijna: od „Credo” po „Confiteor”. W: M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, s. 180–188. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.

Tomaszewski, M. (2004). Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych. W: K. Droba, T. Malecka, K. Szwaigier (red.), *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, s. 34. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.

Tomaszewski, M. (2009). Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania. W: M. Szoka, R. Golianek (red.), *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej*, s. 39–46. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi.

Trzpis, Maria. (2024). Msza na chór mieszany, perkusję i orkiestrę smyczkową. [Video]. https://youtu.be/iPB5qTYEMNg?si=RxzpeWvempdgpDLi

Zalewski, Ignacy. (2015–2017). Missa Sine Nomine – IV. Sanctus (excerpt). [Video]. https://youtu.be/ZFFEjjDxSp0?si=fSuSwuXe8YIRhqLL

REFERENCES

Batovska, O. (2023). Artistic and stylistic principles of interpretation of the genre of mass in contemporary composers' practice. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Art, Series: Art Studies*, 48, 49–56. https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282440 [in Ukrainian].

Borowiecka, R. (2017). The sacral sphere in Paweł Łukaszewski's religious music. *Socialinių mokslų studijos [Societal Studies]*, 9(2), 230–243 [in English].

Borowiecka, R. (2023). U źródeł postawy artystycznej i twórczości religijnej Pawła Łukaszewskiego [At the Sources of Paweł Łukaszewski's Artistic Attitude and Religious Work]. In Z. Zarębianka (ed.), *W poszukiwaniu źródeł. Jan Paweł II o Ukrainie w Europie i inne studia [Search of Sources. John Paul II on Ukraine in Europe and Other Studies]*, (pp. 251–264). Kraków: Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie; Wydawnictwo Naukowe. DOI:10.15633/9788374389174.22 [in Polish].

Dąbek, S. (1996). *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku: 1900–1995 [Masses by Polish composers of the 20th century: 1900–1995]*. Warszawa: PWN [in Polish].

Dąbek, S. (2006). Współczesna Muzyka Religijna: uwarunkowania i aspekt duchowy [Contemporary Religious Music: determinants and spiritual aspect]. *Ethos*, 1–2, 76–86 [in Polish].

Darłak, G. (2013). Inspiracje religijne w twórczości Józefa Świdra [Religious inspirations in Józef Świder's work]. *Wartości w muzyce [Values in music]*, 5, 85–99 [in Polish].

Farcinkiewicz, Łukasz. (n.d.). Missa brevis. Kyrie. [Video]. https://youtu.be/WrVt4oThwkU?si=Hob_uyn6tfFgp8my [in Polish, in English].

Godziemba-Trytek, S. (2021) The Symbolism of the Caravaca Cross in the Work "Crux Christi Salva Nos" by Szymon Godziemba-Trytek. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 132, 139–151. DOI: 10.31318/2522-4190.2021.132.249996 [in Ukrainian].

Janczak, Piotr. (2016). INTV. Missa Film Stetinum. [Video]. https://www.youtube.com /watch?v=sVCxegY0cFs&list=RDsVCxegY0cFs&start_radio=1 [in Polish].

Karwaszewska, M. (2016). Wątki polskie w mszach Jana A. Maklakiewicza i Tadeusza Maklakiewicza [Polish motifs in the masses of Jan A. Maklakiewicz and Tadeusz Maklakiewicz]. *Edukacja Muzyczna [Music Education]*, XI, 41–59. http://dx.doi.org/10.16926/em.2016.11.02 [in Polish].

Kiwała, K. (2002). *Problematyka Sacrum w polskiej muzyce współczesnej na przykładzie wybranych utworów związanych z osobą Ojca Świętego Jana Pawła II [The Issue of the Sacred in Polish Contemporary Music as Exemplified by Selected Works Related to the Person of the Holy Father John Paul II]*. (Diss.). Academy of Music in Kraków. Kraków [in Polish].

Kiwała, K. (2014). Muzyka i świętość. Rekonesans [Music and holiness. Reconnaissance]. *Ethos*, vol. 27, iss. 1(105), 195–213. DOI 10.12887/27-2014-1-105-14 [in Polish].

Kostrzewa, K. (2009). Tradycja i współczesność w Mszy elektronicznej Bogusława Schaeffera [Tradition and Modernity in Bogusław Schaeffer's Electronic Mass]. *The Possibilities of Music: A Scientific Symposium on the 80th Anniversary of Bogusław Schaeffer's Birth, Academy of Music in Krakow, November 29-30, 2009*, (pp. 1-36). http://www.sme.amuz.krakow.pl/Schaeffer/ Kostrzewa.pdf [inPolish].

Kowalewski, Jakub. (2009). Missa Brevissima. [Video]. https://youtu.be/n5cph1CiAns ?si=ng1zqrUSEO9HaAlk [in Polish].

Krutul, Jan (2015). Missa Brevis. [Video]. https://youtu.be/feKbMqEhCiA?si=sFx7t0 crjFsxFBfA [in Polish].

Łukaszewski, Paweł. (2020). «Missa Sancti Papae Ioannis Pauli Secundi Magni» (Warsaw Philarmonic Choir [conducting by] B. Michałowski). [Video]. https:// youtu.be/6_KV3X7EO7o?si=Urhb4xahQ3QFArzb [in Polish].

Łukaszewski, Paweł. (1998). Missa pro patria na sopran, mezzosopran, chór i orkiestrę instrumentów dętych I: Ritus... [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=BIoS VUkwHSU&list=OLAK5uy_nk_PHJKTmznrYJ17asgljEfjnOojCZ9eQ [in Polish].

Łukaszewski, Paweł. (2015). Missa brevis. [Video]. https://youtu.be/snEbUiVSiqE?si =QNTTXO5i_W_HQoka [in Polish].

Łukaszewski, M. T. (2019). O własnej twórczości kompozytorskiej o tematyce pasyjnej. Inspiracje, teksty, technika kompozytorska, język muzyczny [About my own compositional work on the Passion theme. Inspirations, texts, compositional technique, musical language]. *Edukacja Muzyczna [Musical Education]*, XIV, 313–341. http://dx.doi.org/10.16926/em.2019.14.15 [in Polish].

Malecka, T. (2021). The Phenomenon of Sacrum in Polish Music During the Cold War Era as a Means of Expressing the Aspiration for Independence. The Inspiration of Joan Paul II. *Teoria muzyki*, 18-19, 53–69. DOI: 10.26377/22998454tm.22.1819.048 [in English].

Maliszczak, Małgorzata. (2013). Missa nova (Credo). [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=pEimDgAnJOM&list=RDpEimDgAnJOM&start_radio=1 [in Polish].

Ovsiannikova-Trel, O. (2021). *"New simplicity" as a systemic genre and style phenomenon in contemporary musical art*. (Extended abstract of D-r Habil.' diss.). A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami [Polish religious music – between epochs and cultures] (2006). Turek, K. & Miki, B. (eds.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego [in Polish].

Pyka, Karol. (2023). Msza [Es-dur]. Prapremiera. *[Mass in E flat Major. Premiere]*. [Video, from 21′.22″]. https://www.youtube.com/watch?v=99Xf0dDKiis [in Polish].

Schaeffer, Bogusław (2019). Missa elettronica [Kyrie, Gloria]. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=72qkebb9GGE [in Polish].

Schiller-Rydzewska, J. (2019). Kantata De profundis Marka Czerniewicza – refleksja chrześcijańska w dźwiękowej konkretyzacji [Marek Czerniewicz's cantata De profundis – Christian reflection in sound concretization]. *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars*, 53(1), 209–224. https://doi.org/10.25167/ls.1028 [in Polish].

Shpak, H. S. (2020). Spiritual-semantic and genre-stylistic aspects of Jenkins' "Mass of Peace". *Musical Art and Culture*, 30(1), 76–82. https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-12 [in Ukrainian].

Ślązak, M. (2013). Missa Pro Peccatis Mundi Grzegorza Duchnowskiego. Forma – styl – symbolika [Grzegorz Duchnowski's Missa Pro Peccatis Mundi. Form – style – symbolism]. *Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska, sectio L – Artes*, XI (2), 145–178. http://dx.doi.org/10.2478/umcsart-2013-0016 [in Polish].

Szopa, Alexander Jan. (2022). Missa brevis für gemischten Chor und Orgel [Missa brevis for mixed choir and organ]. [Video]. https://youtu.be/WBxJ1cZVJ5s?si=1LSulNMPwNs5loq5 [in German].

Szymanski, S. (2023). *Sacrum w kompozycji mszy*: *poszukiwania i nadzieje: studium liturgiczno-muzyczne [The sacred in the composition of the mass: explorations and hope: liturgical and musical study]*. Krakow: Wydawnictwo Naukowe https://monografie.upjp2.edu.pl/wn/catalog/view/34/26/714 [in Polish].

Szymański, Sebastian. (2019). Missa spei (Jubileusz 10-lecia UPJPII w Krakowie). [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=Obu0biyvzdk [in Polish].

Tomaszewski, M. (1997). Romantyczna pieśń religijna: od „Credo" po „Confiteor". [Romantic religious song: from "Credo" to "Confiteor"]. In M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną [From confession to calling. Studies on romantic song]*, pp. 180–188. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie [in Polish].

Tomaszewski, M. (2004). Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych [Music in search of hidden and lost values]. In K. Droba, T. Malecka, & K. Szwaigier (eds.), *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku [The spirituality of Central and Eastern Europe in the music of the end of the 20th century]*, p. 34. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie [in Polish].

Tomaszewski, M. (2009). Muzyka wobec sacrum. Próba rozeznania [Music and the sacred. An attempt at discernment]. In M. Szoka, R. Golianek (eds.), *Olivier Messiaen we wspomnieniach i refleksji badawczej [Olivier Messiaen in memories and research reflection]*, pp. 39–46. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi [in Polish].

Trzpis, Maria. (2024). Msza na chór mieszany, perkusję i orkiestrę smyczkową [Mass for mixed choir, percussion and string orchestra]. [Video]. https://youtu.be/iPB5qTYEMNg?si=RxzpeWvempdgpDLi [in Polish].

Yefimenko, A. (2011) *Ways of updating the theory and liturgical practice of the Catholic Mass of the twentieth century (on the example of the work by Church composers)*. Lutsk: Vezha [in Ukrainian].

Zalewski, Ignacy. (2015–2017). Missa Sine Nomine – IV. Sanctus (excerpt). [Video]. https://youtu.be/ZFFEjjDxSp0?si=fSuSwuXe8YIRhqLL [in Polish].

Sofiia Myhal
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Lecturer at the Department of Choral and Opera and Symphony Conducting
e-mail: sofiia.myhal@num.kh.ua
ORCID iD: 0009-0000-7748-3635

Genre Transformations of the Catholic Mass in the Work by Polish Composers of the Late 20th and Early 21st Centuries

Statement of the problem. *Despite the considerable number of studies devoted to the history of the Mass, musicological works concerning the works of Polish artists of the late 20th and early 21st centuries in this genre are limited. Therefore, it is*

important to comprehend the innovative approaches of contemporary Polish composers to the interpretation of the Mass, to reveal the connection between tradition and innovation, and to explore the peculiarities of modifications of the genre canon. Polish religious choral music has been the subject of many studies, including the works by M. Tomaszewski, S. Dąbek, S. Szymanski, R. Borowiecka, K. Kiwała, M. Karwaszewska, T. Malecka, K. Kostrzewa, S. Godziemba-Trytek, and others. However, the newly composed works by Polish musicians in the genre of Mass have not yet been comprehended in the scientific works of both, Polish and Ukrainian musicologists, so they deserve special attention and comprehensive analysis.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to identify the genre transformations of the Catholic Mass in the works by artists of the late 20th and early 21st centuries. The holistic analysis of the compositions basing on systemic, genre, stylistic, spiritual and semantic approaches are exploited in the study. The article is the first experience of researching little-known works by Polish composers in the genre of Mass or expands information about liturgical cycles that have already been under considering.*

Research results. *Examples of the most original works of the late 20th and early 21st centuries demonstrate the continuing and enrichment of the canonic tradition of the liturgical cycles, transformation of the genre constants of the Catholic Mass, the expansion of its sound field and the horizons of composer thinking. As a result, the cycles, along with tradition and canon, vividly present:*

1) the national orientation of creativity, represented by authorial dedications (P. Lukaszewski's "Missa Sancti Papae Ioannis Pauli Secundi Magni"), quoting folklore themes and rhythms (the Maklakiewicz brothers), translating parts of the Mass into Polish (S. Szymanski's "Missa spei"), adding excerpts from the Polish literary works;

2) the synthesis of the Mass and other musical genres (I. Zalewski's "stage cantata" "Missa Sine Nomine");

3) experiments with modern styles (M. Maliszczak's jazz "Missa nova", P. Janczak's "film" Mass "Missa Film Stetinum") and technological innovations (B. Schaeffer's "Missa elettronica").

The analysis of the compositions allowed us to state the presence of two main lines of development of the genre of the Catholic Mass at the turn of the centuries:

1) the prevalence of the traditional approach, the confession of a sacred, reverent attitude to prayer, the preservation of the genre model, reliance on 'cantus planus';

2) an experimental view of the genre canon of the mass, its author's vision: modernization of the presentation of musical material, the play by timbres, by manners

of performance, synthesis of voice and electronic track, the prevalence of the author's concept of the composition of the Mass. However, a clear separation of today's compositions is an extremely difficult task, because despite the dominance of one approach or another, the contemporary Mass is constantly being modified due to the interpenetration of secular and religious components.

***Conclusion**. We note that the Masses of the late 20th and early 21st centuries raise questions that concern humanity, being the musical meditations, reflections on the spiritual quest of a modern human. That is why the study of this genre turns out to be a complex and at the same time interesting current challenge.*

***Keywords:** genre; sacred music; Catholic Mass; works by contemporary Polish artists; traditions and innovation; choral compositions.*

Стаття надійшла до редакції 4.07.2025,
рекомендована до друку 15.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 784.03:78.046
DOI 10.34064/khnum2-40.13

Сидоров Максим Олександрович
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: grumpy18888cat@gmail.com; ORCID iD: 0009-0008-7641-8493

Хорова творчість Карла Дженкінса: досвід обґрунтування сакральної антропології

Пропонується досвід розв'язання актуального питання музикознавства: чи можна ідентифікувати полістилістику доби метамодерну не як еклектику, а як ключ до розуміння Іншого? Творчість К. Дженкінса – яскравий зразок присутності «різних музик» на єдиній мистецькій платформі. Розробка концепту сакральної антропології («богослов'я в звуках») має пояснити антропологічний поворот у творчій практиці XX століття. Мета дослідження – на ґрунті жанрово-стилістичного аналізу хорових творів К. Дженкінса висвітліти апологію сакральності, що належить добі метамодерну. Інноваційність розвідки полягає в з'ясуванні ролі К. Дженкінса у процесах оновлення хорової духовної музики, що ініціює дискусію про сутність сакрального. Виявлено зміну парадигми в інтерпретації духовних жанрів через механізми полістилістики, «зрощування» ладових структур, мікшування різножанрових сегментів академічної та етнокультурної музики. У висновках узагальнено принципи втілення сакральної антропології в хорових творах К. Дженкінса.

Ключові слова: *хорова культура; сакральна антропологія музики; полістилістика; еклектика; метамодерн; універсалізація музичної мови.*

Постановка проблеми.

Музика у глобальному розумінні *усюди в себе вдома.* Різноголосся звукових послань у цифровому полі стає звичайною буденністю сприйняття без зусиль як академічної, так і розважальної культури. Форми комунікації – масові, елітарні, усталено репрезентативні і незвичні – утворюють у свідомості сучасної людини ілюзію присутності «різних музик». Не буде перебільшенням вважати, що гаслом сьогоденної культури є полістилістика (див. Полістилістика, 2018: 304) –

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

співіснування в єдиному історичному хронотопі багатьох музик, множинності мовностильових кодів, що зустрічаються, перетинаються, іноді конфліктують, утворюючи «когнітивний дисонанс» не тільки для підготовленого, а для будь-якого слухача. Закономірно постає фундаментальне питання музики XX століття в його заключній фазі – культурі метамодерну: *співіснування «різних музик» в єдиному хронотопі – це норма (полістилістика) чи неприпустима еклектика*? Де шукати критерій їх буття: на «лезі» ототожнення технології та філософії творчості чи в певному нігілізмі взаємного «відштовхування» минулого і сьогодення?

Таким критерієм у нашому розумінні є людина в модусі музичної творчості. *Homo musicus* переходить від матеріальної практики освоєння світу до відкриття його духовної реальності. Спільність музичного матеріалу із навколишнім життям (звук, ритм, слово, жест) «скріплює» форми прояву людського духа в мистецтві, актуалізує креативність мислення, не дозволяючи недосвідченому слухачеві вийти з «чудового полону» традицій, а досвідченому – ігнорувати емоційний шок від музики, що раптом рухається «в бік» від усталених законів. Яким чином у новітній творчості митців досягається «гарантована» сакральна «якість» світу і відповідна художня мова? Де шукати кордони музичного буття – між звуком і логосом?

Це коло питань атрибуції сакрального в культурі метамодерну, на наш погляд, доречно розглянути на прикладі духовних жанрів у хоровій творчості К. Дженкінса, твори якого привертають увагу своєю парадоксальністю, утім у дослідженнях науковців не ставали предметом спеціального вивчення з погляду сакральної антропології музики. На *актуальність* такого дискурсу вказують два аргументи. *По-перше* – власне феномен К. Дженкінса, чия творчість узаконює присутність «різних музик» на єдиній мистецькій платформі, артикулюючи проблемне питання: чи можна ідентифікувати полістилістику як *спосіб художнього мислення Іншого*, а не як еклектику, випадковість, безглуздя (як може видатися)? Подібна проблематика органічно вливається в річище традиційної музичної культури християнського

світу, відродженням уваги до якої була позначена межа III тисячоліття. Зокрема, на концертній естраді зазвучали піснеспіви давньоцерковної культури, православного і католицького Богослужіння, в нових композиторських версіях як свідоцтво реставрації традиції[1]. Однак у випадку із творами К. Дженкінса йдеться про щось принципово інше. Світогляд митців, які спілкуються із сакральними текстами, у XX столітті, є вже іншим, не вкладаючись в усталені канони; трансформуються й засоби композиторської інтерпретації жанрів, виникають нові мовностильові архетипи. Цю територію «зустрічі» філософії метамодерну і творчості *homo musicus* у глобальній культурній комунікації «усіх музик» ми позначаємо як *нову сакральну антропологію музики.*

По-друге, концентрація уваги на художньому мисленні К. Дженкінса (який нібито просто прагне оновити методи організації музичного матеріалу) є *спробою філософської апології сакральної сутності його* хорових творів. Сакральна антропологія – «богослов'я в звуках», охоплюючи історію церковної культури, актуалізує семіотику молитовних піснеспівів від «візантійської колиски» до Середньовіччя, від Й. С. Баха до Арво Пярта. І якщо проблема самоусвідомлення митця («Я-світ») і комунікації з іншим Буттям («Я-Інший») певним чином вже ставилися у вітчизняному музикознавстві[2], то сакральна антропологія музики, що актуалізує тему людини в горизонті Божого світу, який постійно змінюється (отже, має змінюватися й мова Богоспілкування) – залишається неозначеним як предмет музичної науки. Затребуваність окресленого поняття у межах хорової культури та хорознавства зумовлює *актуальність* цієї статті.

---

[1] Відома в наукових колах назва *nova musica sacra* позначала відродження в академічній музиці в 90 роки минулого століття (пострадянський час) впливів духовної культури, появу на концертній сцені зразків Богослужбового співу, приховуючи при цьому дійсні назви: «церковна музика», «канонічні тексти», «піснеспіви», «літургія».

[2] Див.: «Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості» (Шаповалова, 2008), «Розуміння музики як відкриття Іншого: діалог з Маріо Азаведо» (Шаповалова, 2021).

Мета статі – на ґрунті жанрово-стилістичного аналізу хорових творів К. Дженкінса представити апологію сакральності як атрибута доби метамодерну. ***Матеріалом дослідження*** слугують три масштабні композиції: «Меса миру» («Озброєна людина»), *Requiem, Stabat Mater*. Жанрові прототипи цих творів належать християнській Європі, утім за вербальним текстом дотичні як до Божественної, так і до міжособистісної комунікації, що увиразнює роль людини-творця в історії церковної культури.

Останні дослідження і публікації за темою. Музичну стилістику творів К. Дженкінса та його світогляд розглядають у своїх працях В. Ятесен (Iaţeşen, 2017), Ю. Кучурівський (Кучурівський, 2014, 2018, 2019, 2021), Г. Шпак (Шпак, 2020), однак апологія сакрального як проблема антропології музики XX–XXI століть у них відсутня. У становленні музичної антропології помітну роль відіграли праці О. Беркій (Беркій, 2006), В. Суханцевої («Музика як світ людини», Суханцева, 2000). Метод полістилістики висвітлював П. Булез (Boulez, 1986), а серед вітчизняних вчених – І. Коханик (Коханик, 2012).

Новизна дослідження полягає у з'ясуванні ролі К. Дженкінса в процесах семіотичного оновлення хорової музики, що ініціює дискусію про сутність сакральності у творчій практиці XX століття та засвідчує *антропологічний поворот* в інтерпретації жанрових моделей культової музики.

Методологія дослідження. Розкриття теми уможливлює досвід взаємодії сучасної музикології та гуманітаристики. Так, *антропологічний* підхід висвітлює феномен авторства в музичній творчості як такий, що впливає на типологічні процеси в богослужбових жанрах, оновлення засобів комунікації, отже, і розробку нової дослідницької стратегії. *Стильовий* аналіз виявляє принципи мислення композитора; *жанрово-стилістичний* – з'ясовує типову структуру творів, виявляє оригінальні засоби художнього втілення сакральної тематики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Три онтологічні виміри образу людини – *Homo sapiens, Homo virtualis, Homo musicus* – позначають варіативність креативної природи

митця, функцій його самоздійснення, що часто перетинаються, навіть парадоксальниим чином, у такий спосіб найповніше виявляючи свою сутність. Ця множинність самоідентичності композитора, її сутність, «серцевина», вочевидь потребують в сучасних умовах нових дефініцій. Сказане цілком стосується К. Дженкінса: його хорові композиції ніби відтінюють традицію шляхом її заперечення – художнього парадоксу, апелюючи до іншого світу, «іншовимірності» людського духу, якоїсь додаткової, комунікативно загостреної надлишковості. Досвідчений слухач, підкорений тим, що ця музика містить усталені смислові настанови (наприклад, опору на ординарні культові жанри), неочікувано «випадає» із полону традиції та потрапляє в інший полон – авторського бачення проблеми Богоспілкування в нових умовах буття. Змінюється і традиційний модус *homo credens*: К. Дженкінс розкриває інший онтологічний горизонт *сакральної антропології,* підвладний хоровому мистецтву з його духом соборності, масштабністю бачення картини світу. Отже, як гарант звукового всесвіту постає людина, яка музикує (*homo musicus*).

Митець відрізняється від пересічної людини наявністю в його художній свідомості духовної вертикалі, що вимірює його діяльність (композиторську, диригентську, виконавську). Різноякісні форми звукотворчості жевріють на культурно-стильових ландшафтах *історичної традиції* завдяки здатності суб'єкта розпізнавати спадкоємність соціального досвіду музики та його «коди» в звучних текстах. При цьому слід розрізняти функції музичного *жанру* (як накопичення і збереження історичної пам'яті культури) та *стилю* музичного мислення (способу звукотворчого моделювання світу за законами семіотики).

Перше, що привертає до себе увагу при знайомстві з творами К. Дженкінса, – це конкретика звукового матеріалу, яскрава експресія втілення філософських ідей гуманізму. Стратегія художнього мислення К. Дженкінса закарбовує заклик до миру через *універсалізацію музичної мови*: низка його творів містить релігійні (сучасні і стародавні) та гостродинамічні тексти як західної, так і східної культур, що поєднуються в глобальний Всесвіт хорового твору. Експресія цих

текстів посилюється інтонаційно-ритмічною напруженістю оркестрових та ансамблевих партій, з використанням тембрів і прийомів гри на різних орієнтальних інструментах.

К. Дженкінсу притаманний метод комбінування різних вербальних текстів в одній художній площині. Подібні зіставлення музичних тем та молитовних текстів (аж до введення культових атрибутів різних релігій, як-от *Азану*[3] у «*Месі за мир»*), на перший погляд, сприймаються як еклектика, однак згодом виявляються маркерами певного психологічного стану, який у своїй стійкості виконує *асоціативну функцію*. Із поєднання повторюваних ритмів та поспівок у нуртовищі суцільного *ostinato,* від звукової репетиції до різних сегментів музично-вербального тексту, утворюється картина містеріальної дії-переживання. На рівні слухацької рецепції *ostinato* створює ефект сугестії. Як приклад, *Sanctus* з «*Меси за мир»* – кульмінаційний епізод із сповненими люті вигуками хору та оркестру. «Переклад» католицького тексту маршоподібною музикою з наростанням трагедійної експресії сприймається як художній стрес – ствердження Істини «від протилежного». Отже, зіставлення різних культурно-стильових асоціацій та смислових фігур утворює ***художній парадокс***. Художню єдність циклу забезпечують наскрізні ритмо-інтонаційні формули «всередині» хорової фактури. У партитурі іншого твору К. Дженкінса, *Stabat Mater,* подібну ж роль відіграє пунктирний ритм (у партії перкусії) як апеляція до валлійського фольклору.

Музикознавчій погляд на полістилістику сформований засадничими визначеннями К. Штокгаузена (колажна, симбіотична) та А. Шнітке (колаж, алюзія). Засоби полістилістики диференційовані за стильовим критерієм, що слугує точкою «відліку» при їх інтеграції в авторське письмо, від «натяку» і елементів стилізації до макроцитат у масштабі культурних архетипів і національної пам’яті. Розмаїття ідей про сутність полістилістики пояснюється тим, що аналітика

[3] Заклик муедзіна (азанчі) до молитви.

рухається за практикою, яка стрімко змінюється. Співіснування з традицією припускає її *реконструкцію*, згідно з «налаштуваннями» постмодерну (Derrida, 1993), які також передбачають *самоінтерпретацію* художньої форми (Г. Гадамер) і ситуацію, коли музика опиняється *не лише в музиці* (Adorno, 2006).

Інтерпретаційний потенціал музики «обтяжує» смислотворення, однак дозволяє впроваджувати «мовні коди» культури у широку аудиторію з метою адаптації. Кім Каскон, аналізуючи цифрову та постцифрову практики, зазначав властивість шумів утворювати «звукові гобелени, що вражають» (Cascone, 2000: 13). Як наслідок, онтологічні кордони музичного твору «переформатовуються» як «зсередини» специфічних музичних знаків, так і в позамузичних контекстах. Сам К. Дженкінс указував на техніку зміни кадрів та планів як таку, «що <…> вплинула на організацію музичної форми, особливо у композиторів, які працювали з майстрами кіно» (Jenkins, 2011).

Творам К. Дженкінса притаманний свій тип полістилістики як результат «зчеплення» колажної та симбіотичної технік. Колажна полістилістика утворює відношення між частинами циклу, посилюючи сюїтність за рахунок наявних у ньому контрастів (аж до зіставлення давньосхідних текстів та популярних мотивів маскультури). Тоді як симбіотична виникає завдяки узагальненням «всередині» тематичного процесу, що при сприйнятті дозволяє легко розпізнавати («зчитувати») знаки тих чи інших культур. У мелосі та синтаксисі (повторність, поспівковість, розпіви в партії високих голосів) відчувається вплив новітньої музики, а також джазових композицій, особливо в тих розділах, де панують гостродраматичні поетичні образи. Нагадаємо, що К. Дженкінс починав свій професійний шлях як джазовий виконавець (сопрано-саксофон), що вочевидь вплинуло на стилістику його творів, яким властиві імпровізаційність на тлі остинатних ритмів, яскрава гармонічна мова: мажоро-мінорні «мерехтіння», модуляції в далекі тональності, політональні комбінації.

Окремо зазначимо роль діатоніки в естетиці новітньої музики, так само як і в стильових пошуках митців академічного спрямування

(наприклад, техніка *tintinnabuli* в творах А. Пярта). К. Дженкінс теж звертається до діатоніки як альтернативи політональному та поліладовому письму (*Stabat Mater*), імовірно, пов'язуючи її з «духовною вертикаллю» внутрішнього світу людини. Його музика віддзеркалює ідею *Sacrum* у людині та, ширше, культурі всього людства. За допомогою різних етнокультурних і мовностильових «кодів» музикування, пов'язаних із сакральною темою, автор підкреслює ***спільність*** *духовних істин* та необхідність *повернення людей до Богоспілкування*. Цим і можна пояснити впровадження у структуру духовного жанру неканонічних частин.

«Меса миру» («Озброєна людина»), *Requiem* та *Stabat Mater* – три найбільш значні духовні твори К. Дженкінса – слугують підґрунтям музичного втілення концепції сакральної антропології. У своїй авторській ремарці, що передує партитурі видання Реквієму, композитор пояснює: «Реквієм – це меса за душі померлих. У цілому я покладався на звичайні латинські тексти, але разом, із притаманною мені рисою черпати інформацію з інших культур, я також виклав п'ять японських хайку "про смерть". Такі вірші, як правило, пов'язані з природою, мають спільну ідею та складаються із сімнадцяти складів (5-7-5) на три рядки <…> японці розглядають кругообіг води у природі, опади як синонім життя. Я поєднав західні та східні тексти у двох хайку. "*Having seen the moon*" та "*Farewell*" включають у себе *Benedictus* та *Agnus Dei* відповідно. Обидва тексти співає чоловічий склад на противагу жіночому, який озвучує хайку в супроводі стародавнього японського духового інструмента *сякухаті*. В інших місцях я задіяв етнічні барабани: це арабська *дарбука*, японський *дайко*, рамні барабани та навіть ритм хіп-хопу в *Dies irae*!» (Jenkins, 2004)[4]

Додамо до цього коментаря дві ремарки. По-перше, полюси трагедії та упокоєності в Реквіємі, як і прочитання автором теми смерті, сприймається не в персоналістичному, а в метафізичному сенсі. По-друге, стильове розмаїття привносить занепокоєння глобальною

[4]Тут і далі переклад з англійської наш – *М. С.*

драмою життя на Землі. Привертає до себе увагу домінування остинато (причому частіше повторюються не окремі тони, а поспівки, фрази), а втілення споглядальних образів у стилі «нью-ейдж» натякає на глобалізм зіставлення «Захід – Схід».

Якщо вести мову про полістилістику в її радикальних формах (коли музичний стиль твору презентує певну парадоксальність і, хоча зорієнтований на відносно широку аудиторію, інтегрує вкрай неординарні засоби виразності), було б доцільним увести додатковий маркер такої «надлишковості» при показі станів релігійності[5]. Наприклад, у *Benedictus* з «*Меси миру*» (Jenkins, 2000) концепція полягає у «неформальному» об'єднанні різностильових сегментів: уся ця прекрасна, «янгольська» музика оповідає про те, що Господь *витре* ***усі*** *сльози на світі, звертаючись до людей* ***різними*** *мовами різних традицій*. Узагальнення через жанр і стиль відкидає надлишкові складності мови, оскільки автор взагалі-то й бажав насамперед гострого «стильового зіткнення» для усвідомлення слухачем сутності своєї ідеї.

Так, музика *Benedictus* звертається до слухача в повноті містеріального досвіду, упорядкованого у звуковому форматі. Опора на лідійський лад із центром «d» сприймається як позаєвропейський знак, про що у коментарі до твору написав сам автор. Не цитуючи композитора, візьмемо в ролі прикладу основну тему «*fis-a-d-e-cis-a-g*», викладену з елементами канону, функціональним фундаментом якої є тонічний органний пункт – *ostinato* у масштабі форми на квінті *D-dur*. Тема обіграється, утворюючи образ абсолютної стійкості. Відзначимо присутність таких «суто європейських» музичних прийомів, як монотематизм та стилістичні алюзії на барокове прелюдіювання. Раптовим, хоча і підспудно накопиченим вибухом експресії стає кульмінація на словах «*Osanna in Exelsis*» («Слава у вишніх Богу») – ніби розкриваються Небеса. Зіставлення суворого та урочистого уособлює смертну пам'ять і вічне життя. Не випадково композитор

[5] Що, утім, потребує окремого осмислення та обгрунтування.

у своїх інтерв'ю підкреслює, що пише музику з думкою про її вплив на емоційне і духовне життя людини (Jenkins, 2011). Кредо митця – емоційне звернення до слухачів, щоби допомогти їм зрозуміти сенс переходу в трансцендентні стани життя-смерті. Композитор вважає, що люди, які живуть у різних регіонах світу і мають різний інтонаційний досвід, схожі у своїй духовно-естетичній рецепції. Глобальний ресурс і життєвого, і релігійного досвіду інтонаційно віддзеркалюється в його творах.

Отже, стиль хорових композицій К. Дженкінса, орієнтований на апологію Буття як суголосся Божественного та людського, грандіозно-діяльнісного та утаємненого, спирається на ***полістилістику як метод композиції***. Подібний «зустрічний рух» академічних жанрів та поп-музики відбувався також у кіноіндустрії (Еніо Маріконе, Дзе Хісаісі). Але ж і К. Дженкінс писав музику для кінофільмів, отже, безпосередньо зазнав впливу кінодраматургії: прийомів монтажу, динамічних контрастів, чергування пейзажності й алюзій на романтизм, які легко можна розчути, наприклад, у тематизмі *Stabat Mater*.

Зближення академічної традиції та поп-музики в межах сакральної антропології концентрує в собі символіку безсмертя. Художня цілісність видається втраченою, якщо не відчуваєш унікальності «*Я*» людини-творця. Натомість пересічний меломан з радістю приєднується до маніфестації нової сакральної мови в широкому культурно-антропологічному контексті творів К. Дженкінса. Полістилістика, яка первісно також була формою переосмислення усталених норм, стає апологетом старої великої традиції, у відкрито експресивній манері актуалізуючи вічні цінності буття як «ключ» до сакралізації всього, що існує в культурному Всесвіті людства. Отже, у творчості К. Дженкінса відбувається комунікативний пошук через спроби встановлення діалогу між людьми у планетарному масштабі. І в такий спосіб антропологічний вимір музики сакралізується, наближуючи слухача до Неба.

Висновки.

Узагальнимо засади сакральної антропології, якою вона постає в хорових творах К. Дженкінса на духовну тематику. Апологію нової дослідницької стратегії складають такі положення.

1. ***Семіотика Богоспілкування.*** Сакральна антропологія творів К. Дженкінса – це звернення до релігійності слухача через експресію музичного заклику до самого Бога. Не лише молитва в традиційному хоральному втіленні, але й інші мелоінтонаційні аналоги (еквівалентні канонічному слову) «налаштовують» слухача на відповідні духовно-душевні стани. Автор на ґрунті переінтонування семантики хорових співів ніби «натякає» на Богоспілкування і сакралізацію часопростору, у якому перебувають виконавці та слухачі. «Вертикаль» його музики спрямована в простір емоційно-естетичного сприйняття людських сердець: музика К. Дженкінса веде до духовного просвітлення, шукає «коди доступу» до «чужого досвіду» і об'єднує всіх у єдиному колі спілкування. Саме тому неправомірним буде віднести її до еклектики. Ідеться про механізми полістилістики: «зрощування» ладових структур, що мають яскравий етнокультурний ресурс вираження разом із характерним мелосом, ритмом, тембрами, аж до поєднання тембрового простору на ґрунті двох та більше типів музикування. Звуковий «хаос» еклектики, що лежить на зовнішній поверхні творів митця, при вдумливому вслуховуванні та відкритості серця *Іншому* поступово втрачає негативний вплив. «Вавилонська вежа» в метасистемі композиторського мислення К. Дженкінса – зустріч неприйнятного – перетворюється на розуміння Іншого-в-собі.

2. ***Зміна парадигми.*** Досвід сакралізації як Богоспілкування передбачає універсалізацію музичної мови, яка означає розширення *Я*-свідомості митця на ґрунті сприйняття себе як *Іншого* та включеності «різних музик» у єдиний хронотоп твору. Ускладненість метамови нової сакральної музики провокує виконавську «розгубленість» і потребує інтелектуальної рефлексії. Естетична спрямованість метамодерну викликає падіння інтересу до Автора, однак концептуалізує постать виконавця. Тому так важливо здійснити апологію творів

К. Дженкінса, які скоріше претендують на включення їх до кола *musica practica*, тоді як сакральна антропологія тяжіє більше до світової практики *musica speculativa*.

3. ***Полістилістика & метамова.*** Концептуалізм мислення К. Дженкінса, оригінальність драматургії його масштабних хорових композицій основані на *універсалізації музичної мови.* Звучання його партитур «віддзеркалює» різні «генокоди» співочого досвіду людства – від григоріаніки середньовічної меси до технік композиції А. Пярта, уособлюючи для слухача шлях *homo credens* в парадигмі сакральної антропології музики.

4. ***Психологія виконання***. Проблема жанрово-стильової ідентичності сакрального в музичній творчості для хорових диригентів виявляється «зоною сталкера»: це перехід «*Я-свідомості*» в «*Буття-як-спілкування*» заради зустрічі з «*Іншим-у-собі*». Рух назовні забезпечує диригентові розуміння автентичності звучання твору як аналога композиторського мислення – через власне сходження до його осягнення як відповіді митця Божому заклику. Це – надмета сакральної антропології. Не викликає сумнівів, що, артикулюючи католицький текст *Sanctus* у ритмі маршу і войовничо драматизуючи його (йдеться не про *Confutatis* чи *Rex tremende*!), К. Дженкінс звертається до *озброєної людини* як обличчя війни із *нагадуванням про святе та священне* в Божому світі, яке зневажається силою зброї. І це звернення – документ епохи, свідоцтво від *homo musicus*, переконливе Слово про спасіння.

Перспективу подальшої розробки теми формує поява в хоровій музиці все більшої кількості творів, позначених тяжінням до художньої еклектики і парадоксу («Маленька джазова меса» Б. Чілкотта, «Меса-танго» М. Палмері, Реквієм Е. Л. Вебера, твори Д. Тавенера). Їх імовірне включення до кола сакральної антропології стане «лакмусовим папірцем» для перевірки методологічної доцільності запропонованого концепту.

ЛІТЕРАТУРА

Беркій, О. В. (2006). *Stabat Mater в аспекті жанрово-стильової динаміки.* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.

Коханик, І. (2012). Між полістилістикою та метастилем: про стильові пошуки українських композиторів на рубежі XX–XXI століть. У кн. *Світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії*, сс. 22–26. Київ: Музична Україна [рос.].

Кучурівський, Ю. (2018). Реквієм К. Дженкінса: минуле та сьогодення жанрової традиції. *Музичне мистецтво і культура*, 26, 122–135.

Кучурівський, Ю. (2014). Про жанровий синтез «Меси миру» К. Дженкінса. *Музичне мистецтво і культура,* 19, 342–350.

Кучурівський, Ю. (2019). *Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини XX – початку XXI ст.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А В. Нежданової. Одеса.

Кучурівський, Ю. (2021). Універсалізація жанрової функції заупокійної меси в Реквіємі К. Дженкінса. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 41(2), 56–61. https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-2-8

Полістилістика. (2018). У кн. *Українська музична енциклопедія*, Т. 5, с. 304. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

Суханцева, В. (2000). *Музика як світ Людини (Від ідеї Всесвіту – до філософії музики.* Київ: Факт.

Шаповалова, Л. (2021). Розуміння музики як відкриття іншого: діалог з Маріо Азеведо. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58, 233–248. DOI 10.34064/khnum2-58.13

Шаповалова, Л. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості.* (Автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Шпак, Г. (2020) Духовно-смислові та жанрово-стильові аспекти «Меси миру» К. Дженкінса. *Музичне мистецтво і культура*, 30(1), 76–82.

Adorno, T. (2006). *Philosophy of New Music*. (Transl. by R. Hullot-Kentor). Minneapolis: University of Minnesota Press. https://doi.org/10.5749/j.ctv125jv99

Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12–18. https://www.jstor.org/stable/3681551

Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle*. Paris: Éditions Galilée.

Iațeșen, L. V. (2017). Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. *Review of Artistic Education*, 13, 43–59. DOI: 10.1515/rae-2017-0006

Jenkins, K. (2000). Benedictus. https://youtu.be/J6ftbs0CgZo?list=RDJ6ftbs0CgZo

Jenkins, K. (2004). *Requiem*. Boosey & Hawkes. https://www.boosey.com/cr/music /Karl-Jenkins-Requiem/47412

Jenkins, K. (2011). Karl Jenkins on Karl Jenkins. (Interview). https://youtu.be/-BpgO1feW-c .

REFERENCES

Adorno, T. (2006). *Philosophy of New Music*. (Transl. by R. Hullot-Kentor). Minneapolis: University of Minnesota Press. https://doi.org/10.5749/j.ctv125jv99 [in English].

Berkii, O. V. (2006). *Stabat Mater in the aspects of genre and style dynamics*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].

Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12–18. https://www.jstor.org/stable/3681551 [in English].

Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle [Specters of Marx: the state of debt, the work of mourning, and the new]*. Paris: Éditions Galilée [in French].

Iațeșen, L. V. (2017). Requiem by Karl Jenkins. An analytical approach to the interweaving of various traditions in music. *Review of Artistic Education*, 13, 43–59. DOI: 10.1515/rae-2017-0006 [in English].

Jenkins, K. (2000). Benedictus. https://youtu.be/J6ftbs0CgZo?list=RDJ6ftbs0CgZo [in English].

Jenkins, K. (2004). *Requiem*. Boosey & Hawkes. https://www.boosey.com/cr/music/ Karl-Jenkins-Requiem/47412 [in English].

Jenkins, K. (2011). Karl Jenkins on Karl Jenkins. (Interview). https://youtu.be/-BpgO1feW-c [in English].

Kokhanyk, I. (2012). Between polystylistics and metastyle: about stylistic searches of Ukrainian composers at the turn of the 20th-21st centuries. In *World and domestic musical culture: styles, schools, personalities*, pp. 22–26. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].

Kuchurivskyi, Yu. (2014). On the genre synthesis of K. Jenkins' "The Mass of Peace". *Musical art and culture*,19, 342–350 [in Ukrainian].

Kuchurivskyi, Yu. (2018). K. Jenkins' Requiem: Past and present of the genre tradition. *Musical art and culture*, 26, 122–135 [in Ukrainian].

Kuchurivskyi, Yu. (2019). *The genre tradition of the Requiem in the work of British composers of the last third of the 20th – early 21st centuries.* (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].

Kuchurivskyi, Yu. (2021). Universalization of the genre function of the funeral mass in K. Jenkins' Requiem. *Current Issues of the Humanities*, 41(2), 56–61. https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-2-8 [in Ukrainian].

Polystylistics. (2018). In *Ukrainian Musical Encyclopedia*, Vol. 5, p. 304. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore Studies and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].

Shapovalova, L. (2008). *Music as an analogue of personality: to the problem of reflective consciousness*. (Extended abstract of D-r Habil.' diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

Shapovalova, L. (2021). Understanding music as a discovery of "the Other": A dialogue with Mario Azevedo. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 58, 233–248. DOI 10.34064/khnum2-58.13 [in Ukrainian].

Shpak, H. (2020). Spiritual, semantic and genre-stylistic aspects of "The Mass of Peace" by K. Jenkins. *Musical art and culture*, 30(1), 76–82 [in Ukrainian].

Sukhantseva, V. (2000). *Music as the world of Human (From the idea of the Universe to the philosophy of music)*. Kyiv: Fact [in Ukrainian].

Maxym Sydorov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: grumpy18888cat@gmail.com
ORCID iD: 0009-0008-7641-8493

Karl Jenkins' choral creative work: the experience of substantiating the sacred anthropology

Statement of the problem. *Karl Jenkins' choral religion compositions are a relevant subject of modern musicological discourse not only due to its brightness,*

popularity, and addressing to listeners. His works are a vivid example of the presence of "different music" on a single artistic platform, according to the aesthetic principle of today's metamodern culture – polystylistics. Attracting attention with the paradoxicality of its musical style, Jenkins' works, however, have not became the subject of special attention of scientists from the point of view of their conceptual spiritual content, which we have conventionally attributed to the sphere of "sacred anthropology" of music. It is about an anthropological turn in the spiritual and singing tradition of the metamodern era, when the creative work of "homo musicus" on the global cultural communication of "all kinds of music" is aimed at understanding the universal, common to all mankind, value of traditional spiritual and religious experience. The works of Berkii (2006), V. Sukhantseva "Music as the World of Man" (2000) played a significant role in the formation of the anthropology of music. L. Iațeșen (2017), Yu. Kuchurivskyi (2017, 2018), H. Shpak (2020) devoted their research to the study of Jenkins's creative work, however, sacral and anthropological issue is absent in them.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to present K. Jenkins as an apologist for the new sacred anthropology of music belonging to the metamodern era, based on a genre and stylistic analysis of his choral compositions. The material of research is his choral works "A Mass for Peace" ("The Armed Man"), Requiem, and Stabat Mater. The novelty of the study lies in the substantiation of the role of K. Jenkins in the processes of semiotic renewal of choral music, which initiates the discussion about the essence of sacredness in the creative practice of the 20th century, about the anthropological turn in "musical theology" – the interpretation of the canons of church genres. The interaction of musicological and humanities scientific methods were used: the anthropological approach highlights the phenomenon of authorship in musical creativity as one that influences typological processes in liturgical genres and the renewal of means of communication; stylistic analysis reveals the principles of the composer's thinking; genre and functional analysis identifies the typical structure of works, and original means of artistic embodiment of sacred themes.*

Research results. *The first thing that catches the eye when getting acquainted with the works by K. Jenkins is the specificity of the sound material, and the vivid embodiment of the philosophical ideas of humanism. In "Mass for Peace" the idea of the work is realized through the universalization of musical language: religious (modern and ancient) and sharply dynamic texts of both Western and Eastern cultures are combined into the global Universe of a choral work. The juxtaposition of musical themes and prayer texts (up to the introduction of cult attributes of different religions,*

such as the Azan (the muezzin's (azanchi) call to prayer), at first glance, are perceived as eclecticism, but later turn out to be markers of a certain psychological state, performing an associative function. The expression of the texts is enhanced by the intonation-rhythmic tension of the orchestral and ensemble parts, using timbres and techniques of playing various oriental instruments. Numerous ostinato create the effect of suggestion. As an example, let us cite the Sanctus from the ”Mass for Peace” – a culminating episode with fierce exclamations of the choir and orchestra. The "translation" of the Catholic text into march-like music with increasing tragic expression is perceived as artistic stress, pressure – the affirmation of Truth “from the opposite”. Articulating the Catholic text of the Sanctus in the rhythm of the march and militantly dramatizing it (and this is not about Confutatis or Rex tremende!), K. Jenkins addresses the armed man as the face of war with a reminder of the holy and sacred in God's world, which is killed by the force of arms. Thus, the juxtaposition of various cultural-stylistic associations and semantic figures creates an artistic paradox; Jenkins’ choral compositions seem to continue tradition by denying it. The artistic unity of the cycle is ensured by the continuous rhythmic and intonation formulas "within" the choral texture. In the score of another work by K. Jenkins, Stabat Mater, a similar role is played by the dotted rhythm (in the percussion part) as an appeal to Welsh folklore.

Conclusion. *Thus, the style of K. Jenkins' choral compositions, oriented towards the apology of Being as the harmony of the Divine and the human, the grandiose-active and the secret, is based on polystylistics as a method of composition. His music reflects the idea of Sacrum in man and, more broadly, the culture of all mankind. For using various ethnocultural and linguistic “codes” of music-making related to the sacred theme, the author emphasizes the commonality of spiritual truths and the need for people to return to communion with God. Thus, in the work by K. Jenkins, a communicative search takes place through attempts to establish a dialogue between people on a planetary scale. And in this way, the anthropological dimension of music sacralize, bringing the listener closer to Heaven.*

Keywords: *sacred anthropology; polystylistics; eclecticism; metamodern; mass; requiem; artistic paradox; universalization of musical language.*

Стаття надійшла до редакції 10.07.2025,
рекомендована до друку 21.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

УДК 78.04.036.9
DOI 10.34064/khnum2-40.14

Давидов Сергій Петрович
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музичного мистецтва естради та джазу
e-mail: davydovjazz@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-0726-0230

Питання програмності як преамбула до аналізу художніх аспектів джазу

Останнім часом значно розширився спектр наукових розвідок джазового мистецтва. Проте онтологічні питання функціонування феномена програмності у сфері імпровізаційного за своєю природою джазового музикування досі не отримали системного теоретичного осмислення в музикознавстві. Для науково обґрунтованого підходу до вивчення цих питань виникла потреба розділити весь обсяг дослідження на три частини, першою з яких пропонована стаття. Її метою є підсумування та аналітична концептуалізація еталонних положень і гіпотез, сформованих у процесі історичного розвитку теорії музичної програмності. Інноваційний аспект цієї роботи полягає у подальшій екстраполяції отриманих результатів на інструментальну джазову імпровізаційну творчість. Головними аналітичними інструментами стали історіографічний, системно-функціональний та музично-семантичний методи дослідження. Основні висновки представлені кількома аксіоматичними тезами: • програмна музика – це своєрідний маніфест емансипації та самодостатності інструментальної творчості; • програмний задум детермінований впливом позамузичних чинників, сенс яких реалізується за допомогою прийомів символізації художньо-образного змісту в інтонаційному тексті музичного твору; • звернення до наукового апарату семіотики сприяло розширенню розуміння програмності як інформаційного повідомлення, однак цей метод став лише одним із інструментів пізнання багаторівневого феномена музичної програмності;• інтонаційний світ музики генетично не піддається однозначному сприйняттю та осмисленню, тому саме комплексний багатовекторний підхід, який ґрунтується на широкому спектрі різнопланових наукових стратегій, видається найбільш ефективним у контексті вивчення питань музичної програмності.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.
Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
ttps://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

***Ключові слова**: музична мова; музичне мовлення; музична програмність; лінгвосеміотика; джазова творчість; імпровізаторська трансформативна інтерпретація.*

Постановка проблеми.

Вивчення творчої практики джазового імпровізування ставить перед музикознавцями широке коло складних питань, серед яких є і проблема музичної програмності, яка поки що залишається в тіні. Наш досвід моніторингу досліджень джазового мистецтва (і вітчизняних, і закордонних) показує, що фактично ніколи раніше, і навіть останнім часом, науковці не приділяли достатньої уваги вивченню художньо-образного змісту джазових творів. А питання існування феномена програмності в контексті джазового мистецтва імпровізації зовсім не потрапляють у сферу інтересів дослідників джазу.

Останні дослідження та публікації за темою. Немає сенсу перераховувати безліч досліджень, у яких або безпосередньо, або опосередковано аналізуються питання програмності. Їх багато, оскільки програмність існує в музиці протягом не однієї сотні років. Якщо не кожен другий, то кожен третій науковець (у межах світової музикознавчої практики) якимось чином порушував проблеми, пов’язані з програмною музикою.

Аналіз останніх публікацій показує, що проблематика музичної програмності й до цього дня є актуальною для музикознавчих досліджень. Серед праць вітчизняних науковців особливе місце посідає стаття С. Шипа «Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті» (Шип, 2009), де автор аналізує теоретичну спадщину українського композитора / музикознавця А. І. Мухи і, погоджуючись з його висновками (щодо безперечного існування в пам’яті композиторів певного інтонаційного ресурсу), екстраполює вивчення креативного використання та комбінування компонентів цього музично-інтонаційного тезаурусу в область лінгвосеміотичних теорій. Хоча С. Шип не згадує безпосередньо про категорію музичної програмності, однак назва і напрям його дослідження тісно пов’язані з багатьма факторами, які

саме і є детермінантами формування програмних художньо-образних смислів музики. Дослідниця Лола Абс Оста з Великобританії на підґрунті поєднання пошуків у сферах історіографії, мелопоетики та семіотики аналізує «взаємодію між мікрокосмічними та макрокосмічними музичними патернами» – функціонування, взаємозв'язок і розвиток тематичних структур, які символізують закодованість поетичної спадщини Дж. Байрона в музичному тексті симфонії Г. Берліоза (Abs Osta, 2025: 163–164). Книга американського науковця Дж. Крегора «Програмна музика» орієнтована на ретроспективний розгляд програмних тенденцій у композиторській творчості XIX – початку XX століть (насамперед тих, що виникають на перетині музичного та поетичного змісту) (Kregor, 2015). У монографії української науковиці А. Черноіваненко в контексті системного аналізу еволюції інструментального музичного мистецтва також розглядаються питання програмності, щоправда виключно в ракурсі обговорення тенденцій, що сприяли розвитку інструментальної творчості як самодостатнього типу музикування (не синтезованого з іншими видами мистецтв) (Черноіваненко, 2021).

Однією з робіт, підготовлених в останні роки, стала дисертація В. Тищика (Тищик, 2021), де автор підсумовує головні наукові концепти розуміння феномена програмності й на цьому підґрунті проводить аналіз програмної творчості сучасних композиторів-баяністів. Дисертаційна праця К. С. Фізер присвячена дослідженню поняття «заголовок» як одного з найважливіших компонентів смислової організації твору (Фізер, 2019). Дисертації О. Фрайт (Фрайт, 2000) та І. М. Борух (Борух, 2020) спрямовані на вивчення концепцій програмності в українській музиці, відповідно, фортепіанній та скрипковій. У статті Лю Лу «Програмні чинники концептуалізації музично-образного змісту у фортепіанній творчості» відстоюється погляд на програмність як «іманентну властивість музичного мислення та мовлення» у зв'язку із проявами «метафоризації музичного смислу» (Лю Лу, 2024: 89). Аналізуючи та систематизуючи дані, отримані з англомовних музикознавчих праць, дослідниця А. В. Хотюн доходить висновку,

що у сфері сьогоднішніх тенденцій створення програмної музики, «крім асоціативно-програмних заголовків, важливою складовою стають коментарі автора, надані постфактум» (Хотюн, 2021: 291) (хоча, за нашими відомостями, таки випадки траплялися й раніше, зокрема в епоху Романтизму).

Загалом у сучасних дослідженнях програмності, безумовно, з'являються певні нові нюанси та когнітивні знахідки, однак у всіх роботах, які ми мали змогу проаналізувати, більшою мірою підсумовуються типові усталені істини та положення, без нових відкриттів, що дійсно вражають, теорій та аргументів, що трансформують базові загальноприйняті уявлення.

Інноваційним аспектом пропонованого дослідження є те, що фундаментальні теоретичні положення та гіпотези, сформовані протягом історичної еволюції теорії музичної програмності, вперше систематизуються для подальшого розвитку на джазовому матеріалі з його імпровізаційними засадами.

Метою статті є системне узагальнення основних науково-теоретичних положень, асоційованих з явищем програмності, комплекс яких є не лише важливим інструментом осягнення музичної поетики та семантики джазу, а й необхідним підґрунтям для вивчення особливостей *функціонування програмності в умовах джазової імпровізаційної творчості*[1].

Методологія дослідження. Реалізації поставленої мети сприяло застосування сукупності наукових підходів з опорою на історіографічний, системно-функціональний та семантичний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Програмність *у музиці* – це дискусійний багатоплановий феномен, який вже кілька століть надає плідний ґрунт для наукових суперечок. Це поняття постійно залишає у собі певну таємничість, загадковість, недомовленість, оскільки безапеляційність однозначного

[1] Що планується здійснювати у наступних статтях, задуманих як продовження цього дослідження.

його формулювання – такого, що претендує на виняткову істинність, розуміння і всіх подробиць програмного змісту музичного твору, і конкретного впливу програми на його сприйняття – ускладнюється через безпредметну природу музичної мови, багатоаспектність / багатоплановість музичного мовлення і незліченну (абстрактно-філософсько та метафорично орієнтовану) багатозначність текстових одиниць. Тобто якою б силою виразності не було наділене музично-інтонаційне висловлювання, воно генетично не здатне набути реального вигляду висловлюваного. До того ж, *морфологічні*, *лексичні* та *синтаксичні* норми музичного інтонування разюче відрізняються від подібних норм існування вербальної мови і мають особливу природу та самобутній характер. На відміну від словесного, музичне мовлення не називає предмети та явища, але значно впливає на чуттєві струни сприйняття, що породжує сонм переживань і допомагає появі широкого кола асоціацій та аналогій.

Багатоаспектність, неоднозначність, варіабельність, умовність і невловимість лексичної об'єктивації та смислової інформативності музично-інтонаційного поля, неможливість переведення мистецького змісту мовлення в однозначні зафіксовані схеми стають факторами множинності осмислень і трактувань програмної ідеї. До того ж, навіть через точне розуміння спрямованості генерального вектора інформаційного сенсу програми і різнопланові проникливі теоретичні гіпотези, фактично немає можливості повністю розшифрувати й пояснити вербальним способом усі нюанси художньої наповненості програмного задуму музичного твору.

Тому полеміка довкола певних окремих спірних проблем існує давно. Вона триває й досі, особливо в аспекті пошуків визначення нюансів і беззаперечних стійких аргументів стосовно диференціації ***програмної*** та ***абсолютної*** / ***чистої*** (детермінованої іманентними формоутворювальними цінностями) музики.

До речі, свого часу (на початку минулого століття) деякі висловлювання щодо подібного поділу мали характер критичних зауважень. Зокрема, видатний піаніст Ф. Бузоні писав: «Це було створено як

контраст до так званої "абсолютної" музики, і ці концепції стали настільки скам'янілими, що навіть розумні люди дотримуються тієї чи іншої догми, не визнаючи третю можливість поза двома іншими. Насправді програмна музика є такою ж саме односторонньою і обмеженою, як і та, що називається абсолютною» (Busoni, 1911: 10)[2]. «Давайте замислимося, як можна відновити в музиці її первісну, природну сутність; звільнити її від архітектурних, акустичних та естетичних догм; нехай музика буде чистим творчим винаходом і почуттям – у гармоніях, формах, звукових кольорах…; нехай Музика не буде нічим іншим, аніж Природою, яка відображена в людській душі та потім віддзеркалена від неї; бо вона звучить повітрям і ширяє над ним, і поза повітрям, всередині самої Людини, так само універсально й абсолютно, як у Творінні всього; бо вона може збиратися разом і розходитися, не втрачаючи інтенсивності» (там само: 34).

Згодом протиріччя не зникли, проте їхня гострота поступово згладилася завдяки аргументам, що спираються, з одного боку, на розуміння умовності диференціювання через відсутність музичного висловлювання, яке було би повністю позбавлене впливу зовнішнього та внутрішнього (психічного) світів; з іншого – на наявність прикладів звукоімітації та більш-менш усталених (або наближених до таких) інтонаційних формул-показників, наявність яких умовно співвідносять із певними семантичними векторами. Так, А. Д. Черноіваненко наводить такий висновок: «Концепція "абсолютної музики" відокремлює "чисту" музику від програмної … Однак нерідко визначити границі між абсолютною й програмною музикою представляється досить складним» (Черноіваненко, 2021: 484).

Отже, певні основні питання поки що не з'ясовані. Наприклад, чи існує інструмент, що допомагає визначенню ступеня насиченості музичного інтонування екстрамузичними детермінантами або встановленню їхньої повної відсутності? Є сумніви й щодо того, що можна безапеляційно говорити про обов'язкову присутність якихось

[2] Тут і далі переклад наш – *С. Д.*

чітких уявлень як відбиття конкретних (програмних) художніх образів, що з'являються в процесі сприйняття музики.

Адже (якщо спиратися, наприклад, на наш власний творчий досвід), у багатьох випадках (можна навіть сказати – у переважній більшості) художні імпульси, ідеї та уявлення не мають точних параметрів і обрисів, розчиняючись в океані асоціацій, алюзій та емоційних спалахів. А якщо і виникають гранично конкретні (предметно виразні) уявлення, то все одно їхня поява, як правило, настільки скороминуща, що ексклюзивність ілюстративності швидко трансформується і розмивається, залишаючи лише віяло алюзій та певний емоційний шлейф. З іншого приводу, в іншому контексті, але близько до обговорюваної теми, як завжди переконливо, висловився видатний науковець С. Шип: «Уявленням і судженням про музичний задум творів, навіть якщо вони належать самим їх творцям, властиві невизначеність, тенденційність, спрощеність стосовно багатозначного образного змісту й складного формального устрою художніх творів. Нерідко спроби проникнути в задум музичного твору ведуть до хибних, потворних, неповноцінних трактувань» (Шип, 2009: 106). Додамо судження ще одного відомого українського музикознавця – В. Москаленка: «До того ж окремі, іноді суттєві особливості, що плануються на стадії композиторського задуму, часто-густо не співпадають з остаточним записаним варіантом твору» (Москаленко, 2001: 4–5).

Тобто слід констатувати, що дослідницькі зусилля досі не допомогли знайти тих недвозначних незаперечних аргументів, які чітко пояснюють усі без винятку аспекти розвитку художньо-образного простору музичного мовлення та які проводять конкретну межу між наявністю і відсутністю програмності в музичному звучанні. Таким чином, ми бачимо, що цілком узгоджена картина наукового розуміння всіх граней поняття програмності поки ще не склалася.

Однак, разом з існуванням суперечливих думок і різних дослідницьких доктрин, установилися й загальноприйняті положення, найбільш важливими з яких є висновки про те, що *програмність* – це відображення сприйняття реальної дійсності крізь призму

внутрішнього світу людини; творчо-асоціативний стимул; художня єдність ідеї, мети і концепції викладення; особливий феномен, який підкреслює складність, багатозначність і поліаспектність відносин між людиною та музичною мовою.

Ключового значення набуло твердження, що програмність детермінована *екстрамузичними* чинниками і покликана конкретизувати творчий задум, посилити його художньо-психологічну виразність, направити сприйняття образно-смислової інформації та рух асоціативного мислення інтерпретатора та слухача в потрібне русло. Тобто заявлена програма – це ключ-підказка до розуміння і конкретизації семантичного змісту музичного твору. А для констатації наявності програмності існують маркери, вказівки, які насамперед виявляються в назвах (заголовках), символах та вербально-текстових або просто вербальних коментарях. Таким чином, будь-які ознаки присутності програмного коду (разом з особливостями жанрів, стилів і тембрів) стали приводом для констатації наявності програмності й розмови про її інформативні властивості.

До розряду аксіом належить і те, що *зміст програмності* – це ***художній нематеріальний (сформований та існуючий у психіці митця) задум***, спрямований на втілення в ***матеріальному*** музично-інтонаційному тексті. Важливими стали висновки, які підкреслюють, що енергія художнього імпульсу програмності пронизує всі рівні музичного твору, а критеріями ефективності функціонування програми стають: 1) композиторська майстерність кодування творчої концепції в музично-інтонаційному тексті; 2) умовна (але по-своєму досить переконлива) результативність версій її розкодування та звукової актуалізації у виконавській творчій діяльності; 3) психічні процеси її сприйняття як на рівні інтуїтивної емоційно-почуттєвої реакції, так і із залученням механізмів аналітичного мислення, що спираються на власний життєвий досвід, метафоричні аналогії та асоціативно-образні уявлення. Переконливо обгрунтовано й поділ музики на ***функціональну*** – прикладну, що передбачає взаємодію (залежить від безпосередньої співтворчості з іншими видами художньої діяльності)

та ***автономну*** (не пов'язану з участю у процесах немузичної художньої діяльності).

У зв'язку з розвитком типологічного підходу до вивчення явища музичної програмності сформувалася *система класифікації* різних проявів *програмності*, де представлений широкий багатоплановий діапазон її прикладів: від риторичних фігур, символіки звукових шифрокомплексів – монограм, анаграм, криптоформул і програм-натяків – до картинних, сюжетних, сюжетно-подієвих, несюжетних та змішаних типів програми; від заголовків, титульних сторінок і авторських ремарок у нотному тексті – до об'ємного докладного опису та парадоксальних проявів концептуальності в межах особливого виду програмності, вираженої у вигляді «художніх маніфестів», тобто «зворотної програмності» – декларації про наміри – та навіть антипрограмності.

Більш докладному вивченню проблем музичної програмності допомогло добре сформоване розуміння ***тотожності*** *музично-художнього та музично-конструктивного* – комплексного співіснування, взаємозалежності і взаємовпливу різних структурних рівнів художнього твору. А також усвідомлення того факту, що сенс музичного опусу не представлений лише у будь-яких сегментах, він заповнює весь звуковий простір. Безумовно, не всі шари насиченої розвиненої фактури мають однаковий рівень тематизації та смислового навантаження (навіть за умови паритетності голосів у поліфонічних опусах). Однак для повноцінного осмислення семантичного змісту, що транслює художню естетику образної драматургії, важливим є весь фактурний комплекс цілком і всі його різнопланові горизонтальні та вертикальні системно-структурні характеристики, оскільки музичний твір – це неподільна художня цілісність. Значущим чинником розуміння семіотичного потенціалу є також принцип процесуального розгортання музичного мовлення.

Для створення універсальних методологічних інструментів наукового розуміння, які відбивають найбільш закономірні якості музичного мистецтва, визначено його найістотніші усталені функції, до яких

С. Шип відносить: *експресивну, сигнально-комунікативну, пізнавальну, магічну, сугестивну, спільно-організаційну, ціннісно-орієнтаційну, виховну, гедоністичну* (Шип, 1998: 16), та проведено багато досліджень художньо зумовленого ***сприйняття*** музичних творів із програмним змістом, насамперед – саме *психології сприйняття*. Визначено коло аперцепційних якостей, вивчено стадії їхнього розвитку та вдосконалення. Л. Кияновською виявлено такі основні функції сприйняття: функція *передбачення,* функція *кореляції, структурна* та *семантична* функції (Кияновська, 1987).

Залежно від історичних і соціальних умов, естетичних уподобань та жанрово-стильових орієнтирів музичне мистецтво виробляло певні засоби, способи і прийоми відображення суб'єктивного ставлення до зовнішнього світу, спираючись на музично-творчі уявлення та фантазії. Поява, а потім і культивування тенденцій програмності стимулювали пошук різноманітних музично-інтонаційних засобів транслювання художньої інформації.

Програмні задуми стали додатковими каталізаторами свідомої запланованої трансдукції екстрамузичних художніх образів-детермінант в інтрамузичні творчі концепції, створюючи багатоаспектний симбіоз – складне переплетення музичних та позамузичних смислів. Однак усі мистецьки ідеї та наміри, усі обриси художніх образів (якими б ясними і чіткими вони не були) завжди розчинялися в багатозначності музично-інтонаційного звучання і, відповідно, в поліаспектності слухацького сприйняття. Про що й пише Б. Сюта: «З часом стало зрозумілим, що художні образи музичного твору не є синонімічним поняттям до образів життя» (Сюта, 2018: 4). Фактично всі художні - функціонують у музичному творі досить умовно, абстрактно, поліморфно і можуть розкриватися у всій своїй повноті тільки в процесі сприйняття. У цьому контексті необхідно також нагадати, що аналітичне трактування змісту навіть докладно розробленої музичної програми з часом набуває різних нових смислів.

Поодинокі приклади інструментальної музики *програмного* характеру почали з'являтися ще з античних часів. Після довгої перерви

певний інтерес до неї поновився в добу Відродження і згодом поступово переріс у захопленість і творчу потребу, але вже тоді, коли інструментальна музика твердими кроками пішла шляхом емансипації й почала розширяти свою присутність у ролі автономного, самовідтворюваного, спрямованого на концертність професійно оснащеного музичного явища. В епоху Бароко митці (і теоретики) захопилися перспективною ідеєю розширення спектра музично-інтонаційних можливостей для афективного – експресивного (узгоджуючись із первісним значенням цього терміна – *виразного*) висловлювання за допомогою екстраполяції досягнень ораторського мистецтва – вербальної риторики. У результаті сформувалася своєрідна образно-емоційна система виразності, де відбувся відбір специфічних інтонаційних норм у вигляді так званих музично-риторичних фігур з певними афективними властивостями та закріпленими за ними семантичними значеннями. Разом із формуванням символізованих прийомів музичної виразності інструментальне музичне мистецтво вдосконалювало старий та генерувало новий ресурс іманентних методів, засобів, способів і прийомів викладу музичного матеріалу, при цьому повністю не ігноруючи досвід, набутий за час її тісної співтворчості з іншими видами мистецтва.

Це і був початок плідного процесу накопичення в інструментальному мистецтві багатопланового ресурсу музично-інтонаційних можливостей відображення та відчуття світу, усвідомлення себе в ньому і, в цілому, – виразу психічного стану людини, який у майбутньому набув ще більш вільніх винахідливих розгорнутих форм музичної актуалізації протягом XIX та початку XX століть, коли музика остаточно ствердилася як самодостатній вид творчості, спираючись на естетику класицизму (із прагненням до розширення впливу симфонізації та концертності загалом), потім – романтизму (з його лірично-драматичним реалізмом), імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму. І згодом (протягом XX і на початку XXI століття) розвиток цієї творчої тенденції відбувся вже в потоці інноваційних технік створення музичного тексту – додекафонії, серійності, алеаторики, пуантилізму, сонористики, мінімалізму з його системою патернів, ультрахроматики,

колористики та ін., нарешті, електронних та комп'ютерних засобів створення звуку; а також під впливом різноманітним художніх напрямів – абстракціонізму, символізму, концептуалізму, аж до навмисного культивування та гіперболізації інтертекстуальності за допомогою прийомів стилізації, алюзії, цитування і колажу.

У цьому контексті необхідно підкреслити, що самобутні різностильові *творчі досягнення* ***джазового мистецтва*** також стали *значущими складовими* нових віянь у світовій музичній культурі.

Музична інтонація не «називає» конкретне явище, але потенційно може спрямовувати слухову аперцепцію на уявлення про нього або асоціації, яке воно викликає. Тому розвиток програмно орієнтованої звукотворчості передбачувано привів до винаходу різноманітних прийомів музичного викладення, що максимально (наскільки це можливо) сприяють транслюванню різноспрямованих смислових одиниць, що опосередковано віддзеркалюють властивості та візуальні риси образів навколишнього світу, включаючи різні типи руху, просторові уявлення та навіть абстракції предметно-об'єктного плану. У цьому аспекті найбільш ілюстративними (наочними), ефективними і розпізнаваними стали різноманітні форми музично-інтонаційної звукоімітації та звукозображальності.

У такому ракурсі ми розглядаємо музичну програмність як багатозначну багаторівневу художню ідею, що існує як імпліцитна даність і набуває певних (варіативних, не завжди та не в усьому однозначних) експліцитних параметрів повідомлення на рівні реального звукового, творчо зумовленого, музичного інтонування.

Через багатоаспектність і складність ***феномена музичної програмності*** спектр напрямів її вивчення не обмежується тільки музикознавством. Його розширення відбулося за рахунок звернення до інших гуманітарних сфер: філософії, естетики, психології, філології та семіотики, а в аспекті інноваційності концептів дослідження, навіть біосеміотики (наукового напряму на перетині біології та семіотики), нейробіології, нейрофізіології, нейропсихології, музичної акустики, психоакустики тощо. Тобто науковий дискурс, дотичний до питань

музичної програмності, набув поширеної в сучасній аналітиці міждисциплінарності.

У XX столітті в дослідницьких працях поступово почала поширюватись тенденція розуміння музики як мистецтва осмисленого упорядкування звукового тексту, основаного на семіотичних принципах, тобто як явища знакового порядку. Така думка виникла при зіставленні властивостей музики та словесно-мовленнєвої інтонації. С. Шип характеризує цю ситуацію таким чином: «…генетична спорідненість із словесною мовою та особлива організація інтонаційного процесу дають підстави розглядати музику в реальному звучанні як *інтонаційне мовлення*, а правила й закони організації цього мовлення – як особливу *інтонаційну мову*» (Шип, 1998: 74–75). Такий підхід сприяв укоріненню двох діалектично взаємодоповнювальних понять: ***музична мова*** та ***музичне мовлення***, які допомагають вивченню музичного тексту як семіотичного явища. У зв'язку із цим, інтонаційна сутність музичного твору розглядається як звуковий процес, як знакова форма і як комунікативний простір, що транслює художньо-смислову інформацію.

Поняття «*музична мова*», «*музичне мовлення*» довгий час не мали точного лінгвосеміотичного змісту, а були лише вельми популярними метафорами, що зустрічаються як у повсякденних судженнях, так і в публіцистичній, критичній та науковій літературі. Витоки осмислення цих категорій спостерігаємо ще в давнину, у часи античної грецької та середньовічної європейської музичної науки. Початковий фундамент у становленні теорії музичної мови та музичного мовлення заклали праці французьких та німецьких мислителів XVIII–XIX століть. Однак категоріального статусу ці поняття набули лише наприкінці XX століття, у зв'язку з усталенням загальної лінгвістичної парадигми, характерної для культурологічних досліджень, захоплених пошуком якогось уніфікуючого начала, яке дозволяє створити єдину концептуальну схему й прикладається до об'єктів різного рівня. Щоправда, зазначимо, що як художні, так і теоретичні підстави для подібної екстраполяції закладені генетично, оскільки вербальний і музичний

способи освоєння світу були засобами комунікації ще в синкретичній єдності, що, безумовно, сприяє їх морфологічній адаптації. Усвідомлення цього факту дало можливість виявити комунікативні та когнітивні мовні функції.

Зіставлення принципів і закономірностей вербального спілкування з музичним мистецтвом породило безліч музично-теоретичних концепцій, у яких зазвичай брали початок революційні на той час ідеї. Це справедливо і щодо концепції представників «Флорентійської камерати», і стосовно барокової музичної риторики, а також – ідей щодо синтаксичної будови музичної форми, аналогій між вербальною та музичною інтонацією. Відзначимо, що саме в періоди теоретичного та практичного осмислення й пошуку співвідношень і прямих відповідностей з матеріалом, засобами, досвідом та принципами побутування інших мов, музика затверджувала свої специфічні можливості й норми, формувала образно-емоційну систему виразності. До усвідомлення музики як мовної системи почали поступово приходити в епоху Високого Ренесансу, а у XVIII столітті впритул наблизилися до осмислення музичної мови як сукупності музичних засобів.

Теоретичне музикознавство, порівняно з лінгвістикою, має досить невеликий досвід звернення до наукового апарату семіотики. Проте із часом екстраполяція досягнень дослідження вербальної мови з найбільш розвиненою семіотичною системою (де філософське осмислення отримали багато гносеологічних аспектів і було накопичено значний теоретичний матеріал) виявила свою продуктивність в умовах зіставлення різнопланових комунікативних систем. Однак, яким би привабливим не був цей шлях для дослідників, він таїть у собі безліч перепон, оскільки і в самій лінгвістиці досі не вироблено єдиної моделі влаштування-упорядкування мовної системи. Та й природа музично-інтонаційного мовлення не дає змоги проводити точні аналогії з вербальним мовленням. Практика показує, що в найкращому разі музикознавці вибирають насамперед найбільш зручну для них модель, крізь призму якої аналогії мають вигляд правомірних. У іншому випадку відбувається просте запозичення окремих термінів або всього

термінологічного апарату лінгвістики чи семіотики, що лише зовні змінює спосіб опису музичного твору.

Дихотомія мови та мовлення, а точніше, *мовної системи* та *мовленнєвої діяльності*, докладно розглянута у працях швейцарського лінгвіста Ф. де Сосюра / F. de Saussure, де думка автора схиляється на користь *мови*, оскільки неоднорідність *мовленнєвої* діяльності перешкоджає можливості її вивчення (Сосюр, 1998). Таким чином, лінгвістика тривалий час не зверталася до реального звучання – тобто, у випадку музики, особливостей процесуальності музикування. У зв'язку із цим, «лінгвістика ***мови***» набула більшого розвитку, ніж «лінгвістика ***мовлення***». А розробка понятійного апарату щодо *музичного* ***мовлення*** відбулася навпаки – раніше, оскільки велику вагу отримало визнання евристичної доцільності вивчення саме реального звучання – тобто особливостей процесуальності музикування.

Специфіка музичного мистецтва, його потреба у звуковій художній реалізації постійно змушувала музикознавців шукати баланс між поняттями «музична мова» та «музичне мовлення» і, залежно від поставлених завдань, прагнути відповісти на питання – що ж з них, власне, є музикою, отже, серед дослідників можна знайти прихильників кожної точки зору. Проте наше розуміння цієї проблеми повністю узгоджується з думкою-твердженням С. Шипа, який розглядає музичну творчість як ***мовленнєву*** *діяльність*, підпорядковану ***мовним*** *закономірностям* (Шип, 1998).

Отже, можемо говорити про музичну мову як про особливу багаторівневу знакову систему музично-інтонаційних засобів виразності, а музичне мовлення розглядати як процесуально-смислове втілення музичної мови та звукову матеріалізацію музично-художнього задуму. Функціонування всього цього багатопланового об'ємного музикотворчого універсуму залежить безпосередньо від розвиненого професійного *музичного мислення*, яке творчо контролює та організує як винахід музики, так і принципи / прийоми її звукової актуалізації.

Таким чином, запозичена з лінгвістики призма розгляду мовних текстів як знакових систем стала важливим інструментом сучасних

досліджень музичного мистецтва. За твердженням М. Шулак, «…сучасна філософія музики і філософія культури вже не можуть оминати семіотичний потенціал в дослідженні природи музики як мистецької, культурної і соціально-комунікативної дійсності» (Шулак, 2021: 98). Проте нагадаємо, що досі не сформовано єдиної теорії стосовно принципів організації музичного семіозу. Щодо цього С. Шип нагадує: «Однак, заперечення мовної організованості музики, так само, як і беззастережне уподібнення музичної організації інтонаційного процесу словесній мові здаються однаково далекими від істини. Перспективним уявляється лише шлях вивчення специфіки музично-мовної системи» (Шип, 2009: 114). У цьому контексті незайвим буде нагадування про те, що емоційно-смисловий зміст музичних інтонем (які умовно можна вважати лексичними зворотами) розкривається безпосередньо саме в процесі музикування.

Порушуючи питання семіотики в контексті співвідношення вербальної та музичної мов, автори статті «Музика та сенс», Пер Оге Брандт та Жозе Роберто ду Карму-молодший, аналізують умовні збіги функціонування процесу агрегації (поєднання-погодження) на рівні генеративного принципу з'єднання частинок (морфологічних одиниць) в необмеженій різноманітності комбінацій. При цьому дослідники загострюють увагу на значимій різниці між словесною мовою та музичною, указуючи на *неспорідненість властивостей семантики при порівнянні природи цих різних способів / засобів художньої комунікації вербальної мови та музичного значення*. Науковці нагадують, що, на відміну від слів та словосполучень, музичні структурні одиниці «розкривають свій емоційний зміст» виключно «з посиланням на їхній нинішній контекст виконання» (Brandt, & do Carmo Jr., 2015).

Далі, перераховуючи вектори семіотичного підходу до вивчення музичного мистецтва (від лінгвістичних – до нейролінгвістичних і нейрокогнітивних) та підкреслюючи їхню значимість і користь, автори статті наголошують на особливостях музичного інтонування (прояв якого вони називають «*l'énonciation*» (фр.), «*enunciation*»

(англ.) – «вимовою», «виголошенням», «дикцією» тощо). І в результаті доходять висновку про те, що в музичному мистецтві закладено унікальну, надзвичайно ефективну силу ***передачі*** не тільки образів та уявлень, але й ***«наступності поколінь»*** (що є складовою музичного змісту). У цьому відношенні вони вважають, що наявність таких транстемпоральних духовних можливостей є «незмінною ***метафізичною*** властивістю музики». У підсумку автори висловлюють думку, з якою важко не погодитися: «Музика є викликом для всіх методів підходу [*до вивчення – С. Д.*], і дуже важливо прийняти виклик навіть там, де доводиться думати та працювати далеко поза семіотичними рамками» (Brandt, & do Carmo Jr., 2015).

Тому, у зв'язку зі смисловою полівекторністю інтонаційних компонентів музично-знакової системи, все одно доводиться покладатися на допомогу метафоричних пояснень змістового контексту музичних творів (імпровізаційних у тому числі), оскільки в таких умовах саме метафори є посередником у пошуку смислових координат. Хоча, безумовно, багатовіковий досвід музичної практики дав змогу накопичити чималий інтонаційний фонд, за складовими якого свого часу закріплювалися певні смисли; це – риторичні фігури, звукосполучення-символи, теми-символи, жанрові і стильові ознаки, фактурні моделі та прийоми, ладові особливості, гармонічні обороти, темброво-регістрові барви та інші музично-інтонаційні форми.Отже, знання та розуміння цього ресурсу допомагає прокласти шлях до правильного осмислення інформаційного поля музичної семантики. До того ж, нагадаємо, що в музичній творчості існують приклади звуконаслідування явищ навколишнього світу й музичного імітування різних форм руху.

Проте семантика не відображається в психічному полі сприйняття як у дзеркалі, оскільки аперцепційне розуміння художнього музичного змісту є складним процесом, де, крім відповідності накопиченому життєвому, культурному та музичному досвіду, функціонує синтетичний емоційно-інтелектуальний механізм освоєння змісту музичного мовлення, який значно розширює обрій уявлень. Таким чином, програмність у музиці, незважаючи на будь-які ознаки конкретної

смислової завчасної установленості, має великий ступінь умовності. Тобто у слухача можуть виникати будь-які ілюзорні, абстрактні, ірраціональні уявлення, зовсім різні образні асоціації, зокрема й ті, що є досить далекими від запропонованих у програмі. І все-таки, попри специфіку музичної мови, фактично всі художні експерименти програмного характеру виявилися доцільними, плідними, певною мірою переконливими та багато в чому ефективними.

Наприкінці розмови про загальномузичні аспекти наукового розуміння феномена музичної програмності анонсуємо переміщення цього вектора аналітичних розвідок у бік дослідження джазової імпровізаторської творчості (специфіку якої буде обговорено в наступних статтях). Щодо цього нам необхідно звернутися до розгляду питань, пов'язаних з нестандартною ***інтерпретаційною функцією*** *джазової імпровізаторської* художньої діяльності, особливості якої достатньо докладно проаналізовані автором цієї статті в дисертаційній роботі (Давидов, 2015). Ідеться про ***креативне інтерпретування трансформативного характеру***, яке поширюється на комплекс інтонаційно-художньої структури початкової теми та спектр персональних творчих концепцій самого імпровізатора. Таким чином, усвідомлення *самобутності* цих художніх принципів, зумовлених самою генезою імпровізаторства, дає нам привід і право стверджувати, що функціонування феномена ***програмності*** у джазовій творчості має свої *особливості*.

Висновки.

У межах пропонованої статті ми доклали зусиль для узагальнення та систематизації основних принципово важливих положень наукових теорій, спрямованих на вивчення проблем багатопланового поняття «музична програмність». Визначено, що програмність – це яскравий прояв самодостатності інструментальної творчості. Наголошено, що зміст програмної музики залежить від нематеріального художнього задуму, обумовленого впливом екстрамузичних факторів і трансдукованого у матеріальний звуковий текст за допомогою прийомів символізації музикально-інтонаційного висловлювання. Згадано

наявність системи класифікації різних проявів програмності, наведено основні музичні функції та функції психології сприйняття музичних творів. Заявлено, що музична мова не називає предмети і явища, тому багатозначність і, отже, семантична багатовимірність музичного мовлення породжує *множинність осмислень і трактувань* художніх параметрів програмного змісту та ускладнюють перспективу їх опису в контексті аналітичних категоріальних значень. Указано також, що із часом виникають нові смислові відтінки розуміння змісту певної музичної програми. Проте підкреслено, що, незважаючи на природу музичної мови, усі творчо переконливі та професійно організовані концепції програмного характеру виявилися закономірними, плідними та багато в чому ефективними.

Зазначено, що розуміння музичного твору не лише як звукового процесу, а й як знакової системи та комунікативного простору допомогло вивченню інтонаційного тексту як семіотичного явища і вивело музикознавство на шлях лінгвосеміотичного аналізу музичних артефактів. Таким чином, звернення до наукового апарату семіотики сприяло розширенню розуміння музичного тексту як інформаційного послання, зашифрованого у звукових сполученнях – у просторі морфологічних та синтаксичних перетворень інтонаційних структур. Однак цей дослідницький напрям поки що не став унікальним ключем до розкриття і повного усвідомлення всіх таємниць складного багатоаспектного художнього світу музики.

На нашу думку, найбільш природним і плідним підходом до осмислення художнього, зокрема програмного, змісту музики є її системно упорядкований аналіз, де поєднуються музикознавчі, філософські, лінгвосеміотичні, нейробіологічні, фізико-акустичні та інші сучасні міждисциплінарні методологічні інструменти наукового дослідження. Саме багатовекторна цілеспрямована скрупульозна дослідницька стратегія та уважна прониклива аперцепційна позиція, безумовно, допоможуть почути, вловити, розпізнати, зафіксувати, проаналізувати та зрозуміти суттєві особливості музичного універсуму.

Перспективою подальшого дослідження теми є аналіз функціонування явища програмності у творчості джазових імпровізаторів, де панують принципи трансформативного інтерпретування музично-тематичного тексту.

ЛІТЕРАТУРА

Борух, І. М. (2020). *Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2020/08/aref-boruh.pdf

Давидов, С. П. (2015). *Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва*). (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Кияновська, Л. (1987). До питання про сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство*, 22, 15–22.

Лю Лу (2024). Програмні чинники концептуалізації музично-образного змісту у фортепіанній творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 40, 89–102. DOI https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-7

Москаленко, В. (2001). Музичний твір як текст. *Київське музикознавство,* 7: Текст музичного твору: практика і теорія, 3–10.

Сосюр, Ф. де (1998). *Курс загальної лінґвістики.* (Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко). Київ: Основи. https://shron1.chtyvo.org.ua/Sosiur_Ferdynan_de/Kurs_zahalnoi_linhvistyky.pdf

Сюта, Б. (2018). *Актуальні проблеми аналізу музичного твору: теорія, методологія, практика*. (Робоча програма навчальної дисципліни для аспірантів). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/RPND-025-Aktualni-problemi-analizu-muzichnogo-tvoru-teoriya-metodologiya-praktika.pdf

Тищик, В Б. (2021). *Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки)*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/d85169db-c010-45ab-8827-ecfb34800439/content

Фізер, К. С. (2019). *Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці* (*на прикладі творчості українських композиторів*).

(Дис. … канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/fizer-dysertatsiya.pdf

Фрайт, О. (2000). *Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАНУ. Київ. http://search.nbuv.gov.ua/publ/REF-0000245123

Хотюн, А. В. (2021). Нові аспекти програмності в сучасній музичній культурі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 21(2), 290–299. DOI 10.33287/222145

Черноіваненко, А. Д. (2021). *Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології*. (Монографія). Одеса: Видавничий дім «Гельветика». https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf

Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. (Навч. посібник). Київ: Заповіт.

Шип, С. В. (2009). Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір*, 3, 105-119. http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39410/10-Shyp.pdf?sequence=1

Шулак, М. (2021). Перспективи семіотичного підходу в музиці: від структуралізму до екосеміотики. *Вісник Львівського університету. Серія «Філософські науки»*, 27, 88-101. DOI https://doi.org/10.30970/PHS.2021.27.10

Abs Osta, L. (2025). The “Harold Theme” as a Byronic Microcosm: Structural and Narrative Condensation in Berlioz’s Harold in Italy. *Music and the Written Word. Humanities. Special Issue Reprint*, 14(8), 166, 139-167. https://mdpi-res.com/bookfiles/book/11680/Music_and_the_Written_Word.pdf?v=1761132683

Brandt, Per Aage & do Carmo Jr., José Roberto. (2015). Music and Meaning. *Signata*, 6, 15–21. https://journals.openedition.org/signata/1382?lang=en

Busoni, Ferruccio. (1911). *Sketch of A New Esthetic of Music by Ferruccio Busoni*. (Translated from the German by Dr. TH. Baker). New York: G. Schirmer. https://archive.org/details/sketchofanewesth000125mbp

Kregor, Jonathan. (2015). *Program music*. Cambridge: Cambridge University Press. https://dokumen.pub/program-music-9781316239841-1316239845.html

REFERENCES

Abs Osta, L. (2025). The “Harold Theme” as a Byronic Microcosm: Structural and Narrative Condensation in Berlioz’s Harold in Italy. *Music and the Written Word.*

Humanities. Special Issue Reprint, 14(8), 166, 139–167. https://mdpi-res.com/bookfiles/book/11680/Music_and_the_Written_Word.pdf?v=1761132683 [in English].

Borukh, I. M. (2020). *Programmaticity in Ukrainian violin music: historical, sociocultural, and aesthetic-stylistic aspects.* (Extended abstract of PhD diss.). Lviv M. V. Lysenko National Music Academy. Lviv https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2020/08/aref-boruh.pdf [in Ukrainian].

Brandt, Per Aage & do Carmo Jr., José Roberto. (2015). Music and Meaning. *Signata*, 6, 15–21. https://journals.openedition.org/signata/1382?lang=en [in English].

Busoni, Ferruccio. (1911). *Sketch of A New Esthetic of Music by Ferruccio Busoni*. (Translated from the German by Dr. TH. Baker). New York: G. Schirmer. https://archive.org/details/sketchofanewesth000125mbp [in English].

Chernoivanenko, A. D. (2021). *Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology.* (Monograph). Odesa: Helvetica Publishing House. https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/09/chernoivanenko-a.d.-monografyya-1.pdf [in Ukrainian].

Davydov, S. P. (2015). *Texture organization of a jazz piece (based on piano art material).* (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Fizer, K. S. (2019). *The title of a musical work and its functioning in modern music (on the example of the work of Ukrainian composers).* (Extended abstract of PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/fizer-dysertatsiya.pdf [in Ukrainian].

Frait, O. (2000). *Peculiarities of the implementation of the principle of programmaticity in Ukrainian piano music*. (Extended abstract of PhD diss.). M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of the Ukraine. Kyiv. http://search.nbuv.gov.ua/publ/REF-0000245123 [in Ukrainian].

Khotiun, A. V. (2021). New aspects of programmaticity in modern musical culture. *Musicological opinion of Dnipropetrovsk region*, 21(2), 290–299. DOI 10.33287/222145 [in Ukrainian].

Kregor, Jonathan. (2015). *Program music*. Cambridge: Cambridge University Press. https://dokumen.pub/program-music-9781316239841-1316239845.html [in English].

Kyianovska, L. (1987). On the question of the perception of a program work. *Ukrainian Musicology*, 22, 15–22 [in Ukrainian].

Liu Lu (2024). Programmatic factors of conceptualization of musical and figurative content in piano work. *Musical Art and Culture*, 40, 89–102. DOI https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-7 [in Ukrainian].

Moskalenko, V. (2001). *Musical work as a text. Kyiv musicology,* 7: Text of a musical work: practice and theory, 3–10 [in Ukrainian].

Saussure, F. de (1998). *Course in General Linguistics*. (Translated from French by A. Korniichuk & K. Tyshchenko). Kyiv: Osnovy. https://shron1.chtyvo.org.ua /Sosiur_Ferdynan_de/Kurs_zahalnoi_linhvistyky.pdf [in Ukrainian].

Shulak, M. (2021). Prospects of a semiotic approach in music: from structuralism to ecosemiotics. *Bulletin of Lviv University. Philosophical Sciences Series*, 27, 88–101 [in Ukrainian].

Shyp, S. V. (1998). *Musical form from sound to style*. (Study guide). Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

Shyp, S. V. (2009). The idea of a musical work in a linguo-semiotic aspect. *Musical Ukrainian Studies: a modern dimension*, 3, 105-119. http://dspace.nbuv.gov.ua/ bitstream/handle/123456789/39410/10-Shyp.pdf?sequence=1 [in Ukrainian].

Siuta, B. (2018). *Current problems of musical work analysis: theory, methodology, practice*. (Working program of the academic discipline for postgraduate students). Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/RPND 025-Aktualni-problemi-analizu -muzichnogo-tvoru-teoriya-metodologiya-praktika.pdf [in Ukrainian].

Tyshchyk, V. B. (2021). *Programmaticity in Ukrainian bayan music (1960–2010)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/d85169 db-c010-45ab-8827-ecfb34800439/content [in Ukrainian].

Serhii Davydov
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Music Art of Pop and Jazz
e-mail: davydovjazz@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-0726-0230

Questions of programmaticity as a preamble to the analysis of artistic aspects of jazz

Statement of the problem. *In recent years, the range of scientific explorations of jazz art has expanded considerably. However, the phenomenon of programmaticity within the sphere of jazz improvisational performance has not yet received proper*

scholarly elaboration (at least, our attempts to locate studies with such an analytical vector have, unfortunately, yielded no expected results).

Objectives, methods and novelty of the research. *Since the present article constitutes the first part of a trilogy devoted precisely to the exploration of these issues, its primary objective is to summarize and conceptualize the key components of the multifaceted scientific understanding of the notion of "musical programmaticity". The methodological basis of the research comprises a set of scientific approaches, where the main analytical tools are historiographic, systemic-functional, and musical-semantic methods. The novelty of this study are determined by the fact that, for the first time, the analytical conceptualization of the fundamental theoretical positions and hypotheses (formed throughout the historical evolution of the theory of musical programmaticity) has been systematized for subsequent application to the analysis of jazz improvisational creativity.*

Research results and conclusion. *The research has led to several axiomatic conclusions:1) programmatic music represents a kind of manifesto of the emancipation and self-sufficiency of instrumental creativity; 2) the programmatic conception is determined by the influence of extramusical factors; 3) the originality of a creative programmatic intention is realized through techniques of symbolizing the artistic-imagery meaning within the intonational text of a musical works; 4) the engagement of semiotic methodology has contributed to expanding the understanding of programmaticity as an informational message, however, the linguo-semiotic method has not become an all-encompassing (or all-explanatory) tool for comprehending the complex, multilevel phenomenon of musical programmaticity; 5) it is precisely a comprehensive, multivectoral approach – grounded in a broad spectrum of diverse scientific strategies – that appears to be the most effective in studying the phenomenon of musical programmaticity. Based on the analysis of the development of scientific theory, which is aimed at studying the phenomenon of "musical programmaticity," it becomes possible to formulate a strategy for research in subsequent articles on the functioning of programmaticity in jazz creativity.*

Keywords: *musical language; musical speech; musical programmaticity; linguo-semiotic method; jazz creativity; improvisational transformative interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 2.07.2025,
рекомендована до друку 21.08.2025, оприлюднена 30.09.2025.

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XL (40)

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск –
Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського.

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

Комп’ютерне макетування – Л. В. Русакова

Підписано до друку 15.10.2025 р. Формат 60 х 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 15,3. Обл. вид. 15,4.
Тираж 100 прим.

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО