

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

НАУКОВІ ЗБІРКИ
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка

Scientific collections of the Lviv National Music
Academy named after Mykola Lysenko

Засновано в 2000 р.

Випуск 53



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
(протокол № 5 від 29 травня 2025 року)

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1193 від 11.04.2024 року.

Ідентифікатор медіа: R30-04309

Суб'єкт у сфері друкованих медіа: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
(вул. Нижанківського, буд. 5, м. Львів, 79005, Inma@Inma.edu.ua, тел. +38 (032) 259 07 51)

Періодичність: двічі на рік
Мови видання: українська, англійська.

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України № 1166 від 23 грудня 2022 року (додаток 3)
Спеціальність: B5 – Музичне мистецтво

Головний редактор:

Зінків Ірина Ярославівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

Редакційна колегія:

Катрич Ольга Тарасівна, кандидат мистецтвознавства, професор, Вчений секретар Вченої Ради,
завідувач відділу аспірантури, асистентури-стажування та докторантури, Львівська національна
музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

Кияновська Любов Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор, Член-кореспондент
Національної академії мистецтв України, Дійсний член Європейської академії наук, Львівська
національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

Кронес Гартмут (Krones Hartmut), доктор філософії, професор, професор інституту дослідження
музичного стилю, Університет музики і театру у Відні (University of Music and Performing Arts Vienna),
Австрія

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна, кандидатка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Льоос Гельмут, доктор габілітований, професор, Лейпцизький університет, Німеччина

Мазепа Тереса, докторка мистецтвознавства, доцент, ад'юнкт Факультету музики Жешувського
університету (Жешув, Польща)

Мельник Лідія Олександрівна, докторка мистецтвознавства, професор, Львівська національна
музична академія імені М.В. Лисенка

Самойленко Олександра Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової
роботи, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Україна

Черевко Катерина Петрівна, доктор філософії, доцент, доцент кафедри теорії музики, Львівська
національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

Випуск 53 Наукових збірок ЛНМА імені М. В. Лисенка присвячений проблемам
музичного виконавства, композиторської творчості, історії і теорії музики.
Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатись з поглядами редакційної колегії.
За точність викладених фактів та коректність цитувань відповідальність несе автор.

Офіційний сайт видання: journals.inma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення
StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

УДК 78.461

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-01>

СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ БАРОКОВОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ТРУБИ СУЧАСНИМИ ВИКОНАВЦЯМИ: ІСТОРИЧНИЙ, ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ТА ДИДАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ РЕ МАЖОР ЛЕОПОЛЬДА МОЦАРТА)

Олександр Баклаженко – старший викладач кафедри духових інструментів, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0007-3245-4372>

Трубне виконавство посідає важливе місце в європейській музичній традиції, формуючи самобутній пласт як композиторської, так і інструментально-виконавської культури. Ця сфера отримала значне наукове висвітлення у вітчизняному та світовому музикознавстві, а також у методичних розробках. Водночас більшість досліджень акцентує увагу на розвитку симфонічного мистецтва з періоду класицизму до сьогодення, що зумовлює потребу в поглибленому аналізі докласичного трубного репертуару. Сучасні виконавські тенденції сприяють розширенню репертуару за рахунок адаптації барокових творів до технічних можливостей сучасних інструментів, що відкриває нові перспективи як для концертної практики, так і для професійної підготовки трубачів. У зв'язку з цим дослідження специфіки виконання барокового репертуару на сучасних трубах є актуальним як у музикознавчому, так і в педагогічному аспекті.

Вивчення трубного виконавства доби бароко в українському музикознавстві залишається недостатньо розробленим напрямом. Водночас у західноєвропейській та світовій музикознавчій думці мистецтво трубного виконавства, зокрема його розквіт у барокову епоху, стало предметом численних фундаментальних досліджень. Задля глибшого дослідження барокового та ранньокласичного репертуару для труби в контексті сучасних виконавських і педагогічних викликів у статті здійснено аналіз Концерту для труби Ре мажор Леопольда Моцарта, розглянуто особливості його виконання видатними солістами, такими як Моріс Андре, Вінтон Марсаліс, Гокан Гарденбергер, а також проведено авторський виконавський і методичний аналіз.

Ключові слова: барокова труба, історичне виконавство, Леопольд Моцарт, музична інтерпретація, концерт для труби, методика навчання, Моріс Андре, Вінтон Марсаліс, Гокан Гарденбергер.

Актуальність теми дослідження. Композиторська і виконавська творчість для труби становить вельми істотний сегмент музичної культури, який має тривалу історію у європейському мистецькому просторі, отже, отримав належне наукове висвітлення як в українському, так і в світовому музикознавстві та методичній літературі. Однак найчастіше цей напрям висвітлений у контексті здобутків симфонічної музики від епохи класицизму і до наших днів, а також становлення труби як сольного інструмента в цей період. Втім, виконавська практика сучасності ставить нові репертуарні виклики, зокрема завдяки різноманітним перекладенням з'являється можливість усе частіше виконувати твори доби бароко не на трубах кларіно, а на сучасних інструментах. Це сприяє не лише збагаченню концертних програм, але й багатогранному становленню майбутніх виконавців. Отже, аналіз докласичного репертуару для труби є актуальним як із дослідницької, так і з дидактичної точки зору.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження функціонування труби в епоху бароко в українському музикознавстві досі залишаються не надто численними, лише останніми десяти-

літтями з'явилися цінні напрацювання Валерія Посвалюка [1], Богдана Мочурада [2], Олега Вар'янка [3], Петра Вакалюка [4], Віктора Слупського [5]. Натомість у західноєвропейській та, ширше, світовій музикознавчій думці зацікавлення мистецтвом трубного виконавства загалом та першим етапом його особливого злету в добу бароко зокрема спричинило появу низки фундаментальних праць, зокрема авторства Едварда Тарра [6] Рейне Далквіста [7], Фрідгельма Кайма [8], здобутки котрих уповні використані й у нашому дослідженні.

Метою статті є актуалізація здобутків барокового та ранньокласичного репертуару для труби в умовах інтерпретаційних та дидактичних викликів сьогодення. Для досягнення цієї мети було як приклад вибрано сучасне перекладення Концерту для труби Леопольда Моцарта, проаналізовано як сам твір, так і його різноманітні інтерпретації такими видатними солістами нашого часу, як Моріс Андре, Вінтон Марсаліс, Гокан Гакенбергер, а також здійснений власний виконавський та дидактичний аналіз.

Виклад основного матеріалу. На початку XVII століття в естетичній ситуації становлення

нового стилю епохи – бароко – відбувається процес утвердження труби в музичному мистецтві. Виключно прикладні якості інструмента (сигнальні, у воєнному та міському побуті) перестають відігравати панівну роль у його рецепції. Як слушно відзначає український дослідник еволюції концерту для труби Богдан Мочурад, «спочатку нові семантичні повноваження інструмента не відрізнялися різноманітністю, обмежуючись виконанням військових маршів під час урочистих ходів, та й в оперних партитурах спроби відійти від традиційної сигнальної функції труб впроваджувалися доволі повільно. Кристалізується новий стиль гри, що отримав назву «кларіно» (від латинського *clarus* – «ясний») і базувався переважно на тембрових особливостях верхньої частини натурального звукоряду» [9, с. 5].

Значення стилю «кларіно» в трубному виконавстві можна порівняти із значенням стилю бароко в європейському мистецтві загалом: його утвердження означало кардинальну зміну естетичних пріоритетів, становлення нових жанрів та форм і переосмислення художньої картини буття як такої. Як пише один з провідних дослідників та пропагандистів історичної труби Едвард Тарр (Tarr), для того аби посісти належне місце в мистецькій (а не лише прикладній) сфері музики, виконавці на трубі доби бароко мали розвинути дві нові техніки: тихішого звучання і чистішого звучання (звести до мінімуму «нечисті» натуральні звучання) [6, с. 58]. Процес розвитку цих двох найважливіших моментів припав на 1600–1750 роки, але в різних національних школах відбувався по-різному.

Саме Австрія стала тим ареалом, де труба як інструмент доволі швидко і активно опановує дві нових сфери функціонування – музику церковну і музику придворну. Це було пов'язано з низкою об'єктивних обставин. Перша з них – винятково інтенсивний розвиток Віденської придворної капели (*Die Wiener Hofkapelle*) за часів панування Фердинанда II (1619–1637), Фердинанда III (1637–1657) і особливо Леопольда I (1657–1705). Останній, як відомо, сам був захопленим поціновувачем музичного мистецтва і навіть композитором [10, с. 78]. З іншого боку, не менш активно починає розвиватися музичне середовище при єпископських резиденціях, передовсім у Зальцбурзі та Кремзирі.

У XVII столітті при дворі Габсбургів діяла ціла низка запрошених видатних італійських композиторів, таких як Марк Антоніо Честі (*Cesti*), Марк Антоніо Дзіані (*Ziani*), Антоніо Кальдара (*Caldara*). Зважаючи на те, що саме тоді в Італії

набувають становлення нові жанри, цей факт є важливим і в контексті представленого дослідження. Адже поруч з оперою, як найвищим іновативним утіленням бароко, саме в Італії починає розвиватися жанр інструментальної сонати обидвох барокових типів (*da chiesa*, тобто церковна соната, і *da camera* – світська). На їх основі вже незабаром виникне одне з вершинних явищ інструментальної музики доби бароко – концерт.

Поруч із запрошеними музикантами саме в цей час у Австрії формується і потужна генерація національних композиторів, серед яких треба згадати такі імена, як капелмейстер Віденської придворної капели Генріх Шмельцер (*Schmelzer*, 1623–1680) та Павел Йозеф Вейвановський (*Vejvanovský*, 1639–1693) у Кремзирі (чеське місто Кромериж). За походженням чех П. Вейвановський народився і прожив більшу частину свого життя на батьківщині, тому можемо лише опосередковано віднести його до австрійської традиції, але й історично, й естетично П. Вейвановський виявляється найбільше їй підпорядкованим. Вочевидь, схиляється до цієї думки і український дослідник Олег Вар'янюк, поєднуючи у своїй дисертаційній праці огляд становлення австрійської та чеської сонати для труби в одному підрозділі (а не австрійської та німецької, як низка інших дослідників) [3, с. 84].

Особливість і композиторської, і виконавської діяльності П. Вейвановського полягає передовсім у тому, що він – чи не єдиний у своїй генерації австрійських придворних музикантів доби бароко – був насамперед трубачем, піднявши мистецтво гри на цьому інструменті до цілковито нових якостей. Дослідники одностайні в думці про те, що рівень творів самого П. Вейвановського не є співмірним з композиціями інших його сучасників, котрі приділяли увагу трубі [11], зокрема Г. Шмельцера чи Антоніо Берталі. Також твори Генріха Ігнаца Франца Бібера, ментора П. Вейвановського, котрого він змінив на посаді капелмейстера єпископської капели Карла II фон Ліхтенштайн Кастелькорн у Кремзирі, відрізняються вищим естетичним рівнем. Однак історичний здобуток П. Вейвановського полягав передовсім не в поповненні репертуару, а в утвердженні труби як сольного віртуозного інструмента.

Вершинним внеском австрійських композиторів до барокового репертуару для труби є, безсумнівно, сонати Генріха Ігнаца Франца фон Бібера (*Biber*, 1644–1704).

Як бачимо, всі згадані композитори умовно «доконцертного» етапу у німецькомовних країнах фактично належали австрійській музичній куль-

турі. Це підкреслено й у низці інших поважних досліджень: «Період між 1750 і 1800 роками був водночас і розквітом, і занепадом мистецтва гри на кларіно. Передовсім в Австрії, але також і в Німеччині, були створені твори, які досягли надзвичайних висот і вимагали від трубачів найвищого ступеня віртуозності» [12].

Ця тенденція зберіглася і на етапі становлення трубного концерту. Один з найвидатніших сучасних дослідників трубного мистецтва Фрідгельм Кайм (Keim) у своїй знаковій «Великій книзі труби» наводить перелік найбільш визначних барокових концертів для труби, де з-поміж 30 композиторів майже третина так чи інакше належить музичній культурі Австрії: від італійця Антоніо Кальдари чи німця Фердинанда Тобіаса Ріхтера (Richter), тісно пов'язаних упродовж цілого творчого життя з Віденською придворною капелюю, до згадуваних уже П. Вейвановського, Г.І.Ф. Бібера чи також і таких композиторів, як Леопольд Моцарт (Mozart), Йоганн Йозеф Фукс (Fux), Георг Ройтер-мол. (Karl Georg von Reutter d. J.) та Міхаель Гайдн (Haydn) [8, с. 44–45].

Таке розмаїття репертуару було б немислимим без відповідної виконавської школи. Історичні дослідження зберегли для нас імена найвідоміших виконавців на трубі тієї епохи. Це насамперед Йоганн Гайніш (Heinisch, 1706–1751), котрий прославився при дворі австрійського монарха і, як припускають вчені на основі свідчень сучасників, був найбільшим віртуозом свого часу. З думкою про виконавські можливості Й. Гайніша написані концерти високої складності Й.Й. Фукса та Георга Ройтера-мол.

Іншими відомими при Віденському дворі трубачами були вчитель Й. Гайніша Франц Антон Кюффель (Küffel, 1712–1754), Франц Йозеф Голланд (Holland, 1687–1747), Фердинанд Вайдліх (Weidlich, 1719–1758) та Йоганн Ернст Байер (Bayer, 1715–1773). Натомість учні Й. Гайніша стали причетними до формування трубної школи при Зальцбурзькій капелі. Тут передусім потрібно згадати Йоганна Каспара Кестлера (Köstler, ? –1795) та його учня Йоганна Андреаса Шахтера (Schachter, 1731–1795), Зальцбурзького придворного трубача, письменника і друга родини Моцартів [13]. Саме для Й.А. Шахтера написав свій Концерт для труби, який докладніше розглянутий у цій статті, Моцарт-батько.

Йоганн Георг Леопольд Моцарт (1719–1787) увійшов до історії музики передусім як видатний педагог, чия «Школа гри на скрипці» (Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg 1756) стала дороговказом багатьох поколінь. Цілковито

присвятивши себе вихованню, розвитку і промоції свого геніального сина, він назавжди залишився в його тіні як композитор. Утім, творча спадщина Леопольда Моцарта є цікавою і багатогранною. Альфред Баумгартнер (Baumgartner) підкреслює, що вона перш за все свідчить про його високу освіченість, отже, у ній наявні впливи багатьох стилів і шкіл – бароко, раннього класицизму, віденської, мангаймської, південно- та північно-німецької, а також італійської шкіл. Особливістю творчого методу Л. Моцарта є його тяжіння до ілюстративності, він часто використовував такі рідкісні музичні інструменти, як волинка, колісна ліра, мисливський ріг, дзвіночки, нагаї та пістолі для досягнення позамузичних ефектів у суто бароковій традиції.

Творча спадщина Л. Моцарта, яка дійшла до наших днів, є доволі об'ємною: це 28 симфоній, численні дивертисменти, серенади, а також концерти для флейти, фаготу, труби і двох валторн. З-поміж симфоній найбільш часто виконуваними стали «Весілля селян», «Музичне катання на санчатах», *Sinfonia burlesca*, *Sinfonia da caccia* та «Дитяча», хоча авторство останньої досі встановлено не до кінця – її часто приписують Йозефу Гайдну [14, с. 217]. Натомість численні духовні твори Л. Моцарта – меси, ораторії, кантати – досі залишаються здебільшого в рукописах.

Активний творчий період Л. Моцарта збігається з роками його служби в капелі архієпископа Зальцбурзького, котрий тривав з 1743 по 1762 роки, тому твори мають часто прикладний характер: не лише духовні, але й інструментальні композиції були розраховані на виконання під час богослужінь, що часто впливає на їхню структури та тривалість звучання. Пізніше музикант повністю присвятив себе промоції свого геніального сина, часто всупереч бажанням останнього, отже, зменшилась і його творча активність.

Концерт для труби з оркестром Ре мажор був написаний Леопольдом Моцартом у 1762 році. За своєю структурою та складом це один з останніх взірців пізньобарокового концерту для труби в австрійській традиції. Концерт, на відміну від ранньокласичних тричастинних взірців із характерним чергуванням темпів «швидко – повільно – швидко» усе ще складається лише з двох частин: *Adagio* та *Allegro moderato*, тим самим демонструючи свій питомий зв'язок з безпосередніми попередниками, сонатами *da chiesa* та *da camera*, які, як уже зазначалося вище, в історичному процесі зазнали редукції та змішання частин, особливо після сонат за участі труби Г.І.Ф. Бібера.

Беручи до уваги той факт, що перша частина аналізованого Концерту є повільною, а друга швидкою, можемо припустити, що прототип «церковної» сонати в цьому разі все ж таки залишився переважаючим. Загальна кількість тактів першої частини – сімдесят дев'ять (без урахування каденції *ad lib.*), другої частини – сто двадцять вісім. Солюючи трубу супроводжує оркестр у складі двох валторн, груп першої та другої скрипок і *basso continuo* (віолончель, контрабас і клавесин). Рукопис твору зберігається в Баварській державній бібліотеці в Мюнхені, а за основу сучасних інтерпретацій зазвичай беруть перше відоме видання концерту у XX столітті – «паризьке», опубліковане в Парижі 1972 року у видавництві Жерара Бійодо (Gérard Billaudot) [15]. В цьому виданні також наведено вісім різних каденцій для першої частини.

З точки зору форми Концерт все ще зберігає питомі ознаки староконцертної форми з типовим чергуванням риторнелів тутті та соло і так званих інтермедій. Водночас саме на цьому прикладі вже увипуються риси нового – ранньокласичного – стилю, передусім у тематичних побудовах. Вступний оркестровий риторнель тривалістю 16 тактів побудований фактично на матеріалі головної теми. Це період повторної будови з розширенням за рахунок секвенцій другим реченням і зв'язуючою шеститактовою інтермедією. Як відзначають дослідники, «головна тема першої частини легка і граційна, збігає октавою догори, тоді спадає до початкового звуку і знову повторюється, втім, лише до половини. Після секвенції в солюючій труби знову вступає оркестр, втім, труба не втрачає свого значення в жодному розділі» [14, с. 218].

І справді, задекларована оркестровим риторнелем головна тема проводиться в партії солюючої труби, отже, цілий розділ набуває значення «подвійної експозиції», котра вже незабаром запаує в європейському інструментальному концерті доби класицизму. Друга, умовно «побічна» тема солюючого інструмента контрастує за настроєм з основною і витримана в тональності домінанти.

Завершується «експозиція» першої частини шеститактовою інтермедією на основі головної теми. Таким чином, вона виконує функцію узгодження експозиції, розробкову функцію а також модуляцію з домінантової тональності в основну перед «репризою».

Як і в більшості концертів, каденція розміщується перед закінченням першої частини. В ній соліст покликаний продемонструвати не лише свою інтерпретаційну майстерність, але й, згідно

барокової традиції, імпровізаційну – здатність по-своєму прочитати та опрацювати теми твору.

Друга частина концерту є контрастною за темпом (*Allegro moderato*) та настроєм, однак аналогічною за побудовою. Вона відкривається двадцятивосьмитактовим оркестровим вступом-риторнелем, в якому головна тема викладена в основній тональності Ре мажор. Вступ готує партію труби, яка підхоплює тему в незмінній формі і тональності.

Головна тема (риторнель) побудована на звуках тризвука, триває шістнадцять тактів і складається з двох восьмитактових частин (періодів), перша з яких чітко розташована в основній тональності, підтримувана лише основними гармонічними функціями, тоді як друга частина має модуляційний характер і підводить форму до викладу другої (умовно побічної) теми в домінантовій тональності.

Друга тема триває чотирнадцять тактів і завершується восьмитактовим оркестровим фіналом, за яким слідує реприза. Ділянка другої теми знаходиться в домінантовій тональності Ля мажор, і саме цим акордом, домінантою, завершується весь уривок. Повторення оркестрового вступу з першою темою приводить до повернення у початкову тональність Ре мажор. У ній же звучить і повернення другої теми й тріумфальний заключний заклик солюючої труби.

За характером друга частина є близькою взірцям італійського скрипкового концерту Антоніо Вівальді чи П'єтро Локателлі з чіткими та зрозумілими контурами форми, прозорим просвітленим настроєм, відтіненим простими контрастами *concertino* та *ripieno*.

Аналіз інтерпретацій Концерту для труби з оркестром Ре мажор Леопольда Моцарта: Моріс Андре, Вінтон Марсаліс і Гокан Гарденбергер.

У період відродження зацікавлення бароковою трубою, який розпочався у Західній Європі приблизно у 1960-х роках, до Концерту для труби Леопольда Моцарта зверталось чимало відомих солістів. Одним з перших став Моріс Андре (André, 1933–2012) – знаковий французький трубач-соліст і педагог, один з найзатребуваніших музикантів свого часу, однаково успішний у бароковому, класичному та джазовому виконавстві.

М. Андре значно вплинув на розвиток труби як сольного інструмента і завдяки своїм майже безмежним виконавським можливостям сприяв відкриттю багатьох докласичних партій, часто будучи їхнім єдиним інтерпретатором. Саме він відкрив нові горизонти трубного виконавства, в

тому числі на трубі-піколо (високе В). З 1967 року викладав гру на трубі (зокрема, на трубі-піколо) в Паризькій консерваторії, записав за життя понад 250 платівок. За основу наведеного нижче аналізу взятий запис із компакт-диска, випущеного компанією Belart у 1993 році¹.

Перша частина, виконана в ніжному світлому забарвленні, характерному для «легкої» французької школи, і демонструє бездоганний контроль виконавця над звуком та диханням. М. Андре виконує доволі складний технічний концерт з легкістю та досконалістю, підтвердженою наприкінці першої частини власною каденцією виконавця. При цьому соліст не вибирає надто карколомних темпів, витримуючи в першій частині 70, а в другій – близько 90, що свідчить також про розуміння солістом традицій епохи. Тим самим розумінням продиктована й доволі обмежена палітра динаміки. Водночас М. Андре навіть у цьому концерті знаходить простір для своїх легендарних легато, які сучасники вважали неможливими до його появи на світовій сцені [8, с. 70].

Втім, як пише далі цитований вище автор, «ніхто не зумів скинути «короля класичних виконавців на трубі» з його «трону» аж до появи Вінтона Марсалиса (Marsalis). Сам М. Андре назвав його «найімовірніше, найвидатнішим трубачем усіх часів» [8, с. 70]. Тому логічним під кожним оглядом виглядає звернення до інтерпретації аналізованого Концерту В. Марсалисом.

У виконанні славного американського трубача Вінтона Марсалиса (справжнє ім'я Тайрон Лірсон), однакового відомого як інтерпретаціями барокової та класичної музики, так і джазу, Концерт Л. Моцарта був записаний з Англійським камерним оркестром під керівництвом Реймонда Леппарда і випущений лейблом Sony у 1990 році², хронологічно раніше за запис М. Андре. Однак сама інтерпретація є набагато модернішою, репрезентуючи водночас і типові риси американської трубної школи – на противагу французькій у М. Андре.

Першу частину В. Марсалис, як і Моріс Андре, виконує у темпі близько 70. Однак, порівняно з М. Андре, звук є більш повним, широким і дзвіним. Динамічні відмінності між *forte* і *piano* також набагато виразніші: виконавець, вочевидь, добре

ознайомлений з традицією «терасної динаміки» у бароковій музиці. У сфері мелодичних прикрас В. Марсалис також є, порівняно з М. Андре, набагато щедрішим на трелі. Першу частину соліст завершує власною каденцією: вона не дуже довга, але технічно складна і демонструє надзвичайно високі позиції.

Найбільші відмінності в інтерпретаціях двох виконавців знаходимо в загальній концепції другої частини. Тут В. Марсалис вибирає значно повільніший темп, ніж М. Андре, при цьому демонструючи володіння набагато ширшим арсеналом мелодичних прикрас. Крім частих трелей, він використовує різні акордові розкладання або гамоподібні ходи замість остинатних вісімкових нот, уповні використавши той простір для імпровізації, який, згідно барокової традиції, ще наявний у цьому взірці концерту.

Третій приклад інтерпретації ніби підсумовує здобутки двох згаданих вище шкіл разом з надбаннями сучасності: це виконання шведського соліста Гокана Гарденбергера (Hardenberger, нар. 1961), котрого газета "The Times" якось назвала «найвидатнішим трубачем у цілій галактиці». Водночас Г. Гарденбергер як соліст репрезентує здобутки двох провідних шкіл, французької та американської, адже навчався спершу в Парижі у П'єра Тібо (Thibaud), а згодом у США у Томаса Стівенса (Stevens), також він стажувався в одного з перших і найбільш досконалих сьогодні виконавців і дослідників барокової труби Едварда Тарра в Базелі [8, с. 79].

Ф. Кайм не випадково характеризує цього виконавця як винятково дисциплінованого, влучного і технічно відшліфованого. Саме ці якості простежуємо в аналізованій інтерпретації Концерту Л. Моцарта³. Незважаючи на той факт, що цей запис було здійснено того ж 1990 року, що й аналізований вище запис В. Марсалиса, він сприймається набагато сучаснішим, перш за все завдяки відшліфованій до філігранності техніці соліста і головному акценту на віртуозності твору, а не на його бароковій стилістиці. Ця «осучаснена» версія підтримується й акомпанементом Лондонського філармонійного оркестру (диригент Елгар Говарт), який вибирає як основу інтерпретаційної концепції не історичну поінформованість, а настрій твору, підкреслюючи його просвітлений життєствердний характер тими засобами, які

¹ ANDRÉ, Maurice. *Virtuose Trompetenkonzernte* – Albinoni, L. Mozart, Telemann, Vivaldi. BELART, 1993.

² Marsalis W., Haydn H.L. Mozart, Trumpet Concertos. Dirigent Raymond Leppard, National Philharmonic Orchestra, Sony Classical, 1990.

³ Baroque & Classical Trumpet Concertos L. Mozart: Trumpet Concerto in D – 1. Andante / Håkan Hardenberger. London Philharmonic Orchestra. Elgar Howarth®. 1990. Universal International Music B.V.

дає нам сьогодні: максимально швидкі темпи, широка палітра динаміки, відкритий прозорий звук. Особливо цей «діалог епох» відчутний у двох моментах: власній каденції соліста наприкінці першої частини, гранично віртуозній, та в темпах другої частини, які також перш за все покликані підкреслити її віртуозну природу, а водночас – і, як здається, безмежні технічні можливості соліста.

Втім, попри блискуче технічне виконання, інтерпретація загалом залишає менш переконливе враження, ніж дві попередні, передусім через певну поверховість змісту, який місцями втрачається через вибраний пріоритет віртуозності та зовнішнього блиску.

Виконавський аналіз та методичні рекомендації. Завдяки здійсненому не так давно шотландським композитором Джоном Г. Мортімером (Mortimer) перекладенню Концерту Ре мажор Леопольда Моцарта для сучасної труби in B [16] з'явилася можливість увести цей твір у ширший виконавський та педагогічний репертуар, а не лише зберегти в програмах виконавців, котрі спеціалізуються у грі на барокових трубах. Вважаючи цей факт за велике дидактичне досягнення, я першим серед трубачів України виконую твір на трубі in B та впроваджую його в програму підготовки студентів. З огляду на це вважаю за актуальне навести декілька виконавських та методичних рекомендацій.

Перша з них загалом може стосуватися сфери проблематики виконання барокової музики на сучасних інструментах. Йдеться власне не про так зване історично інформоване виконавство, розгляд якого не належить до завдань цієї праці, а про можливість збагачувати актуальний репертуар здобутками барокових майстрів. Такий підхід до формування концертних та навчальних програм має не лише високе естетичне, але й дидактичне значення, адже дає студентам можливість ознайомитися з історичними надбаннями репертуару для труби, усвідомити відмінності та специфіку виконання творів доби бароко та раннього класицизму, отже, краще, глибше, ґрунтовніше підготуватися до інтерпретації хрестоматійних концертів Йозефа Гайдна та Йоганна Непомука Гуммеля.

Приступаючи до роботи над цим твором, слід передусім узяти до уваги рекомендації найвидатнішого фахівця сучасності у сфері барокової труби Едварда Тарра. Цитуючи першого історика та методиста труби Йоганнеса Альтенбурга (Altenburg), Е. Тарр, зокрема, зауважував наступне: «В добу Ренесансу та бароко головною метою кожного виконавця інструменталіста було

наслідування людського голосу. Чи не тому тоді більшою популярністю користувалися духові інструменти, а не струнні: саме перші через потік дихання тісніше наближалися до співу. Отже, першою і основною запорукою барокової музики для труби є особливе кантабіле, частково втрачене в оркестрових партіях наступних епох. Воно досягається насамперед завдяки прийому «нерівномірної атаки», коли четвертні та вісімкові ноти артикулюються, як звично, на «та та та» або «да да да», а шістнадцяткові й дрібніші тривалості на інших складах (наприклад «тіа тіа да ла ла ле ра ла» і под.» [6, с. 61]).

Едвард Тарр, який з 1972 року викладав гру на бароковій трубі в Базелі, в Schola Cantorum Basiliensis, на основі барокових трактатів, передусім Фантіні, розробив тритомний комплекс вправ для гри на цьому інструменті, окремі рекомендації з якого можна використовувати й під час роботи над бароковими творами в умовах сучасного інструментарію.

Іншим важливим моментом є гра розкладених акордів та «зітхальних» фігур (нисхідних секундових залігованих ходів) з опорою на перший звук, а також трелей та інших прикрас. У роботі над цими елементами корисно ще раз порівняти різні інтерпретації сучасних виконавців, як це було зроблено вище, при цьому найбільш близькою до історичної виглядає інтерпретація В. Марсалиса.

Щодо вибору каденції, то оптимальною виглядає та, яка була вибрана редактором аранжування для сучасного видання. Втім, педагогічно доцільним виглядає запропонувати більш мотивованим студентам спробувати створити власну каденцію на основі здобутих ними в класі навиків виконання барокової музики.

Виконуючи Концерт Леопольда Моцарта, як і цілу низку інших творів пізньобарокової та ранньокласичної доби, важливо вибрати правильний темп, у якому буде увиразнено кожен з найдрібніших елементів музичного цілого, і не ставити собі за мету поверхову віртуозність.

Вибір динамічних відтінків у Концерті диктується баровою традицією «терасної динаміки», метою якої було поглиблення ідеї контрастності – як між *concertino* та *giріeno*, між ритурнелями та інтермедіями, повільною та швидкою частинами, так і різкими перепадами між *forte* та *piano*. Водночас довгі тони, відповідно до традиції, вимагають крещендування та подальшого спаду дімінуендо.

Висновки. Австрійська музична культура після 1600 року фактично сформувала основи

класичного сольного репертуару для труби. Завдяки швидкому перенесенню здобутків італійської школи інструментальної музики доби бароко (сонати а chiesa і da camera та пізніше інструментальний концерт) через запрошених до придворних капел італійських музикантів нові жанри доволі швидко отримали тут плідний ґрунт для подальшого розвитку і були трансформованими представниками національної школи. Низка привілеїв, якими користувалися при дворах монархів і єпископів музиканти-трубачі, уможливила послідовний і ефективний розвиток власної виконавської школи. Причому вже невдовзі клерикальні (єпископські) капели,

насамперед у Кремзирі та Зальцбурзі, за рівнем суттєво перевершили монархічні, як наприклад, у Відні.

Наслідком цих процесів стало формування широкого репертуару для труб кларіно (переважно в строї D, рідше C). У контексті представленого дослідження здійснена спроба всебічного аналізу перспектив інтерпретації пізньобарокової музики для труби в умовах сьогодення. Стверджено, що не лише виконавцям на барокових трубах, але й на сучасній трубі in B може стати доступним цей репертуар, виконання якого, втім, вимагатиме певної підготовки та розуміння історичного контексту творів.

Література

1. Посвалюк В.Т. Труба в епоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць*. Рівне, 2016. Вип. 8. С. 28–34.
2. Мочурад Б.І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03; Львівська державна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів, 2005. 233 с.
3. Вар'янюк О.І. Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть. *Наукові записки Тернопільського НПУ імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 143–148.
4. Вакалюк П.В. Соната для труби Мауріціо Каццаті: традиційність і новаторство. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич. Вип. 43. Т. 1. С. 55–64.
5. Слупський В.В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03. Харків, 2018. 259 с.
6. Tarr E. The Trumpet. Portland, 1988. 151 p.
7. Dahlqvist R. Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830. *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert*. Schliengen. Markgräflerland, 2015. S. 11–40.
8. Keim F. Das große Buch der Trompete: Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon: Instrumente, Geschichte, Trompeterlexikon. Mainz, 2005. 860 s.
9. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мистецтв.; спец. 17.00.03. Львів, 2005. 20 с.
10. Kraus G. (Hrsg.) Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern. Wien, 1989. 518 s.
11. Spáčilová J., Sehnal J. Art. Vejvanovský, Pavel. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht. 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/531963>.
12. Ahrens C., Art. Trompete, Geschichte, Die Naturtrompete, Renaissance und Barock. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht. 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532688>.
13. Lindner A. Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert. Tutzing, 1999. 346 s.
14. Baumgartner A. Musik der Klassik. Salzburg, 1982. 735 s.
15. Mozart L. Concerto En Re Majeur pour trompette & orchestre. Paris, 1972.
16. Mozart L. Concerto (1762, Original in D Major), Trumpet or Cornet (B + C) & Piano Arr.: John Glenesk Mortimer, Crans-Montana: Edition Marc Reift, 2024.

References

1. Posvaliuk, V.T. (2016). Truba v epokhu baroko. Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsional'noï kul'tury Ukraïny ta zarubizhzhia [The trumpet in the Baroque era: The history of formation and prospects for the development of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad]. *Zbirnyk naukovykh prats – Collection of scientific papers*, (8), pp. 28–34. [in Ukrainian]
2. Mochurad, B.I. (2005). Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii [Concerto for trumpet with orchestra in the aspect of genre and stylistic evolution]. *Dys. na zdobuttia kand. myst-va za spets. 17.00.03. Lvivska derzh. muz. akad. im. M. Lysenka*. Lviv. [in Ukrainian]
3. Var'anko, O.I. (2011). Truba v systemi instrumental'nykh zhanriv yevropeys'koï muzyky XVII – pershoï polovyny XVIII stolittia [The trumpet in the system of instrumental genres of European music of the 17th – first half of the 18th century]. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho NPU imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriiia "Mystetstvoznavstvo" – Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, (2), pp. 143–148. [in Ukrainian]

4. Vakaluk, P.V. (n.d.). Sonata dlia truby Mauritsio Katszati: Tradytsiynist' i novatorstvo [Maurizio Cazzati's trumpet sonata: Tradition and innovation]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, (43), Vol. 1, pp. 55–64. Drohobych. [in Ukrainian]
5. Slupskyi, V.V. (2018). Stanovlennia ta rozvytok ansamblu midnykh dukhovykh instrumentiv vid vytokiv do kintsia XVII stolittia [Formation and development of the brass ensemble from its origins to the end of the 17th century]. Dys. na zdobuttia kand. myst-va za spets. 17.00.03. Kharkiv. [in Ukrainian]
6. Tarr, E. (1988). *The trumpet*. Portland. [in English]
7. Dahlqvist, R. (2015). Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830 [The trumpet tradition and the trumpet as a solo instrument in Vienna 1800–1830]. *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert – Romantic Brass. A look back into the 19th century*, pp. 11–40. Schliengen/Markgräflerland. [in German]
8. Keim, F. (2005). Das große Buch der Trompete: Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon [The great book of the trumpet: Instrument, history, trumpeter lexicon]. Mainz. [in German]
9. Mochurad, B. (2005). Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii [Concerto for trumpet with orchestra in the aspect of genre and stylistic evolution]. Avtoref. dys. na zdobuttia kand. myst-va za spets. 17.00.03. Lviv. [in Ukrainian]
10. Kraus, G. (Ed.). (1989). Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern [Music in Austria. A chronicle in data, documents, essays, and images]. Wien. [in German]
11. Spáčilová, J., Sehnal, J. (2016). Vejvanovský, Pavel. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart. First published 2006, online published 2016. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/531963>. [in German]
12. Ahrens, C. (2016). Trompete, Geschichte, Die Naturtrompete, Renaissance und Barock [Trumpet, history, the natural trumpet, Renaissance and Baroque]. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart. First published 1998, online published 2016. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532688>. [in German]
13. Lindner, A. (1999). Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert [The imperial court trumpeters and timpani players in the 18th and 19th centuries]. Tutzing. [in German]
14. Baumgartner, A. (1982). Musik der Klassik [Music of the Classical era]. Salzburg. [in German]
15. Mozart, L. (1972). Concerto En Re Majeur pour trompette & orchestre [Concerto in D Major for trumpet and orchestra]. Paris. [in French]
16. Mozart, L. (2024). Concerto (1762, Original in D Major), Trumpet or Cornet (B + C) & Piano. (J. G. Mortimer, Arr.). Crans-Montana: Edition Marc Reift. [in English]

Olexandr Baklazhenko – Senior Lecturer at the Department of Wind Instruments, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

Specifics of performing the baroque trumpet repertoire by contemporary musicians: historical, interpretative and didactic aspects (on the example of Leopold Mozart's Concerto in D Major)

The compositional and performing traditions of the trumpet constitute a significant segment of musical culture, deeply rooted in European artistic heritage. As a result, this domain has received substantial scholarly attention in both Ukrainian and global musicology, as well as in pedagogical literature. However, research on this subject has predominantly focused on the achievements of symphonic music from the Classical period onward and the evolution of the trumpet as a solo instrument in this era. Meanwhile, contemporary performance practice presents new repertoire challenges. Due to the increasing number of transcriptions, Baroque compositions are now frequently performed not on clarino trumpets but on modern instruments. This development not only enriches concert programs but also contributes to the multifaceted training of future performers. Therefore, an analysis of the pre-Classical trumpet repertoire remains relevant from both research and a didactic perspective.

The study of trumpet performance in the Baroque era remains relatively underexplored in Ukrainian musicology. In contrast, Western European and global musicology have demonstrated a sustained interest in the art of trumpet performance, particularly regarding its first major rise during the Baroque period. This has led to the publication of numerous fundamental studies. The objective of this article is to highlight the significance of the Baroque and early Classical trumpet repertoire in light of contemporary interpretative and didactic challenges. To achieve this goal, the study examines a modern arrangement of Leopold Mozart's Trumpet Concerto, analyzing both the composition itself and its various interpretations by renowned soloists such as Maurice André, Wynton Marsalis, and Håkan Hardenberger. Additionally, the article presents the author's own performance and pedagogical analysis.

Key words: Baroque trumpet, historical performance, Leopold Mozart, interpretation, trumpet concerto, didactics, Maurice André, Wynton Marsalis, Håkan Hardenberger.

УДК 78.2 І; 78.51

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-02>

РЕКОНСТРУКЦІЯ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ ЗАСОБАМИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Сергій Гончарук – аспірант кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка
<https://orcid.org/0009-0000-4855-1061>

У статті досліджено наявні напрацювання в сфері реконструкції старовинної музики засобами штучного інтелекту, проведено огляд теоретичних і практичних аспектів розвитку цієї технології, проаналізовано засоби, що використовуються для цифрової обробки та відтворення звучання втрачених музичних інструментів. Особливу увагу приділено історичному контексту еволюції штучного інтелекту та нейронних мереж: від створення фундаментальних концепцій і математичних моделей, розроблених середньовічними вченими, до сучасних алгоритмів глибокого навчання.

Стаття також розглядає еволюцію обчислювального обладнання, починаючи від перших обчислювальних пристроїв, що виникли ще до нашої ери, закінчуючи сучасними суперкомп'ютерами і ґрид-мережами, які забезпечують аналіз складних акустичних даних. Особливо розглянуто використання штучного інтелекту як в музичній індустрії загалом, так і для реконструкції звучання втрачених музичних інструментів давніх цивілізацій зокрема, таких як епігоніон, ліра, авлос.

Приділено увагу й міждисциплінарному підходу, що передбачає співпрацю музикознавців, культурологів, археологів, фізиків, звукоінженерів, математиків, програмних інженерів тощо. Реалізація подібних проектів вимагає значних обчислювальних потужностей, фінансування та доступу до архівних і археологічних матеріалів. Водночас така реконструкція має не лише наукову та технологічну цінність, але й вагоме культурне та освітнє значення, адже дає змогу відтворити загублене у віках звучання, сприяє глибшому розумінню музичної культури минулого та відкриває нові горизонти для музикознавства та цифрової індустрії загалом.

Ключові слова: старовинне музичне мистецтво, імітування звуку, штучний інтелект, нейронні мережі, синтез та реконструкція звуку, оцифрування архаїчних мелодій, акустичне моделювання.

Вступ. Інтерес до відродження стародавньої музики є свідченням вічної природи самої музики, яка є універсальною мовою, що долає бар'єри часу, з'єднуючи нас із попередніми поколіннями. З плином століть багато стародавніх мелодій згасли в тиші, а музичні інструменти загубилися в роках. Серед численних культурних артефактів стародавніх музичні інструменти посідають особливе місце. Салпінкс, барбітон, авлос, сирикс колись були голосами давньої Греції, що лунали через храми, театри та громадські площі, проте з плином століть ці інструменти замовкли, а їхні звуки загубилися. Ці інструменти були не просто засобами для розваг, а невід'ємною частиною культурної та релігійної тканини давніх суспільств, супроводжували епічні оповіді, славили богів і відзначали важливі життєві події. Вважалося, що їхні звуки мають силу лікувати, надихати та з'єднувати смертних з божественним. Однак відродження цих втрачених звуків – складне завдання. Археологічні дані дають нам фізичні залишки цих інструментів, але знання про те, як вони грали, як звучали і в якому контексті звучала їхня музика, значною мірою загубилися в часі. Відтворення цих звуків вимагає делікатного балансу між наукою та мистецтвом, що поєднує

фрагменти історії з точністю детектива та креативністю композитора. Завдяки сучасним технологіям стає можливим відродження стародавньої музики – складне завдання, яке полягає в тому, щоб зібрати фрагменти музичних інструментів та композицій, що залишили попередні цивілізації. Ключовим інструментом для реалізації цього завдання є штучний інтелект, застосування якого для реконструкції стародавньої музики лише починають досліджувати, але вже зараз зрозуміло, що цю технологію неможливо ігнорувати, як і її потенціал глибоко змінити спосіб створення, виробництва та споживання музичного продукту. Постійний розвиток штучного інтелекту, можливості якого практично необмежені, обіцяє нову еру, зокрема, в музичній індустрії.

Мета статті – проаналізувати наявні дослідження у сфері відродження та реконструкції звучання стародавніх музичних інструментів засобами штучного інтелекту та подальші перспективи цього напрямку.

Аналіз досліджень і публікацій. Проведений пошук джерел показав, що наразі небагато проектів, які займаються реконструкцією звучання стародавніх музичних інструментів. До них можна віднести ASTRA і Lost Sounds Orchestra,

які очолював і координував професор університету Англії Рускін (Великобританія) – Домініко Вічінанца (Domenico Vicinanza) [6], команда з університету Соган (Південна Корея) під керівництвом Чон Да-сема (Dasaem Jeong), доцента мистецтва та технологій, яка відтворила кілька творів традиційної корейської музики, використовуючи партитури для конкретних інструментів [4]. Мала кількість таких проєктів може бути пов'язана зі складністю реконструкції, яка потребує наявності сучасного обладнання, залученості великої кількості спеціалістів різних напрямів, від археології, музики до фізики та комп'ютерної інженерії, а також, відповідно, тривалої стратегії та належного фінансування.

Виклад основного матеріалу. Огляд наявних напрацювань і перспектив реконструкції музики засобами штучного інтелекту варто розпочати з висвітлення історичного розвитку теоретичних засад цієї технології.

Майже всі фундаментальні концепції сучасного *штучного інтелекту (ШІ)* були розроблені ще в попередні століття, попри поширену помилкову тезу про те, що використання *нейронних мереж (НМ)* для розпізнавання патернів і симуляції інтелекту з'явилося у 1980-х роках. Насправді такі мережі існували задовго до цього.

У 1676 році Готфрід Вільгельм Лейбніц (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1714) опублікував «правило ланцюга диференціального числення» у своїх мемуарах, а Гійом де Лопіталь (Guillaume François Antoine de L'Hôpital; 1661–1704) описав його у своєму підручнику з диференціального числення Лейбніца у 1696 році [2, с. 126]. Сьогодні це правило є ключовим у глибоких НМ.

Можливо, перший відомий приклад розпізнавання образів за допомогою поверхневого навчання датується понад 200 років тому: повторне відкриття карликової планети Церери у 1801 році завдяки Карлу Фрідріху Гауссу (Johann Carl Friedrich Gauß, 1777–1855), який мав точки даних з попередніх астрономічних спостережень, а потім використав різні методи для коригування параметрів, що фактично навчився узагальнювати дані та правильно передбачити нове місцезнаходження Церери.

Практичний ШІ існує щонайменше з 1914 року, коли Леонардо Торрес Кеведо (Leonardo Torres Quevedo, 1852–1936) створив перший шаховий автомат, здатний розігрувати закінчення партії, а теоретичні основи ШІ закладені ще у 1931–1934 роках Куртом Геделем (Kurt Friedrich Gödel, 1906–1978), який довів фундаментальні

обмеження обчислювальних систем. Вже у 1948 році Алан Тюрінг (Alan Turing, 1912–1954) написав ідеї, пов'язані зі штучною еволюцією і навчанням RNN (рекурентна нейронна мережа).

До 1956 року більшість розробок, які ми зараз називаємо ШІ, були відомі як кібернетика і вже тоді фокусувалися на ідеях, подібних до сучасного «глибокого навчання» (*deep learning*). Частково дослідження НМ надихалися будовою людського мозку, що має близько 100 мільярдів нейронів. Деякі з них є вхідними, що передають мозку дані (звук, зір, дотик, біль, голод), інші – вихідним, що керують м'язами. Вважається, що «мозок навчається шляхом зміни сили зв'язків між нейронами та, ймовірно, кодує весь життєвий досвід людини. Так само працюють і штучні НМ, які навчаються розпізнавати мову, рукописний текст або відео, керувати автомобілями тощо» [3, с. 89].

Успішне навчання в архітектурах глибоких зворотних мереж почалося у 1965 році в Україні, коли Олексій Івахненко (1913–2007) представив перші загальні робочі алгоритми навчання для глибоких MLP (багатошаровий перцептрон). Стаття 1971 року вже описувала «мережу глибокого навчання» методом, який залишався популярним у новому тисячолітті, особливо у Східній Європі, де зароджувалося багато концепцій машинного навчання [1].

Як і пізніші глибокі нейронні мережі, мережі О. Івахненка навчалися створювати ієрархічні, розподілені, внутрішні уявлення вхідних даних. Він не називав їх глибокими нейронними мережами, але саме ними вони й були. Насправді термін «глибоке навчання» був введений у машинне навчання набагато пізніше, у 1986 році.

Прориви в алгоритмах глибокого навчання з минулого тисячоліття були б неможливими без постійного вдосконалення та прискорення комп'ютерного обладнання. Будь-яка історія ШІ та глибокого навчання була б неповною без згадки про цю еволюцію, яка триває вже щонайменше два тисячоліття.

Перший механічний спеціалізований калькулятор для простих арифметичних операцій був побудований у 1623 році Вільгельмом Шиккардом (Wilhelm Schickard, 1592–1635), одним з кандидатів на титул «батька автоматичного обчислення». У 1673 році вже згаданий Готфрід Вільгельм Лейбніц розробив машину, яка могла виконувати чотири арифметичні операції, а також мала пам'ять. Перші комерційні програмно-контрольовані машини були побудовані у Франції близько 1800 року Жозефом-Марі Жаккардом (Joseph Marie Jacquard, 1752–1834) та іншими,

можливо, першими в сучасному сенсі програмістами, які написали промислове програмне забезпечення.

Між 1935 і 1941 роками Конрад Цузе (Konrad Zuse, 1910–1995) створив перший у світі працюючий програмований універсальний комп'ютер – Z3, що використовував принципи бінарних обчислень Лейбніца, на яких сьогодні працює більшість комп'ютерів. У 1949 році Вернер Якобі (Werner Jacobi, 1904–1985) в компанії “Siemens” подав патент на *напівпровідникову інтегральну схему (IC)* з кількома транзисторами на спільній підкладці. У 1959 році Роберт Нойс (Robert Norton Noyce, 1927–1990) представив монолітну IC, завдяки якій комп'ютери суттєво прискорились, стали більш компактними і доступними. Сучасні процесори та IC містять мільярди транзисторів.

Таким чином, основою сучасного ШІ та глибокого навчання є переважно проста математика останніх століть: числення, лінійна алгебра та статистика, однак для ефективної реалізації цієї основи було необхідне сучасне апаратне забезпечення.

Комп'ютерні технології, зокрема штучний інтелект та машинне навчання, так чи інакше вже багато років використовуються в музичному продакшені та змінюють спосіб створення музики. *Розділення аудіозапису* на окремі частини, такі як вокал та інструменти, за допомогою аналізу частот звуків та глибокого навчання для розпізнавання різних звукових шаблонів застосовують для *ремастеринга* старих пісень, створення реміксів і нових версій музичних композицій, навчання музики через окремих аналіз кожної частини композиції, створення караоке-версій пісень шляхом видалення вокалу та аналізу структури музичних творів. *Моделювання голосу* за допомогою ШІ дає змогу відтворювати голос людини для створення нових треків або промов. Спочатку збираються високоякісні аудіозаписи голосу, які використовують для навчання нейромережі. Модель аналізує тембр, ритм та інтонацію, а потім синтезує голос на основі введеного матеріалу. Додаткові коригування допомагають підвищити якість звучання. Ця технологія корисна у рекламі, музиці, розважальній сфері, озвучуванні, роботі віртуальних помічників тощо.

ШІ може покращувати старі аудіозаписи щодо видалення шуму, частотного коригування звуку, компресії та інших оптимізацій. Це дає змогу адаптувати музику минулих десятиліть до сучасних стандартів звуковідтворення. Прикладом можна згадати пісню *Now and Then*, написану Джоном Ленноном (John Lennon, 1940–1980) у

1978 році й завершену Полом Маккартні (Paul McCartney, *1942) та Рінго Старром (Ringo Starr, *1940) у 2023 році за допомогою ШІ, який дав змогу інтегрувати акорди гітариста Джорджа Гаррісона (George Harrison, 1943–2001). У Бразилії співачка Луана Карвальо (Luana Carvalho, *1981) зробила подібне, об'єднавшись у дует зі своєю покійною матір'ю. Вона використала вокальний запис із 1978 року, який було інтегровано у її пісню *Visual* (2020), створивши ефект спільного виконання.

ШІ дає змогу точно імітувати звучання реальних інструментів, а також *створювати нові тембри*, неможливі для традиційних інструментів. Популярні плагіни від Spitfire Audio і Native Instruments широко використовуються у музичній індустрії. Стрімінгові музичні сервіси, такі як Spotify і Apple Music, використовують ШІ для аналізу музичних уподобань користувачів і підбору рекомендацій, *персоналізуючи музичний досвід*.

Проект ASTRA (Ancient instruments Sound/Timbre Reconstruction Application – програма для відновлення звуку/тембру стародавніх інструментів) та “Lost Sounds Orchestra” (Оркестр втрачених звуків) являють собою яскравий приклад використання ШІ як інструмента для повернення життя згаданим раніше стародавнім інструментам. Це подорож до відновлення, яка прагне відновити зв'язок з нашим спільним музичним спадком та знову почути ехо античності. В основі технології ASTRA лежить наука про фізичне моделювання та комп'ютерний синтез, який передбачає створення детальних цифрових моделей стародавніх інструментів на основі археологічних знахідок, історичних записів та художніх зображень. Ці моделі – не просто візуальні уявлення, а складні симуляції, що відтворюють фізичні властивості інструментів, від матеріалів, з яких вони були зроблені, до техніки звуковидобування в процесі виконання творів. Проблема є комплексною, оскільки вимагає не лише розуміння фундаментальних принципів звукоутворення, математичного моделювання та фізичної конструкції інструментів, але й культурного контексту, інтерпретації нотних записів. Крім того, ця задача потребує оркестрації складних алгоритмів, які здатні змоделювати, як саме звукові коливання взаємодітимуть з різними структурами віртуальних матеріалів інструментів. Цей процес, відомий як комп'ютерний синтез, подібний до навчання комп'ютера «говорити» мовою стародавньої музики. Обчислювальні труднощі такого завдання величезні: для генерації кількох секунд звуку може знадобитися

довгий час обробки, що вимагає великих обсягів обчислювальної потужності, яку забезпечує спільне використання розподілених обчислювальних ресурсів завдяки високошвидкісним мережам та *grid*-технології [5]. ASTRA використовує ці засоби для розподілу обчислювального навантаження між кількома серверами, що значно скорочує час, необхідний для генерації звуків.

Одним з яскравих прикладів успіху проекту є відтворення епігоніону (ἐπιγόνιον) – стародавнього грецького струнного інструмента. Не маючи фізичного зразка, дослідники спиралися на історичні записи для цифрового моделювання. Результатом став віртуальний епігоніон, за допомогою якого можна було створити звуки, яких не чули понад тисячу років.

Формування такого музичного колективу, як *Lost Sounds Orchestra*, є прямим результатом проекту ASTRA, новаторської ініціативи, що зробила складну систему комп'ютерного моделювання. Ця система дає змогу дослідникам генерувати звуки, які колись створювали стародавні інструменти, навіть з тих інструментів, що зараз є лише фрагментами своїх колишніх форм. Коли археолог знаходить пошкоджену реліквію стародавнього музичного інструмента, ASTRA може розшифрувати його звуки, а «Оркестр втрачених звуків» – змусити його знову зазвучати. Семпли (*sample*) створюються за допомогою інфраструктури *European Grid Initiative*, використовуючи мережу *GEANT*, а потім завантажуються на ноутбук, підключений до *MIDI*-контролера для виступів.

Висновки. Культурну користь від відтворення стародавньої музики неможливо переоцінити. Це міждисциплінарний виклик, що об'єднує істори-

ків, археологів, фізиків, інженерів і комп'ютерних науковців. Археологи надають фізичні залишки та історичний контекст інструментів. Музиканти та музикознавці інтерпретують культурне та художнє значення цих реліктів. Фізики та звукоінженери досліджують акустику та матеріали, а комп'ютерні фахівці створюють алгоритми, що відновлюють ці звуки до життя. Ця співпраця є прикладом того, як різні галузі можуть гармонійно об'єднуватися для досягнення спільної мети.

Важливість проектів, подібних *ASTRA*, виходить за межі музикознавства. Реконструкція стародавньої музики засобами ІІІ, хоча і є складним і високовартісним напрямом, нагадує нам про могутність музики та безмежний потенціал людської винахідливості. Це злиття різних дисциплін: від археології та історії до фізики та інформатики. Відродження старовинної музики відкриває нам унікальне вікно в минуле, збагачуючи наше розуміння культур, що сформували сучасний світ. Фактично це не просто відтворення звуків, а відтворення історії. Крім того така реконструкція відкриває безліч освітніх можливостей, де можна вивчати еволюцію інструментів та музичні теорії, аналізуючи, як давні лади впливають на сучасні композиції. Історія оживає, коли чути звуки, які колись звучали в грецьких амфітеатрах або римських палацах. Музеї, культурні установи та онлайн-платформи можуть використовувати реконструйовані звуки для створення інтерактивних виставок та навчальних програм. Залучення до вивчення світової музичної спадщини в багатовимірний спосіб дає можливість глибше пізнати історію мистецтва та технологій.

Література

1. Ivakhnenko A. Polynomial theory of complex systems. *IEEE Transactions on Systems. Man and Cybernetics*. 1971. № 4. P. 364–378.
2. Leibniz G.W., Child J.M. (translator). *The Early Mathematical Manuscripts of Leibniz*. Merchant Books, 2007. 236 p.
3. Schmidhuber J. Deep learning in neural networks: An overview. *Neural Networks*. 2015. № 61. P. 85–117.
4. AI restores lost music by King Sejong. URL: <https://www.koreaherald.com/article/3408034> (дата звернення: 18.01.2025).
5. Foster Ian. What is the Grid? A Three Point Checklist. URL: <https://web.archive.org/web/20141122035905/http://dlib.cs.odu.edu/WhatIsTheGrid.pdf> (дата звернення: 20.12.2024).
6. Vicinanza Domenico. URL: <https://theconversation.com/profiles/domenico-vicinanza-1497038> (дата звернення: 10.01.2025).

References

1. Ivakhnenko, A. (1971). Polynomial theory of complex systems. *IEEE Transactions on Systems, Man and Cybernetics*, 4. P. 364–378. [in English]
2. Leibniz G.W. (2007) Child J.M. (translator), *The Early Mathematical Manuscripts of Leibniz*. Merchant Books. 236 p. [in English]
3. Schmidhuber J. (2015). Deep learning in neural networks: An overview. *Neural Networks*, 61. P. 85–117. [in English]
4. AI restores lost music by King Sejong. URL: <https://www.koreaherald.com/article/3408034>. [in English]

5. Foster Ian. What is the Grid? A Three Point Checklist. URL: <https://web.archive.org/web/20141122035905/http://dlib.cs.odu.edu/WhatIsTheGrid.pdf>. [in English]
6. Vicinanza Domenico. URL: <https://theconversation.com/profiles/domenico-vicinanza-1497038>. [in English]

Serhii Honcharuk – Postgraduate Student at the Department of Musicology and Choral Arts, Ivan Franko National University of Lviv

Exploring ancient music reconstruction using artificial intelligence

The article explores existing developments in the field of reconstructing ancient music using artificial intelligence, providing an overview of the theoretical and practical aspects of the advancement of this technology. It analyzes the tools used for digital processing and the reproduction of the sound of lost musical instruments. Particular attention is given to the historical context of the evolution of artificial intelligence and neural networks, starting from the creation of fundamental concepts and mathematical models developed by medieval scholars to modern deep learning algorithms.

The study also examines the evolution of computational hardware, from the earliest computing devices that emerged before our era to modern supercomputers and grid networks that enable the analysis of complex acoustic data. Special focus is placed on the use of artificial intelligence in the music industry in general and, more specifically, for reconstructing the sound of lost musical instruments from ancient civilizations, such as the epigonion, lyre, aulos, and others.

Attention is also given to the interdisciplinary approach, which involves collaboration among musicologists, cultural scholars, archaeologists, physicists, sound engineers, mathematicians, software engineers, and others. The implementation of such projects requires significant computational resources, funding, and access to archival and archaeological materials. At the same time, this reconstruction has not only scientific and technological value but also significant cultural and educational importance, as it allows for the recreation of sounds lost through the ages, contributes to a deeper understanding of past musical cultures, and opens new horizons for musicology and the digital industry as a whole.

Key words: ancient music art, sound imitation, artificial intelligence, neural networks, sound synthesis and reconstruction, digitization of archaic melodies, acoustic modeling.

УДК 78.01+78.04:75

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-03>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ: ПРОБЛЕМА ПЕДАЛІЗАЦІЇ

Алла Грінченко – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
<https://orcid.org/0000-0003-1902-1453>

Анжеліна Мамикіна – старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
<https://orcid.org/0000-0001-5410-8461>

Стаття присвячена питанню інтерпретації музичних творів епохи романтизму та проблемі педалізації в розкритті художнього образу через розуміння фактурного контексту. Зазначено, що питання педалізації завжди є актуальними, оскільки вона виконує художню функцію у виконавсько-інтерпретаційному процесі музиканта-піаніста. Мета статті – визначити роль і особливість педалізації у втіленні художнього образу в процесі інтерпретації творів композиторів-романтиків. Мета реалізується шляхом застосування методів теоретичного дослідження: аналізу, синтезу, систематизації. Проаналізовано праці українських та закордонних науковців щодо осмислення поняття «інтерпретація» та надано визначення поняття «музично-виконавська інтерпретація» як розуміння авторського нотного тексту та його тлумачення через культурно-духовне порозуміння, яке має відбитки суб'єктивно-об'єктивного ставлення до художнього образу. Охарактеризовано властивості правої і лівої педалі та їхньої функції у відтворенні художньо-стильового контексту музичних творів. Уточнено роль педалізації та її зв'язок з фактурою (прозорою або насиченою) у творах композиторів-класиків, романтиків, імпресіоністів. Конкретизовано особливість трактовки педалізації, її позначення у фортепіанних творах Ф. Шопена та відповідність художніх образів, сюжетних і портретних замальовок програмної музики застосуванню педалізації у творах Р. Шумана та Ф. Ліста. Доведено, що педаль як унікальна властивість фортепіано є художнім атрибутом піаніста, а її акустична функція – невід'ємною складовою частиною виконавського процесу в досягненні художнього задуму композитора. Наголошується, на тому, що для музиканта-піаніста важливо відчувати і розуміти сутність романтичної музики, її гармонійно-мелодійний конструкт, різнобарвність музичної палітри, повноту динамічних градацій, а в розкритті знайденого художнього образу майстерно застосовувати педалізацію: координувати різні градації натискання педалі з чуттєвим реагуванням на зміни сили звуку під постійним слуховим контролем. Практично педалізація потребує ретельного продумування в процесі роботи над інтерпретацією музичного твору; у ній не повинно бути нічого випадкового чи нелогічного, як і у всьому процесі виконання; вона визначається завданнями образно-художнього змісту твору.

Ключові слова: інтерпретація, педалізація, піаніст, музичний твір, художній образ, слуховий контроль, програмна музика, композитори-романтики.

Вступ. В напрямі сучасної парадигми музичного мистецтва виконавська підготовка майбутніх викладачів-інструменталістів, зокрема фортепіано, посідає головне місце серед дисциплін у комплексному освітньому процесі. Її важливість визначається професійною спрямованістю та розгалуженістю знань цього профільного напрямку. Майбутні викладачі фортепіано повинні фундаментально володіти виконавськими навичками як практичною частиною гри на інструменті; уміннями, основу яких складає не тільки практичний аспект, але й ґрунтовні знання в галузях виконавства, музикознавства і мистецтвознавства; методико-теоретичними знаннями щодо подальшої викладацької діяльності. Наявність означеного дає можливість піаністу інтерпретувати музичні

твори та втілювати авторський задум на фортепіано. Якість звукового музичного образу залежить від звуковидобування, фразування, інтонаційно-виразної артикуляції, динамічних градацій, агогіки та педалізації. Остання має акустичну функцію і додає завершеності художньому образу, тому володіння педалізацією є складовою частиною виконавської майстерності піаніста. Як свідчить практика, різний ступень підготовки абітурієнтів, що вступають на перший (бакалаврський) і другий (магістерський) рівні, вимагає особливої уваги проблема набуття стильової педалізації майбутніми викладачами фортепіано.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема вдосконалення виконавської підготовки музикантів-інструменталістів охоплює

широкий спектр питань. Це питання виконавсько-технічної підготовки (М. Данілішина, Т. Лященко, Ю. Тарчинська, Є. Черняк), а саме формування виконавських навичок, (В. Гевал, Т. Гризоголазова, А. Довженко, В. Ходоровський, Я. Шипайло), виконавсько-смыслового контексту: інтерпретації музичного твору (В. Корзун, В. Критцький, Кун Цзівей, А. Мамікіна, Н. Мозгальова, В. Москаленко, С. Шип), семантичного сенсу фактури (О. Вороновська, Л. Касьяненко); удосконалення професійних умінь: рефлексивних (Мінь Шао-вей, Яо Цзицзянь), артикуляційних (Лу Чен), фактурно-стильових (О. Бурська, Л. Касьяненко, Ван Чень); виконавсько-стильові (А. Грінченко, Сун Мейсюань), музично-слухових уявлень (Н. Збожимська, Лі Еньхуй), слухо-тембральних уявлень (Бай Бін); психологічної підготовки: виконавський самоконтроль (А. Грінченко, Г. Ісаєнко, Чжан Сянюн), сценічна готовність (Л. Лабінцева, Ма Лін). Цілісно надані аспекти охоплюють коло питань виконавсько-інтерпретаційного процесу піаніста.

Слід зазначити, що, порівняно із зазначеною проблематикою, питання педалізації не мають кількісних публікацій, незважаючи на її роль у виконавському процесі. Наразі відомі роботи О. Негребецької, Д. Виноградча, І. Лебедкіної, Н. Коцюрби, С. Дуди, Т. Юсупової, О. Білозерової, І. Таран, В. Шукайло. Вчені зазначають, що для досягнення художньої цілі педалізація має бути на рівні майстерності і вихована у «цілісному піаністичному комплексі» як «швидка та точна реакція слуху, рухів ніг на художню ціль» [1, с. 154]; при цьому використання педалі потребує диференційованого підходу відповідно до епохи створення твору [2, с. 225]: від сухої, лаконічної під час виконання старовинної музики до широкого тембрального застосування у сучасних творах [3]. Науковець І. Таран звертає увагу на проблему педалізації крізь призму фортепіанної акустики як вагомій складової частини формування виконавської майстерності [4].

Серед зарубіжних вчених проблема педалізації досліджується через застосування технічного обладнання і фіксування педалізації спеціальною вимірювальною системою за допомогою датчика. Зібрані дані спрямовані на окреслення початку і зміну педалі та встановлення її класифікації відповідно до техніки [5]. В напрямі педалізації досліджується акустична природа фортепіано. Спорідненість, яка виникла між наукою та музикою, багато в чому заснована на експериментах Германа фон Гельмгольца з музичним звуком, що позитивно вплинуло на мистецтво педалізації [6].

Вивчення акустичних явищ, що пов'язані з використанням на фортепіано, доводять взаємодію механіки інструмента і фізики, тобто автори-науковці пояснюють акустичні особливості педалі та специфіку її використання [7]. Отже, спостерігається низка напрямів, дотичних вирішенню питань педалізації: фізико-механічний, практично-координатний, функційно-стильовий, методичний. Визначені аспекти дають можливість дослідити проблему педалізації комплексно – через застосування таких галузей, як фізика, музикознавство, виконавство, музична педагогіка.

Враховуючи недостатність наукового матеріалу з проблеми дослідження та методично-виконавський попит з боку студентів щодо удосконалення володіння педалізацією на різному жанрово-стильовому фортепіанному репертуарі, було вибрано саме таку тему дослідження.

Мета дослідження – визначити роль та особливості педалізації у втіленні художнього образу в процесі інтерпретації творів композиторів-романтиків.

Виклад основного матеріалу. Інтерпретація музичних творів є головним завданням музичного виконавства. Як свідчать дослідження, в історичному процесі сформувалась сучасна теорія музично-виконавської інтерпретації – «інтерпретологія, яка включає семіотичний, герменевтичний, методологічний, методико-теоретичний, музично-критичний аспекти» [8, с. 8]. Інтерпретологія є складним феноменом, наукою, яка визначає різні аспекти інтерпретації. В межах нашого дослідження визначимо художній сегмент інтерпретації та роль педалізації у його практичній реалізації.

Серед значної кількості трактувань поняття «інтерпретація» визначимо декілька: у широкому і вузькому значеннях. Український музикознавець В. Москаленко зазначає, що інтерпретація є «одним з видів творчої діяльності людини, цілісним, багатокомпонентним динамічним процесом, результатом якого є розуміння вже наявного і створення нового, своєрідного, індивідуально-особистісного, на основі суб'єктивної взаємодії тексту та особистості виконавця-інтерпретатора» [9, с. 204]. У більш стислому вигляді інтерпретація – це «творчо-аналітична діяльність музиканта щодо створення авторського виконавського трактування культурних смислів, укладених у музичному творі» [8, с. 9], або «індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування» [10, с. 76]. Отже, музично-виконавська інтерпре-

тація – це розуміння авторського нотного тексту та його тлумачення через культурно-духовне його порозуміння, яке має відбитки суб'єктивно-об'єктивного ставлення до художнього образу. Вміння здійснювати інтерпретацію музичного твору та реалізовувати її на фортепіано свідчить про виконавську майстерність піаніста.

Акцентуючи увагу на художньо-образному аспекті виконавського процесу, звернемо увагу на характеристику виконавської інтерпретації через художність. Науковець В. Корзун наголошує на тому, що художність як «потенціал твору фіксується та здійснюється тільки у процесі художньо-інтерпретаційного виконання» [10, с. 76]. Тож занурення у художній сенс твору починається із занурення у музичну фактуру. На думку китайської дослідниці Ван Чень, фактура є «текстуальним відбитком художнього образу у музичному творі» [11, с. 269]. Дійсно фактурне викладення музичного твору є тим потенціалом, який містить інформацію про жанр, стиль, засоби музичної виразності і потребує виконавського прочитання. Піаніст шляхом дешифрування музичної мови трансформує знакову систему в художньо-образну, враховуючи особливості композиторського письма та загальні жанрово-стильові аспекти.

Необхідно зазначити, що навіть вибраний образ не завжди гарантує створення та втілення індивідуальної, творчої інтерпретації твору. Для розроблення власної концепції виконавець повинен мати великий світогляд; вміти оперувати інтонаційним контекстом відповідно до власного сприйняття та емоційно-соціального досвіду, що сприяє трактуванню та формуванню образів музичного твору як результату глибокого усвідомлення його сутності.

Інтерпретація музичних творів на фортепіано як виконавський процес завжди включає проблему відповідності педалізації жанрово-стильовому контенту і художньому образу виконуваного твору. Педаль для піаністів є засобом тембрового збагачення фортепіанного звучання, підвищення співучості та виявлення гармонійних відтінків музичної тканини. Оптимальною вважається така педаль, яка найточніше передає музичний твір, зберігаючи його багатство образно-звукового висловлювання.

Фортепіанні твори можна поділити на дві групи залежно від ролі педалізації. У першій групі педаль сприймається як засіб, що надає звуку фарб та відтінку. У другій групі вона використовується не тільки для цього, але й як інструмент, що збагачує фактуру твору. До першої групи належать

твори старовинних майстрів-клавесиністів, таких як Й. Гайдн та В. Моцарт. До другої групи – твори Л. Бетховена, композиторів-романтиків, таких як Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, а також музика французьких імпресіоністів. Розглянемо докладніше особливості та роль педалізації у творах композиторів-романтиків.

Кардинально нову трактовку педалізації здійснює польський композитор-піаніст Ф. Шопен. У його новому підході до інструмента педалізація посідає важливе місце і характеризується внутрішнім балансом, що спирається на глибоке знання акустичних та реєстрових властивостей роялю. Кожен твір Шопена сповнений мелодійної, гармонійної виразності та тонкої поліфонії. Так, наприклад, у характерній гомофонно-гармонічній фактурі багатьох творів Ф. Шопена (ноктюрнах, баладах, полонезах тощо) середні голоси мають поліфонічний розвиток, який рельєфно звучить і підкреслюється застосуванням або відсутністю педалі.

На відміну від композиторів-класиків (Й. Гайдна, В. Моцарта), основу педалізації складає гармонія, а особливо баси. Ці елементи пов'язані з мелодійною та ритмічною взаємодією, багатобарвністю та багатогранністю звукової атмосфери, що надає музиці виразності. Тому гармонічна педаль у творах Ф. Шопена не лише стала необхідністю, але й набула фактурного значення. На думку професорки В. Шукайло, гармонічна або фактурна педаль «дала змогу перетворити короткі звуки на довгі, розширити коло просторово-динамічних можливостей фортепіано, охопити одночасним звучанням реєстри, які розташовані далеко один від одного, нарешті, збагатити реальне звучання» [12, с. 122].

Звернемо увагу на фіксування композитором педалі, яку він іноді позначає з великою точністю, а іноді у вигляді педальної ідеї. Ф. Шопен записує педаль з великою деталізацією там, де це можливо, але цей запис не претендує на абсолютну точність. Знаки відмови іноді розміщені з більшою чи меншою приблизністю. Однак у деяких випадках можна простежити ретельність і явний намір їх розміщення. Грати виключно за цими педальними позначеннями неможливо, оскільки іноді вони написані дуже обережно, лише як натяк. Проте їх вивчення потребує більш глибокого розуміння творчої думки Ф. Шопена і навіть природи рояля.

Для Р. Шумана, як і для Ф. Шопена, рояль є головним виразним засобом його творчих ідей. Романтичний та фантастичний світ образів, створений Р. Шуманом, потребує іноді насиченого зву-

чання. Гармонія в його музиці часто пофарбована секундовими послідовностями, що надає творам схвильованості, тривожності, фантастичності. Шуман створює новий світ звуків – таємничий, нереальний, сповнений виразної недовомовленості, і педаль гармонічно створює цю атмосферу. Пригадаємо його цикли «Фантастичні твори», «Лісові сцени», «Дитячі сцени», «Карнавал», в яких композитор стає неперевершеним майстром портретних, сюжетних, пейзажних замальовок.

Серед циклів особливе місце посідають «Симфонічні етюди», в яких фактурою та засобами виразності і педалізації Р. Шуман наближається до імітування оркестрового інструментарію на фортепіано. У оркестровому ставленні до фортепіано Р. Шумана проглядаються фортепіанний симфонізм Ф. Ліста. Розглянемо Етюд № 3 з цього циклу. Звернемо увагу на тридцять другі ноти у правій руці, що виконуються на *staccato*. Такі фігурації споріднюються зі скрипковими принципами гри. У партії лівої руки продовжене *legato* наближається до *cantabile* у віолончелей. Майстерне використання педалі допомагає вирішувати не тільки технічні, але й художні завдання, а саме: підтримувати гармонійну основу та тембрально насичувати віолончельні проведення, при цьому зберігати ясність скрипкового штриха та створювати відчуття схвильованості.

Особливої педалізації, відповідно до масштабної фактури, потребують художні образи у творах Ф. Ліста. У своїх фортепіанних концертах він першим досяг об'ємного і симфонічного звучання рояля, який дає йому змогу змагатися зі звучанням оркестру. Ф. Ліст відкрив можливість одночасного звучання різних регістрів та їх протиставлення один одному. Він використовує великі регістрові відстані, довгу педаль на утриманих басах, нашарування фактури (Соната-фантазія «Після читання Данте», Соната сі мінор, Концерти). Тому ставлення Ф. Ліста до фортепіано вимагає від піаніста володіння педалізацією різної градації, що дає змогу створювати багатопланову, насичену звукову перспективу звучання. Потребує педальної техніки імітація оркестрових інструментів на фортепіано, оскільки Ф. Ліст часто робив такі ремарки: *imitando il Corno*, *imitando il Flauto*, *quasi zimbalo*, *quasi arpa*, *quasi Trombe*, *quasi organo*, *quasi campanelli*.

У музиці Ф. Ліста ми знаходимо не тільки імітування оркестру, але й твори образотворчого характеру («Шум лісу», «На Валленштадському озері», «На березі струмка», «Женевські дзвони», «Вечірній дзвін» тощо) та програмні сюжетні твори. До останніх відносимо образ Мефісто-

феля, пса Цербера, гул пекла та картину раю. Композитор використовує і довгу густу педаль на тритонових ходах (пекло), барвисту педаль Мефісто-вальсі, багатопланову педаль для створення звукового колориту (світ спогадів).

Відзначимо, що у створенні характеру музичного образу мають значення обидві педалі. Ліва педаль, як і права, має значний колористичний потенціал. Вона використовується не тільки для досягнення м'якого піано, але й як засіб зміни тембрового забарвлення звучання. Подібно до правої педалі, ліва не повинна служити способом прикриття нестачі сили звучання, як її не слід сприймати як засіб для маскуванню недосконалого *pianissimo*.

Ф. Шопен, наприклад, для позначення тихого звучання використовував два терміни: *mezza voce* та *sotto voce* (напівголоса). За першим терміном (*mezza voce*) виконувати потрібно тихо за допомогою туше пальців, *sotto voce* – за допомогою лівої педалі, що створювало контраст до наступного *tre corde*. У Ф. Ліста ліва педаль використовувалася для досягнення регістру та звучання сурдини, при цьому він особливо звертав увагу на тактильну чуттєвість пальців в досягненні *pianissimo*.

Об'єктивно педалізація потребує ретельного продумування в процесі роботи над інтерпретацією музичного твору. У ній не повинно бути нічого випадкового чи нелогічного, як і в усьому процесі виконання. Вона визначається завданнями образно-художнього змісту твору. «Чим складніше за замислом та масштабами романтичний твір, тим різноманітнішими, вишуканішими є прийоми педалізації» [12, с. 124].

Досконалість педалізації багато в чому залежить від володіння тонкими градаціями сили звуку. У вмілому використанні різних градацій натискання педалі є секрет мистецтва тонкої педалізації. Хороший піаніст використовує найрізноманітніші ступені натискання педалі. Так, застосовуються зовсім неглибока педаль, у яких демпфери лише починають відриватися від струн і ще приглушують їхню вібрацію. Така педаль властива за прозорого викладу або тоді, коли треба «пригасити» які-небудь звуки. Це дає можливість грати на педалі великі побудови та підвищує співучість та барвистість виконання. Тим часом насичена фактура вимагає глибокої педалі з багатими обертонами для створення густої звучності.

Висновки. Таким чином, педаль не можна розглядати поза контекстом художнього виконання. Ми згодні з думкою професорки В. Шукайло про те, що «шлях від музично-художньої ідеї до

педальної ідеї слід вважати єдиновірним у фортепіанному виконавстві» [12, с. 122]. Виконавець трактує музичний контекст в межах авторського замислу, і педаль створює акустичні ефекти, що цілісно оформлюють художній образ. Педаль як унікальна властивість фортепіано є художнім атрибутом піаніста, а її акустична функція – невід’ємною складовою частиною виконавського процесу в осягненні художнього задуму композитора.

Педалізація у творах композиторів-романтиків відзначається різноманітністю: від безпедального звучання, неповної педалі, полу та чверті педалі до густої та повнозвучної педалі. Така широка амплітуда педальної практики відпові-

дала програмному контексту музики: замальовкам навколишнього світу та літературним сюжетам. Композитори демонструють майстерність у застосуванні звукових ресурсів кожного регістру фортепіано та здатність надавати їм темброві характеристики оркестрового інструментарію. Для музиканта-піаніста важливо відчувати і розуміти сутність романтичної музики, її гармонійно-мелодійний конструкт, різнобарвність музичної палітри, повноту динамічних градацій, а в розкритті знайденого художнього образу майстерно застосовувати педалізацію: координувати різні градації натискання педалі з чутливим реагуванням на зміни сили звуку під постійним слуховим контролем.

Література

1. Негребецька О. Педалізація в роботі над творами у класі фортепіано. *Наукові записки КДПУ*. 2015. Вип. 139. С. 154–158.
2. Виноградча Д., Лебедкіна В. Роль педалі у фортепіанному мистецтві XVIII – XX століть. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 525–528.
3. Коцюрба Н., Дуда С. Особливості застосування педалі у роботі концертмейстера. *Перспективи розвитку науки, освіти та технологій в євроінтеграції*. Полтава: ЦФЕНД, 2022. С. 36–38.
4. Таран І., Мілевська У. Акустичні особливості фортепіано у формуванні виконавської майстерності. ДВНЗ «Прикарп. Нац. ун-т ім. В. Стефаника». 2019.
5. Liang B., Fazekas G., Sandler M.B. Measurement, Recognition, and Visualization of Piano Pedaling Gestures and Techniques. *Journal of the Audio Engineering Society*. 2018. № 66 (6). P. 448–456. DOI: 10.17743/jaes.2018.0035.
6. Hiebert E. Listening to the Piano Pedal: Acoustics and Pedagogy in Late Nineteenth-Century Contexts. *Music, Sound, and the Laboratory*. 2013. Vol. 28. No. 1. P. 232–253. DOI: <https://doi.org/10.1086/671379>.
7. Lehtonen H.-M., Askenfelt A., Välimäki V. 2009. Analysis of the part-pedaling effect in the piano. *The Journal of the Acoustical Society of America Express Letters*. 2009. Vol. 126, number 2. P. 49–54. DOI: 10.1121/1.3162438.
8. Вороновська О., Чи Синьой. Музично-виконавська інтерпретація як засіб формування художньо-аналітичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Ушинського*. 2023. Вип. 3 (144). URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17953/1/Voronovska%20Olha.pdf>.
9. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ. 2013. 250 с.
10. Корзун В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова*. 2014. Вип. 120. С. 74–79.
11. Ван Чень. Сутність фактурно-стильових умінь майбутніх викладачів фортепіано та критерії їх оцінювання. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 10 (134). С. 260–276.
12. Шукайло В. Шлях до майстерності піаніста: навчально-методичний посібник. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2017. 206 с.

References

1. Nehrebetska, O. (2015). Pedalizatsiia v roboti nad tvoramy u klasi fortepiano [Pedaling in work on compositions in the piano class]. *Naukovi zapysky KDPU – Scientific notes of the KDPU*. Ch. 139. P. 154–158. [in Ukrainian]
2. Vynohradcha, D., & Lebedkina, V. (2017). Rol pedali u fortepiannomu mystetstvi XVIII–XX stolit [The role of the pedal in piano art of the 18th–20th centuries]. *Molodyi vchenyi – Young scholars*. № 11. P. 525–528. [in Ukrainian]
3. Kotsiurba, N., & Duda, S. (2022). Osoblyvosti zastosuvannia pedali u roboti kontsertmeistera [Peculiarities of using the pedal in the work of an accompanist]. *Perspektyvy rozvytku nauky, osvity ta tekhnolohii v yevrointehratsii – Prospects for the development of science, education and technology in European integration*. P. 36–38. [in Ukrainian]
4. Taran, I., & Milevska, U. (2019). Akustychni osoblyvosti fortepiano u formuvanni vykonavskoi maisternosti [Acoustic features of the piano in the formation of performing skills]. DVNZ “Prykarp. Nats. un-t im. V. Stefanyk” – State Higher Educational Institution “Prykarp National University named after V. Stefanyk”. [in Ukrainian]
5. Liang, B., Fazekas, G., & Sandler, M. (2018). Measurement, Recognition, and Visualization of Piano Pedaling Gestures and Techniques. *Journal of the Audio Engineering Society*, 66 (6), 448–456. <https://doi.org/10.17743/jaes.2018.0035>. [in English]
6. Elfrieda, Hiebert (2013). Listening to the Piano Pedal: Acoustics and Pedagogy in Late Nineteenth-Century Contexts. *Music, Sound, and the Laboratory*. Vol. 28. No. 1. P. 232–253. <https://doi.org/10.1086/671379>. [in English]

7. Lehtonen, H-M., Askenfelt, A., & Välimäki, V. (2009). Analysis of the part-pedaling effect in the piano. *The Journal of the Acoustical Society of America Express Letters*. Vol. 126, number 2, p. 49–54. <https://doi.org/10.1121/1.3162438>. [in English]
8. Voronovska, O., & Chy, Syniui (2023). Muzychno-vykonavska interpretatsiia yak zasib formuvannia khudozhno-analitychnykh umin maibutnykh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Musical and performing interpretation as a means of forming artistic and analytical skills of future music teachers]. *Naukovyy visnyk Pivdennoukrayins'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni K. Ushynsky'koho – Scientific Bulletin of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. Ushynsky*, 3 (144). Retrieved from: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17953/1/Voronovska%20Olha.pdf>. [in Ukrainian]
9. Moskalenko, V. (2013). *Lektsiyyi z muzychnoyi interpretatsiyyi [Lectures on musical interpretation]*. Kyiv. [in Ukrainian]
10. Korzun, V. (2014). Khudozhnya interpretatsiya muzychnykh tvoriv yak vyshchyy shchabel' vykonavs'koyi mayternosti [Artistic interpretation of musical works as the highest level of performing mastery]. *Naukovi zapysky Natsional'noho pedahohichnoho universytetu im. M. Drahomanova. Seriya – Pedahohichni ta istorichni nauky – Scientific Notes of the National Pedagogical University. Series – Pedagogical and historical sciences*. Vols. 120, pp. 74–79. [in Ukrainian]
11. Van Chyen' (2023). Sutnist' fakturno-styl'ovykh umin' maybutnykh vykladachiv fortepiano ta kryteriyi yikh otsinyuvannya [The essence of the texture-style skills of future piano teachers and the criteria for their evaluation]. *Pedahohichni nauky: teoriya, istoriya, innovatsiyni tekhnolohiyi – Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*, № 10 (134), p. 260–276. [in Ukrainian]
12. Shukailo, V. (2017). Shliakh do maisternosti pianista [The path to pianist mastery]: navchalno-metodychnyi posibnyk [teaching guide]. Zaporizhia National University, 206 p. [in Ukrainian].

Alla Hrinchenko – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical and Instrumental Training, The state institution “South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky”

Anzhelina Mamykina – Senior Lecturer at the Department of Musical and Instrumental Training, The state institution “South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky”

Interpretation of the works of romantic composers: the problem of pedalization

The article is devoted to the issue of interpretation of musical works of the Romantic era and the problem of pedalization in revealing the artistic image through understanding the textural context. It is noted that the issue of pedalization is always relevant, since it performs an artistic function in the performance and interpretation process of a musician-pianist. The purpose of the article is to determine the role and peculiarity of pedalization in the embodiment of the artistic image in the process of interpreting the works of romantic composers. The purpose is realized by applying the methods of theoretical research: analysis, synthesis, systematization. The works of Ukrainian and foreign scientists on the understanding of the concept of “interpretation” are analyzed and the definition of the concept of “musical and performing interpretation” is given as the understanding of the author’s musical text and its interpretation through its cultural and spiritual understanding, which has the imprint of a subjective and objective attitude to the artistic image. The properties of the right and left pedals and their functions in reproducing the artistic and stylistic context of musical works are characterized. The role of pedalization and its connection with texture (transparent or saturated) in the works of classical, romantic, and impressionist composers is clarified. The peculiarity of the interpretation of pedalization, its designation in the piano works of F. Chopin, and the correspondence of artistic images, plot and portrait sketches of program music to the use of pedalization in the works of R. Schumann and F. Liszt are specified. It is proved that the pedal, as a unique property of the piano, is an artistic attribute of the pianist, and its acoustic function is an integral part of the performance process in comprehending the composer’s artistic intention. It is emphasized that for a pianist it is important to feel and understand the essence of romantic music, its harmonic and melodic construct, the diversity of the musical palette, the completeness of dynamic gradations, and to skillfully apply pedalization in revealing the found artistic image: to coordinate different gradations of pressing the pedal with a sensory response to changes in the strength of the sound under constant auditory control. In practice, pedalization requires careful thought in the process of working on the interpretation of a musical work; there should be nothing accidental or illogical in it, as in the entire process of performance; it is determined by the tasks of the figurative and artistic content of the work.

Key words: interpretation, pedalization, pianist, musical work, artistic image, auditory control, program music, romantic composers.

УДК 78.461.,78.25

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-04>

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТУБИ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ

Микола Дутчак – аспірант творчої аспірантури кафедри духових та ударних інструментів, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0008-0018-757X>

У статті простежено еволюційний розвиток жанру концерту для туби в умовах сучасного виконавства. Зазначено, що всі якісні здобутки в жанрі концерту для цього інструмента продиктовані відповідними музичними критеріями та традиціями кожної епохи. Важливим аспектом постає нерозривний зв'язок з рівнем виконавського мистецтва на всіх етапах історичного розвитку концертного жанру.

XX століття характеризується пошуками нових ідей концерту у межах різних національних композиторських шкіл, відбуваються активні стиліові пошуки сучасного музичного мистецтва та становлення концертного жанру для туби загалом.

Відповідаючи естетичним вимогам часу, він безперервно еволюціонує, тим самим переконливіше закріплюючи своє місце в загальній концепції музичного виконавства.

За півстолітній період концерт для туби пройшов значний трансформаційний шлях, а останніми десятиліттями зазнав найбільш бурхливої прогресії та різнопланового оновлення.

У репертуарі сучасних виконавців твори цього жанру посідають особливе місце. Їх виконання пов'язано з ґрунтовно новими сценічно-психологічними відчуттями та певними технічними навичками. Сучасні композитори демонструють багатогранну художньо-образну палітру та чималий запас виразових можливостей у композиціях для туби, які вносяться до різноманітних концертних програм, конкурсних виступів, переліку педагогічного репертуару в музичних навчальних закладах.

На сучасному етапі можна спостерігати нові композиції у жанрі концерту для туби, зокрема концерти для туби Джона Вільямса, Вінтона Марсалиса, Роланда Сентпалі та Барбари Їорк, концерт «Атаіа» для туби та фортепіано Рікардо Молля, концерт для туби і струнного ансамблю Аріль Плау, іспанський концерт для туби Курт Гебл.

Проаналізовано та виявлено процес модифікації жанру на сучасному етапі його розвитку, що дає можливість подальшому зростанню ролі й масштабуванню концертного жанру для туби у музичній культурі.

Ключові слова: концерт, мідні духові інструменти, виконавське мистецтво, жанр, туба.

Вступ. Композиторська творчість на сучасному етапі демонструє унікальні зразки нових виразових засобів в музичному мистецтві. Зокрема, у сфері духового академічного виконавства розкрило перед митцями пізнання найвищої художньо-творчої визначеності академічних духових інструментів.

На особливу увагу композиторів заслуговує туба, конструктивні особливості якої змінювалися відповідно до історичної еволюції інструмента, породжували особливості звуковидобування.

Попри те, що тубне виконавство сьогодення демонструє високий професійний рівень, спостерігається відсутність узагальненої панорами генези концертного жанру для туби як цілісного явища, зокрема не висвітлена творчість сучасних композицій, які неодмінно заслуговують на увагу. З огляду на це жанр концерту для туби на сучасному етапі, його розвиток та варіативність потребують більш детального дослідження.

Мета статті – висвітлити основні напрями жанрової модифікації сучасного концерту для туби і визначити його специфіку.

Виклад основного матеріалу. Сучасна виконавська практика не обходиться без духових інструментів. Поступові модифікації привели їх до становлення професійного виконавства та сучасних технічних і виразових можливостей.

Багато композиторів починає писати концертні твори для мідних духових інструментів з наявною сольною партією.

В другій половині XX століття тривають пошук та оновлення відповідних сучасному світосприйняттю засобів художньої виразності. В цей час туба посіла гідне місце на концертно-сольній естраді, зокрема в академічному соло [1].

Водночас на цей період припадає становлення концертного жанру для туби, що спонукало пошук нових концепцій концерту для соло та активний стиліовий пошук сучасного музичного мистецтва.

Особливою ознакою концертних творів для мідних духових інструментів, зокрема туби, є те, що фактично кожен твір підтверджує процес модифікації жанру на сучасному етапі його розвитку та посягає на унікальність серед інших творів.

Винятковою своєрідністю постає досліджуваний жанр в органічному наслідуванні рис інших жанрів і навіть інших видів мистецтва, зокрема кіно.

Перебіг оновлення концерту для туби щільно пов'язаний з характерним для музичної культури кінця XX століття жанрово-стильовим різноманіттям, що спричинило тенденцію індивідуалізації, пошуку атипових, оригінальних художніх рішень.

Новітньою тенденцією, яка вплинула на концерт, форму та зміст на сучасному етапі розвитку, стає його жанровий різновид – *камерний концерт*, особливістю якого є звернення у концертному жанрі до мистецтва бароко і раннього класицизму.

Отже, жанр концерту для туби, перебуваючи під впливом сучасних тенденцій музичного мистецтва, продовжує продуктивно розвиватися, задіюючи новітні техніко-композиційні системи та виявляючи невичерпні можливості цього жанру [2].

Результатом пошуків сучасних композиторів в освоєнні нових систем музичної виразності у виконавстві на тубі стала помітна зміна у жанрово-стильовому утворенні. Як наслідок, це спричинило появу низки цікавих, нових різновидів концертних творів. Серед них – **Концерт для туби з оркестром Джона Вільямса (1985)**, один з небагатьох творів для цього інструмента, написаних у жанрі сольного концерту. Він був створений на замовлення Національного симфонічного оркестру США з нагоди 75-річчя його заснування. Прем'єра відбулася 5 березня 1985 року у виконанні Честера Шмитца, тубіста Бостонського симфонічного оркестру [3].

Концерт складається з трьох частин, які виконуються без перерви. Перша частина – *Allegro moderato* – написана у сонатній формі. Початок концерту відзначається енергійною і рішучою темою, яка виконується тубою у низькому регістрі. Важливу роль відіграє ритмічна гра: тріольні групи, швидкі пасажі та синкопи додають динамічності. Розроблення містить складні технічні секції, включаючи швидкі зміни регістрів, подвійне стакато та великі інтервали. Після цього коротко повертається початковий мотив, але з варіаціями, що надає фіналу першої частини відчуття розвитку. Друга – *Andante* – лірична і виразна частина, яка розкриває вокальні якості інструмента. Написана у тричастинній формі (А – В – А). Основна тема має широкі фрази, подібні до вокальної арії, з делікатним оркестровим супроводом. Тут Вільямс використовує специфічні гармонічні ходи, що

нагадують його стиль у фільмах. В середній секції (В) туба грає більш виразні та орнаментовані фрази, що підкреслюють меланхолійний характер. У завершальній частині з'являється варіація головної теми, що плавно переходить у тихий, розчинений фінал. Третя частина – *Allegro molto* – рондо, енергійний фінал з віртуозними пасажами та яскравим оркестровим супроводом. Головна тема містить багато синкопованих ритмів та акцентованих нот, що створює відчуття руху. Мідні інструменти оркестру задають ритмічний пульс, який проходить крізь увесь рух, чергуючись між цілим оркестром та камерними діалогами – наприклад, між тубою та арфою, з пічікато у струнних. У розділах «епізодів» з'являються різноманітні технічні виклики для соліста: швидкі пасажі, легато-арпеджіо, зміни регістрів. Фінальна каденція дає змогу тубісту продемонструвати максимальну майстерність перед яскравим завершенням твору [4].

Вільямс, відомий своїми кіномузичними шедеврами, надав концерту кінематографічного стилю з характерними гармоніями та оркестровими фарбами. Концерт для туби Джона Вільямса є унікальним і складним твором, який розширює технічні та виразні можливості інструмента. Він поєднує традиції класичної форми із сучасною гармонією та кінематографічним стилем. Твір став важливим у репертуарі професійних тубістів і часто виконується на конкурсах та сольних концертах.

Концерт для туби і струнного ансамблю норвезького композитора Арілля Плау (1990) є важливим твором у репертуарі тубістів, відомим музичною виразністю та технічними вимогами.

Першим виконавцем концерту став Остін Бадсвік у 2001 році в Польщі з Братиславським камерним оркестром. Після виходу на сольному компакт-диску “*Baadsviks Tuba Carnival*” у 2003 році він незабаром став дуже популярним серед тубістів і тепер виконується на концертах і конкурсах по всьому світу. Концерт став фінальним твором конкурсу Маркнойкірхен у Німеччині, міжнародного конкурсу Чеджу, а також конкурсу Фальконе в США [5].

Твір написаний у сонатній формі та складається з трьох частин. В першій – *Allegro moderato* – спостерігається енергійний та ритмічно насичений рух, що демонструє технічні можливості туби. Друга частина – *Canzone* – лірична та виразна, яка підкреслює мелодійний потенціал інструмента. Вона потребує глибокого емоційного вираження та контролю над звуком, що дає змогу передати ліричний характер музики. Фінальна

частина – *Allegro* – поєднує елементи попередніх тем та завершує твір яскравим фіналом.

Концерт вимагає від виконавця високої технічної майстерності, зокрема в швидких пасажах першої та третьої частин. Необхідно володіти чіткою артикуляцією та здатністю до швидких змін динаміки.

Дуже часто туба виконує майже «зовнішню» музичну роль у складі оркестру, тобто її вважають малозначущим елементом. Саме тому Курт Гебле у 1998 році поставив перед собою мету створити зовсім інше враження, написавши **Іспанський концерт для туби (“Tuba Concerto Español”)**.

Концерт створений для аматорів, який став художнім викликом як для соліста, так і для оркестру. Це змушує всіх учасників по-новому сприймати роль туби, переходячи від її традиційного акомпанементного чи розважального призначення до серйозного музичного діалогу. Назва твору теж була вибрана не випадково. Вона підкреслює енергійний характер концерту, демонструє спритність і виразність туби як сольного інструмента.

Щоб допомогти солісту «відчувати» свій інструмент, композитор цілеспрямовано використовує популярні стилістичні елементи. Іспанське звучання посилюється від першої до третьої частини, де воно розкривається у всій своїй красі та виразності [6].

Новим, оригінальним твором постає **Концерт для туби з оркестром Роланда Сентпалі (2002)** – композитора, аранжувальника, соліста Угорського національного філармонічного оркестру, професора туби та камерної музики у Вищій школі Люцерна, Швейцарія [7].

Концерт складається з трьох частин. Перша має назву «Ритуал», де лідером постає соліст (“*taltos*” – фігура в угорському фольклорі). Розпочинається частина поступовим прискорюючим рухом литавр, який підхоплює оркестр. Загалом композиція має цікаву ідейну концепцію. Тут музика уособлює групу людей, які зібралися навколо “*taltos*”, щоб молитися богам. “*Taltos*” (соліст) грає на своєму барабані, щоб викликати у всіх присутніх транс, у якому оточуючі встають і танцюють «ритмічно та метрично незбалансований танець». Така ідея виникла через інтерес композитора до антропології. Сам композитор зазначає, що «хотів створити мелодичні лінії, які звучать так, ніби вони «розстроєні» та імітують звуки неналаштованих старовинних інструментів» [8]. Частина насичена музичними подіями, потужними ритмами та несподіваною звучністю. Це яскрава музика з деякими проникливими

динамічними відтінками та кількома чудовими кульмінаціями. Друга частина «Панахида» (“*Dirge*”) – похоронна пісня, яка була створена після смерті особливо близької людини композитора. Характеризується ностальгічним і глибоко ніжним настроєм, пронизаним відчуттям втрати, але не позбавленим елементу свята. Третя – «Рими» – побудована навколо спогадів про безтурботне дитинство [8].

Концерт для туби з оркестром (“Wars and Rumors of War” / “Війни та чутки про війну”) Барбара Йорк (2004) – класичний тричастинний концерт, прем'єра якого відбулася у 2004 році у виконанні Майкла Фішера. Барбара Йорк – видатна канадсько-американська композиторка та піаністка. Протягом свого життя вона створила понад сорок творів, що включають тубу та/або еуфоніум.

Ідея композиції полягає в переміщенні слухача через війну очима молодика, якого щойно призвали захищати свою країну. Кожна частина відображає різні емоції та переживання, які приносить війна молодому солдатowi, що бореться за своє життя та заради близьких. Мисткиня стверджує: «оскільки я схильна створювати «концептуальні твори», ця композиція також має програмний зміст, що розгортається крізь музичну та емоційну структуру. Попри те, що підзаголовок може натякати на політичне висловлювання щодо війни, насправді це філософське й навіть доволі особисте дослідження того, як війна впливає на тих, хто бере в ній участь» [9].

Перша частина – *Allegro Marcato*. Тут композиторка використовує ритмічно активну та енергійну тему, яка вимагає від соліста певної технічної майстерності та ритмічного чуття. Це ідеальний момент для демонстрації сили та технічних можливостей туби. Під час виконання цієї частини важливо звертати увагу на чіткість артикуляції, точність виведення ритмічних акцентів і динамічну різноманітність. Друга частина – *Tranquillo* – одна з найбільш ліричних частин концерту. Тут туба виконує повільну, задумливу мелодію, вимагаючи від виконавця глибокої емоційної виразності. Мелодія вимагає від соліста використання м'яких переходів, легкості в звучанні та максимального контролю над динамікою. Третя частина – *Allegro Furioso* – має бурхливий характер. Туба грає швидко та агресивні теми, що вимагають високої технічної підготовки і контролю. Тут композитор поєднує велику кількість швидких рухів і точних атак. Оркестр активно підтримує соліста, створюючи енергійні, часто дисонуючі структури, що

підкреслюють напруженість та динамічність музики.

Цей концерт є складним, але водночас дуже виразним твором для туби, що дає змогу музикантам демонструвати всю палітру можливостей інструмента, від технічних до емоційних.

Сучасний погляд на тубу можна спостерігати в іспанського композитора **Рікардо Моля** – **Концерт для туби та фортепіано “Амаїа”**. Написаний на замовлення Джозефа Авадома і присвячений Керол Джанч, головній тубістці Філадельфійського оркестру.

Твір розповідає історію Амаї, молодої дівчини, яка вирушає в подорож уздовж північного узбережжя Іспанії, щоб навчитися контролювати чотири природні стихії. На своєму шляху вона зустрічає міфічних істот баскської міфології, які допомагають їй у цьому процесі.

Оригінально написаний з акомпанементом духового оркестру, концерт був вперше виконаний 3 лютого 2024 року разом з оркестром “Pershing’s Own” Армії США під час семінару для виконавців на еуфоніумі та тубі [10].

Концерт складається з трьох частин, кожна з яких має свою сюжетну лінію, програмний зміст і технічні особливості. Перша – Гастелугаче (Gatzelugatxe) – має енергійний, динамічний, ритмічно складний характер.

Частина названа на честь острова, що розташований поблизу узбережжя Країни Басків. Це місце відоме драматичною природою, скелястими берегами та старовинним монастирем. Ця частина має динамічний і ритмічно насичений характер, що відображає бурхливе море та містику цього місця. Друга частина – Лист Амаї (Amaia’s Letter) – є ліричною та емоційною, яка передає глибокі почуття головної героїні. Це її внутрішній монолог, сповнений надії, суму та мрійливості. Третя частина – Фінальний елемент (The Final Element) – є кульмінацією концерту. Вона поєднує елементи попередніх частин, але з новою енергією. Тут музика стає більш ритмічною, інтенсивною та віртуозною.

Відчувається боротьба та перемога героїні. Фінал має ефектний характер і завершується яскравим фінальним акордом.

Концерт “Амаїа” Рікардо Моля є багатограним і виразним твором, що поєднує технічну складність із глибокою музичною драматургією. Твір містить складні пасажі та швидкі фрази, що вимагають високої рухливості пальців і координації між руками та диханням. Часті зміни регістрів вимагають контролю над артикуляцією та рівномірного переходу між регістрами. Особливу увагу варто звернути на використання широких інтервалів, які потребують хорошої гнучкості губ та контролю інтонації.

З останніх новинок не можемо не згадати **Концерт для туби з оркестром Вінтона Марсаліса**. Твір є значущим внеском у репертуар для цього інструмента, поєднуючи елементи класичної музики та джазу. Загалом концерт Марсаліса демонструє глибоке розуміння можливостей туби як сольного інструмента, розкриваючи її технічний та виразний потенціал [11].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Огляд еволюції жанру концерту для туби на сучасному етапі переконує в тому, що цей жанр є одним з яскравих серед музичного мистецтва. Можемо спостерігати, що еволюційний процес концерту не припиняється, що свідчить про великі творчі можливості цього жанру та значний соціальний внесок.

Розглянуті концерти для туби демонструють яскраво виражену програмність, яка представлена її узагальненими типами. Відтворення різноманітних характерів та настроїв засвідчують новий рівень художньо-змістовного потенціалу.

Наукові дослідження, пов’язані з виконавським мистецтвом гри на тубі, оновленим, сучасним художнім репертуаром, нечисленні або взагалі відсутні. Тому проблема концертного жанру для туби як цілісного системного явища вимагає подальшого, більш ґрунтового дослідження.

Література

1. Громченко В. Твори для туби соло як квінтесенція композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2018. Вип. 15. С. 127–137.
2. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів: (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
3. Сьомін Є. Методичні засади використання композиторських творів для туби в умовах позакласної роботи: кваліфікаційна робота / науковий керівник – канд. мистецтвознавства, доц. О. Чеботаренко. Кривий Ріг: КДПУ, 2023. 72 с.
4. Вільямс Дж. Концерт для туби. URL: <http://forums.chisham.com/viewtopic.php?t=66524>.
5. Плау А. Концерт для туби і струнного ансамблю. URL: <https://www.broekmans.com/en/bladmuziek/concerto-fur-tuba-and-piano-929289>.
6. Gäble K. Tuba Concerto Español. URL: https://www.rundel.de/en/article/tuba_concerto_espanol/MVSR3026.

7. Muveszek. Szentpali. URL: <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=314>.
8. Сентпалі Р. Концерт для туби з оркестром. URL: <https://www.musicwebinternational.com/classrev/2020/Dec/Szentpali-concertos-TOCC0568.htm>.
9. Йорк Б. Концерт для туби з оркестром “Wars and Rumors of War”. URL: <https://www.cimarronmusic.com/concerto-for-tuba-orchestra-york-s>.
10. Mollá R. “Amaia” concerto for tuba and piano. URL: <https://www.ricardomolla.com/en/product/amaia-concerto-for-tuba-and-piano>.
11. Marsalis W. Pens Concerto That Swing, Boogaloos – For Tuba. URL: https://classicalvoiceamerica.org/2022/05/05/wynton-marsalis-pens-concerto-that-swings-boogaloos-for-tuba/?utm_source=com.

References

1. Hromchenko V. (2018). Tvory dlya tuby solo yak kvintesentsiya kompozytors'koyi khudozhn'o-tvorchoyi identyfikatsiyi instrumenta [Works for the solo tuba as the quintessence of the composer's artistic and creative identification of the instrument]. Musical opinion of the Dnipropetrovsk region: coll. of science works of DAM named after M. Hlinky. V. 15. P. 127–137. [in Ukrainian]
2. Paliychuk I. (2007). Ukrayins'kyy kontsert dlya midnykh dukhovykh instrumentiv: (1950–2000): formuvannya, ustalennya, modyfikatsiyi zhanru [Ukrainian concert for brass instruments: (1950–2000): formation, establishment, modifications of the genre]. *Extended abstract of candidate's thesis*. art studies Kyiv, 20 p. [in Ukrainian]
3. S'omin Ye. (2023). Metodychni zasady vykorystannya kompozytors'kykh tvoriv dlya tuby v umovakh pozaklasnoyi roboty [Methodological principles of using composer's works for tuba in extracurricular work]. qualification work / scientific supervisor – candidate of art history, associate professor O. Chebotarenko. Kryvyi Rih, 72 p. [in Ukrainian]
4. Vil'yams Dzh. Kontsert dlya tuby [Tuba Concerto]. Retrieved from: <http://forums.chisham.com/viewtopic.php?t=66524>. [in English]
5. Plau A. Kontsert dlya tuby i strunnoho ansamblyu [Concerto for tuba and string ensemble]. Retrieved from: <https://www.broekmans.com/en/bladmuziek/concerto-fur-tuba-and-piano-929289>. [in English]
6. Gäble K. Tuba Concerto Español. Retrieved from: https://www.rundel.de/en/article/tuba_concerto_espanol/MVSR3026. [in English]
7. Muveszek. Szentpali. Retrieved from: <https://info.bmc.hu/index.php?node=artists&table=ZENESZ&id=314>. [in English]
8. Szentpali R. Kontsert dlya tuby z orkestrom [Concerto for tuba and orchestra]. Retrieved from: <https://www.musicwebinternational.com/classrev/2020/Dec/Szentpali-concertos-TOCC0568.htm>. [in English]
9. York B. Kontsert dlya tuby z orkestrom “Wars and Rumors of War” [Concerto for tuba and orchestra “Wars and Rumors of War”]. Retrieved from: <https://www.cimarronmusic.com/concerto-for-tuba-orchestra-york-s>. [in English]
10. Mollá R. “Amaia” concerto for tuba and piano. Retrieved from: <https://www.ricardomolla.com/en/product/amaia-concerto-for-tuba-and-piano>. [in English]
11. Marsalis W. Pens Concerto That Swing, Boogaloos – For Tuba. Retrieved from: https://classicalvoiceamerica.org/2022/05/05/wynton-marsalis-pens-concerto-that-swings-boogaloos-for-tuba/?utm_source=com. [in English]

Mykola Dutchak – Postgraduate Student of creative postgraduate studies at the Department of Wind and Percussion Instruments, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

The genre of tuba concert in modern realities

The article traces the evolutionary development of the tuba concerto genre in the conditions of modern performance. It is noted that all qualitative achievements in the concerto genre for this instrument are dictated by the relevant musical criteria and traditions of each era. An important aspect is the inextricable connection with the level of performing art at all stages of the historical development of the concert genre.

The 20th century is characterized by the search for new ideas for the concert within the framework of various national composer schools, active stylistic searches for modern musical art and the formation of the concert genre for the tuba in general.

Responding to the aesthetic requirements of the time, it continuously evolves, thereby more convincingly consolidating its place in the general concept of musical performance.

Over the past half-century, the tuba concerto has undergone a significant transformation, and in recent decades it has undergone the most rapid progression and diverse renewal.

In the repertoire of modern performers, works of this genre occupy a special place. Their performance is associated with fundamentally new stage-psychological sensations and certain technical skills. Modern composers demonstrate a multifaceted artistic and figurative palette and a considerable reserve of expressive possibilities in compositions for tuba, which are included in various concert programs, competitive performances, and the list of pedagogical repertoires in music educational institutions.

At the current stage, one can observe new compositions in the genre of tuba concerto, in particular, tuba concertos by John Williams, Wynton Marsalis, Roland Saintpauli, and Barbara York, the concerto “Amaia” for tuba and piano

by Ricardo Moglia, the concerto for tuba and string ensemble by Ariel Plau, and the Spanish concerto for tuba by Kurt Goble.

The process of genre modification at the current stage of its development has been analyzed and identified, which in turn allows for the further growth of the role and scaling of the concert genre for the tuba in musical culture.

Key words: *concert, brass instruments, performing arts, genre, tuba.*

УДК 784.4:39(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-05>

«ПЛИВЕ КАЧА» ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Олена Заверуха – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-8860-6335>

Яна Кириленко – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу, заступник декана з наукової та міжнародної діяльності, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0001-9823-3897>

Тетяна Сухомлінова – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-7251-0793>

Українська закарпатська пісня «Пливе кача»¹ є визначним зразком музичного фольклору, який у новітній історії України набув особливого значення як символ національної пам'яті, скорботи та ідентичності. Її трансформація від традиційного закарпатського твору до потужного маркера колективного переживання, особливо після подій Революції Гідності, військового конфлікту на сході України, повномасштабного вторгнення, вимагає комплексного музикознавчого та культурологічного аналізу. Вивчення цього твору в контексті сучасного музичного простору, його виконавських інтерпретацій та суспільного значення сприяє розкриттю механізмів формування національної ідентичності через музику. Мета – дослідити «Пливе кача» як музичний, поетично-соціокультурний феномен, визначити її роль у формуванні національної ідентичності. У дослідженні використано комплексний підхід, що включає історико-культурний аналіз походження пісні, музикознавчий аналіз її мелодичних та ритмічних особливостей. Окрему увагу приділено соціокультурному аналізу значення пісні в суспільному дискурсі. Проведений аналіз дав змогу встановити, що «Пливе кача» є носієм глибокого культурного коду, втілюючи характерні риси українського народного світогляду, де тема смерті та прощання постає не лише як особистий, але й як загально-колективний досвід. Пісня має мінорний лад, плавну мелодику та медитативний ритм, що посилює її емоційний вплив. Виконавські інтерпретації від академічного хорового звучання до експериментальних аранжувань засвідчують її універсальність та здатність адаптуватися до різних мистецьких контекстів. Аналіз сучасного використання твору в суспільній свідомості підтвердив його важливу роль у процесах формування національної ідентичності, особливо в умовах кризових історичних подій. Подальші дослідження можуть зосередитися на міжкультурному порівнянні «Пливе кача» з іншими народними реквіємами, аналізі її впливу на суспільну психологію та дослідженні нових виконавських інтерпретацій у різних жанрах сучасного мистецтва. Також актуальним є вивчення музичної творчості як засобу національної консолідації у контексті глобалізації та змін у культурній політиці України.

Ключові слова: музичне мистецтво, національна ідентичність, виконавська інтерпретація, драматургія, жанр, виконавська стилістика, художній зміст, аранжування, фольклор.

Постановка проблеми. Українська національна ідентичність формувалася під впливом численних історичних, культурних і соціальних факторів, значну роль серед яких відіграє музичне мистецтво. Українська закарпатська пісня «Пливе кача», що набула особливого значення в сучасній Україні, стала своєрідним символом колективної пам'яті та культурного коду нації. Її поширення та переосмислення в контексті новітньої історії, зокрема під час Революції Гідності, актуалізувало питання про те, як музика здатна формувати наці-

ональну ідентичність та транслювати суспільні настрої.

Однак, попри значну увагу до цієї пісні в суспільному дискурсі, недостатньо досліджено її роль як репрезентації української ідентичності в ширшому контексті музичного мистецтва. Відсутній комплексний аналіз семантичних, музикознавчих і культурологічних аспектів «Пливе кача» у зв'язку з її історичними витоками та сучасним сприйняттям. Таким чином, виникає необхідність розглянути цю пісню не лише як емоційно забарв-

¹ У статті спираємось на твердження В. Німчука про те, що «Пливе кача» є закарпатською піснею [1].

лений твір, але й як феномен національного самосвідомлення, що поєднує фольклорну традицію, символіку та актуальні суспільні виклики.

Огляд літератури. Огляд літератури з теми дослідження засвідчує наявність низки наукових праць, присвячених вивченню соціокультурної ролі української пісенної традиції, музичного фольклору та їхнього значення у процесах національної ідентифікації. Дослідження Л. Макаренка спрямовано на аналіз соціально-історичного значення пісенного фольклору в українському суспільстві, зокрема на прикладі пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині» [2; 3]. Авторка зазначила, що ця пісня набула особливого символічного значення у новітній історії України, ставши своєрідним реквієм національної пам'яті. У пізніших працях дослідниці розглянула місце української музики у світовому контексті, наголошуючи на її унікальності та адаптивності до сучасних музичних тенденцій.

Дослідження Ю. Фука зосереджується на аналізі «Симфонієти» Є. Станковича як музичного маніфесту національної ідентичності [4]. Хоча ця праця не стосується безпосередньо аналізу «Пливе кача», автор розглядає загальні закономірності втілення національних мотивів у сучасній українській музиці. На думку дослідника, музичні твори з глибокими національними конотаціями, зокрема ті, що використовують фольклорний матеріал, відіграють вагомую роль у збереженні та трансляції історичної пам'яті.

У праці Т. Кушнір народно-хоровий репертуар розглядається в контексті історичного розвитку української культури [5]. Дослідниця підкреслила, що автентичні народні пісні, такі як «Пливе кача», є важливими маркерами національної ідентифікації, оскільки через них відображаються характерні особливості ментальності українців, їхнє світосприйняття та ставлення до екзистенційних питань життя і смерті.

Л. Білозуб дослідила питання національного характеру та ментальності в українському музичному мистецтві, акцентуючи увагу на ролі фольклору у формуванні духовного коду нації [6]. У її роботі простежуються думки про те, що саме народна пісня є тим елементом, який зберігає культурну пам'ять та відтворює її у нових історичних реаліях.

Окреме місце у науковому дискурсі посідає праця В. Сокіла, яка присвячена пісні «Пливе кача по Тисині» [7]. Автор аналізує історичне походження твору, його коріння та трансформацію в контексті сучасної української культури. У дослідженні В. Сокіл наголошує на тому, що, попри

народне походження, ця пісня набула нового значення, стала невід'ємною частиною національної пам'яті та репрезентувала колективний трагічний досвід українців.

Аналіз наукових джерел засвідчує, що більшість досліджень зосереджувалась на загальному значенні фольклорної традиції в культурному просторі або ж на аналізі пісні у контексті національної пам'яті. Однак недостатньо вивченими залишаються питання сучасного виконавського трактування твору, його музичних особливостей та адаптації у різних жанрах сучасного музичного мистецтва. Саме ці аспекти стали предметом подальшого аналізу в межах нашого дослідження.

Мета та завдання статті. Метою дослідження є аналіз пісні «Пливе кача» як репрезентації національної ідентичності в українському музичному мистецтві.

Для досягнення цієї мети були поставлені такі завдання:

- проаналізувати музичні та поетичні особливості твору як носія культурного коду;
- визначити роль цієї пісні у формуванні національної ідентичності, зокрема в контексті новітньої української історії;
- розглянути використання «Пливе кача» у сучасному музичному просторі та її значення в суспільній свідомості.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українське музичне мистецтво разом з народною піснею та релігійними традиціями є важливим складником геокультурної спадщини нації. Воно не лише відображає історичний досвід народу, але й формує його світогляд, ментальність та національний характер. Упродовж століть музика виступала носієм культурної пам'яті, засобом ідентифікації та виразником колективних переживань. В умовах сучасних глобалізаційних викликів збереження та розвиток національного музичного мистецтва набувають особливої значущості. Це не просто питання культурної спадщини, але й ключовий аспект формування національної ідентичності, що дає змогу українцям усвідомлювати свою унікальність та зміцнювати зв'язок між поколіннями. Музика стає символом єдності, способом самовираження народу та важливим інструментом збереження культурної самобутності в динамічному світі.

Національна ідентичність глибоко вкорінена в українську музичну культуру, яка виступає своєрідною духовно-інформаційною системою. Дослідники відзначають її багаторівневу структуру, що формується на різних етапах музичного розвитку та відображає національні особливості

в художньому вираженні. На базовому рівні українська народна музика відіграє ключову роль у формуванні ментального коду нації. Фольклорні традиції, семантика народних пісень, жанрова специфіка та регіональні особливості є основою національної музичної виразності. Саме тут зароджуються характерні риси української музичної культури, які визначають її своєрідність. Далі ця ментальна виразність розгортається в музичній мові, яка поєднує вербальний та мелодичний початок. Взаємодія слова і музики, обробка народних мотивів, адаптація фольклорного матеріалу в професійній музиці – все це слугує засобом відображення національного характеру. Крім того, музична мова сама по собі, без текстового супроводу, здатна передавати глибокий зміст, втілюючи емоції, світосприйняття та історичну пам'ять. На вищому, концептуальному рівні музична культура постає як узагальнене відображення національної ментальності. Жанрово-стильове розмаїття української музики демонструє здатність культури адаптуватися до змін, зберігаючи водночас власну ідентичність. Музичні твори, навіть без конкретних фольклорних мотивів, несуть у собі впізнавання національні риси, що проявляються через гармонію, ритм, інтонації та характерні мелодійні лінії [6, с. 37]. Таким чином, національна ідентичність в українському музичному мистецтві вибудовується поступово: від глибоких народних традицій до сучасних музичних форм, що залишаються носіями української ментальності. Це підтверджує тезу про музику як невід'ємний елемент національної самосвідомості, який не лише зберігає культурну пам'ять, але й адаптується до нових реалій, зміцнюючи зв'язок між минулим, сучасним і майбутнім.

Важливим культурним феноменом в українському музичному контексті стала пісня «Пливе кача по Тисині», оскільки вона втілює глибокі почуття туги за героєм, пам'яті та національної єдності. Вперше вона привернула увагу широкої аудиторії під час подій Революції Гідності у 2014 р., коли стала неофіційним гімном пам'яті загиблих активістів Майдану, які увійшли в історію як «Небесна сотня». Тоді, на фоні протестів і насильства, ця пісня, як вражаючий музичний реквієм, знайшла своє місце в серцях українців, ставши символом боротьби, самопожертви та відданості ідеалам свободи. Особливу популярність і силу виразності пісня отримала завдяки виконанню ансамблю «Пікардійська терція», чиє інтерпретування глибоко передавало емоційний та смисловий зміст твору, торкаючись глибин національної душі. Однак її значення поширю-

ється далеко за межі одного колективу. «Пливе кача» стала частиною багатьох музичних програм, її виконували «Плач Єремії», капела імені Л. Ревуцького, хор Київської православної академії, в якому співають семінаристи, що були безпосередніми учасниками подій на Майдані. Не обмежуючись українським контекстом, пісня пролунала на міжнародних сценах, зокрема на фестивалі “Virgo Lauretana” в Італії, де вона викликала співчуття та захоплення [7, с. 817]. «Пливе кача по Тисині» стала символом не тільки національного болю, але й сили українського духу, що здатен протистояти навіть найбільшим випробуванням. Пісня не лише виконує роль музичного твору, але й є значущим маркером національної ідентичності, що відображає глибокі історичні процеси та культурні зміни в Україні, а також її прагнення свободи та незалежності.

«Пливе кача по Тисині» має глибоке коріння у закарпатському фольклорі й належить до жанру рекрутських або солдатських пісень, які відображають біль, сум та прощання з рідними перед невідомим майбутнім. Як зазначає В. Німчук, ця пісня з'явилася на початку ХХ ст., ймовірно, в період Першої світової війни, коли молоді закарпатці були мобілізовані до лав австро-угорського війська [1]. Їхні страхи, туга за рідною домівкою та відчуття приреченості знайшли своє відображення в образах пісні. Перша документальна згадка про текст, схожий на «Пливе кача», з'явилася у збірці закарпатського письменника В. Гренджі-Донського «Квіти з терньом», виданій в Ужгороді у 1923 р.² Проте саме його авторство пісні залишається дискусійним, адже народна творчість рідко має конкретного творця. Дослідник В. Сокіл схилився до версії, що саме В. Гренджа-Донський упорядкував та осучаснив народний текст, зробивши його відомим ширшому загалу [7, с. 818]. У 1944 р. закарпатський композитор та фольклорист Д. Задор зафіксував повний варіант пісні в містечку Воловець [1] та опублікував його у збірнику «Народні пісні підкарпатських русинів». У цьому варіанті тексту з'являється образ качки, що символізує страждання на чужині, небезпеку та невідворотність долі. Деякі дослідники вважають, що рядок «пливе кача по Тисині» міг не бути буквальною визначенням річки Тиси, а мати значення «тихої течії» або «тісного водного шляху», що підсилювало емоційний настрій твору³. Пісня належала до репертуару воїнів Української повстанської

² Про це пише В. Німчук [1].

³ Викладено у В. Німчука [1].

армії у роки Другої світової війни та післявоєнний період. Як відомо, українські стрільці, загиблі в боях з угорськими військами, пускалися водами Тиси, що могло закріпити символіку пісні як реквієму. У другій половині XX ст. «Пливе кача» зберігалася в народній пам'яті, передавалася з покоління в покоління. Вона була частиною репертуару Заслуженої артистки України В. Баганич, яка співала її в складі Закарпатського народного хору. У 2000 р. вийшла збірка «Співає Віра Баганич», де було представлено 64 фольклорні пісні, серед яких і цей твір. Справжню популярність пісня отримала у 1990-х роках, коли була включена до альбому «Наші партизани» Т. Чубая.

Втім, найвідомішою версією стало виконання гурту «Пікардійська терція» у 2002 р., яке вразило слухачів глибоким та тужливим звучанням. Аранжування, характерне для стилю ансамблю, ґрунтується на багатоголоссі, яке створює особливий тембральний колорит та атмосферу скорботи. Вокальне виконання відзначається надзвичайною чистотою інтонування, збалансованістю партій та витонченим використанням динаміки, що сприяє посиленню емоційного впливу на слухача. Звучкова палітра твору побудована на спокійній, але проникливій мелодії, що підкреслює характер української жалобної пісні. Використання акапельного виконання посилює автентичність звучання та надає твору камерного характеру. Темп твору доволі помірний, що відповідає його змістовному наповненню та дає змогу глибше відчувати трагічну природу композиції. Важливим аспектом виконавського стилю є нюансування, яке створює відчуття хвилеподібного розвитку, підкреслюючи ключові моменти тексту [8].

Гурт «Пікардійська терція» демонструє високу вокальну культуру, що проявляється в бездоганній дикції, чіткій артикуляції та осмисленому трактуванні кожної фрази. Особливу увагу слід звернути на гармонічну структуру виконання, що базується на характерних для української народної музики співвідношеннях голосів, де нижні партії створюють основу, а верхні забезпечують виразність та глибину звучання [9]. Динамічна побудова виконання підкреслює драматизм тексту, а поступове наростання емоційного напруження в кульмінаційних моментах змушує слухача глибше зануритися в зміст пісні. Окремо варто зазначити використання пауз та подовження фраз, що сприяє створенню ефекту просторого, відстороненого звучання. Такий прийом, з одного боку, асоціюється із зануренням людини, яка скорбує, у свій душевний стан туги, а з іншого – символізує

нескінченність потойбічного світу, в якому перебуває загиблий герой.

Неофіційний кліп «Пікардійської терції» [9] доповнює враження від виконання, де аудіовізуальний ряд ще більше загострює сприйняття трагізму, підкреслює національний та історичний контекст твору. Все це надає композиції не лише музичного, але й суспільно-культурного значення. Саме завдяки глибокій виконавській інтерпретації пісня «Пікардійської терції» набула широкого резонансу та стала одним з ключових музичних символів української національної пам'яті.

У свою чергу, хорове виконання пісні «Пливе кача» в трактуванні Народного художнього колективу студентського хору «Brevis» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка є зразком професійного академічного вокального мистецтва, що поєднує глибоку емоційність з високою виконавською майстерністю. Під керівництвом О. Заверухи колектив створив проникливу інтерпретацію, яка підсилюється включенням поетичного твору «Мамо, не плач. Я повернусь весною» О. Максимішин-Корабель [10]. Хорове звучання вирізняється широкою динамічною амплітудою та виваженим балансом голосів, що дає змогу передати трагічну природу твору. Аранжування підкреслює виразність мелодичної лінії, зберігаючи її традиційну структуру, водночас адаптуючи до академічного хорового виконання. Значну роль відіграє фактурне розгортання багатоголосся, яке посилює ефект глибини та просторовості звучання. Досконала вокальна техніка виконавців проявляється у чистоті інтонації, чіткій дикції та злагодженості партій, що є визначальною рисою академічного хорового мистецтва. Драматургія виконання побудована на поступовому напруженні емоційної напруги, яка досягає апогею в кульмінаційних моментах. Чергування динамічних контрастів та тембральних змін створює ефект хвилеподібного розвитку, що дає змогу максимально розкрити експресивність тексту та музичного матеріалу. Включення до виконання вірша «Мамо, не плач. Я повернусь весною»⁴ значно розширює смисловий контекст твору, доповнюючи його елементами особистісного осмислення трагедії втрати. Рецитація поетичного тексту відбувається на фоні хорового звучання, що створює ефект діалогу між музикою та словом, підкреслюючи тематику жертвності та пам'яті.

⁴ Посилання на вірш О. Максимішин-Корабель: <http://ukrainka.org.ua/mamo-ne-plach-ya-povernus-vesnoyu>.

Запис 2021 р. є цінним внеском у сучасне осмислення цього твору в контексті української музичної культури. Виконання студентського хору «Brevis» демонструє не лише високу художню якість, але й важливу соціокультурну функцію, оскільки створює простір для вшанування пам'яті загиблих та формування національної ідентичності через музичне мистецтво. Поєднання традиційного народного матеріалу із сучасною хоровою інтерпретацією та рецитацією поетичного тексту значно збагачує естетичний та змістовий рівень твору, роблячи його вагомим явищем у сучасному українському виконавському мистецтві.

Натомість виконання пісні «Пливе кача по Тисині» чеським хором у записі 2022 р. є прикладом міжкультурної музичної взаємодії, що демонструє глибоке проникнення українського музичного фольклору в європейський хоровий простір. Ця інтерпретація зберігає основні риси автентичного звучання, проте адаптує його до традицій європейського академічного хорового співу, що надає твору нового тембрального забарвлення [11]. Хоровий ансамбль відзначається високою злагодженістю звучання, рівновагою голосових партій та ретельною динамічною роботою. Виконання вирізняється камерним характером, що підкреслюється м'яким нюансуванням, плавними динамічними переходами та чистотою інтонації. Порівняно з традиційним українським виконанням, ця версія тяжіє до більш рівномірного звуковедення, без різких контрастів та експресивних акцентів, що характерні для народної традиції. Це додає твору відтінку внутрішньої зосередженості, зберігаючи при цьому його глибоко емоційний зміст.

Гармонійна структура аранжування наближена до класичних зразків хорового мистецтва Західної Європи, що проявляється в рівномірному розподілі голосів та поступовому наростанні звукового напруження. Виконавці досягають ефекту особливої виразності за рахунок плавного розвитку динамічних градацій, що створює ефект поступового наростання емоційної напруги. При цьому відчутна делікатна робота з тембральною палітрою, що підкреслює глибину мелодичного розвитку.

«Пливе кача» в трактуванні дуету LELEKA є прикладом виконавської інтерпретації, що поєднує традиційний український вокал із сучасною експериментальною інструментальною стилістикою. Ця версія зберігає мелодичну основу закарпатської пісні, але її гармонічне та ритмічне втілення виходить за межі традиційного хорового

або ансамблевого звучання, наближаючись до сучасного та імпровізаційного стилю [12].

Головною особливістю цього виконання є трепетність звучання, яку створює мінімалістичний інструментальний супровід у поєднанні з глибоко емоційним жіночим вокалом. Використання контрабаса як єдиного акомпануючого інструмента надає твору виразності, створюючи простір для максимальної уваги до вокальної лінії. Контрабас виконує не лише гармонічну, але й ритмічну функцію, будуючи мелодійні лінії, що переплітаються з вокальним матеріалом. Завдяки використанню прийому *pizzicato* та легких арпеджіо контрабас доповнює голос, створюючи ефектну ансамблеву взаємодію між виконавцями.

Вокальна манера виконання має виразні етнічні риси, що проявляється у характерному звуковеденні та гнучкості мелодичної лінії. Водночас у звучанні відчутний вплив сучасної вокальної імпровізаційної техніки, яка передбачає нестандартні відхилення від канонічної мелодичної лінії, гнучке варіювання динаміки та використання мікротональних нюансів. Це створює особливий ефект особистісного переосмислення традиційної мелодії, роблячи її водночас більш індивідуалізованою та глибоко емоційною.

Ритмічна структура виконання відрізняється від традиційного варіанта пісні. Виконавці використовують ритмічні зміщення, легку синкопованість та змінну метрику, що додає певної імпровізаційної свободи. Ця варіативність сприяє ускладненню загальної ритмічної картини, що ще більше посилює виразність мелодії та надає твору нової інтерпретаційної глибини.

Отже, трактування «Пливе кача» у виконанні LELEKA є новаторським у поєднанні етнічної вокальної стилістики з експериментальними підходами. Мінімалістичне звучання, імпровізаційний характер, тонка вокальна експресія та особливість інтерпретації створюють новий вимір сприйняття цієї пісні, що розширює її межі як частини української музичної традиції та водночас надає їй універсального художнього значення.

Нове життя та особливе значення пісня отримала під час Революції Гідності у 2013–2014 рр. [1, с. 79–81]. Вона вперше прозвучала на похороні білоруса М. Жизневського, одного з перших загиблих на Майдані, котрий стояв за спільну ідею свободи. Згодом вона стала музичним символом скорботи за загиблими героями Небесної Сотні, а її виконання на панахидах зробило її справжнім реквіємом. «Пливе кача по Тисині» перетворилася з пісні на загальноукраїнський поминальний гімн. Вона об'єднала в собі біль поколінь, гіркоту

прощання та пам'ять про тих, хто пожертвував життям за свободу України. Сьогодні ця пісня є невід'ємною частиною національної ідентичності, що продовжує жити в серцях людей та нагадує про високу ціну, яку українці сплачують за свою незалежність [13].

Висновки. Аналіз пісні «Пливе кача» в контексті її музичних, поетичних та соціокультурних характеристик дає змогу зробити низку узагальнень щодо її значення у фольклорній традиції та сучасному музичному просторі. Походження цієї пісні пов'язано із закарпатським фольклором, що вказує на її глибоке коріння в народній творчості українців. З часом вона зазнала певних трансформацій, проте зберегла головні риси протяжної пісні з виразним художнім змістом, що забезпечило її життєздатність у культурному середовищі.

Музичний аналіз підтвердив, що «Пливе кача» є прикладом пісенної традиції з характерною мінорною ладовою організацією, плавною мелодикою та розміреним ритмічним малюнком, що надає твору особливої медитативності й глибини. Поетичний текст вирізняється лаконічністю та символічністю, а його змістовий рівень виходить за межі суто індивідуального переживання, набуваючи загальнолюдського звучання через образи розлуки, смерті та материнської скорботи.

Пісня стала важливим елементом формування національної ідентичності, особливо в умовах суспільно-політичних потрясінь новітньої української історії. Її значення як реквієму, символу народної пам'яті та емоційного виразу колективного болю особливо посилюється після подій Революції Гідності, військового конфлікту на сході України та повномасштабного вторгнення. В цьому контексті «Пливе кача» не лише функціонує як культурний код, але й виконує важливу соціальну функцію, об'єднуючи людей у спільному переживанні втрати та національного самоствердження.

Аналіз сучасних виконавських інтерпретацій показав, що «Пливе кача» продовжує існувати як у традиційних, так і в експериментальних аранжуваннях, зберігаючи при цьому свою першопочаткову емоційну силу та зміст. Вона адаптується до різних виконавських стилів: від академічного хорового звучання до сучасної обробки, що свідчить про її універсальність та відкритість до нового художнього переосмислення. Перспективи подальших досліджень полягають у порівняльному аналізі цього твору з іншими народними реквіємами та скорботними піснями різнокультурних традицій, що дасть змогу визначити їхні риси та унікальні особливості.

Література

1. Німчук В. До питання про походження пісні «Пливе кача по Тисині». *Слово і час*. 2015. Вип. 7. С. 79–85. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2015_7_13 (дата звернення: 27.03.2025).
2. Макаренко Л. Соціально-історичне значення пісенного фольклору для розвитку українського суспільства (на основі аналізу пісні-реквієму «Пливе кача по Тисині»). *Вища освіта України*. 2020. Вип. 1. С. 43–48.
3. Макаренко Л. Українська музика у світовому контексті. Collection of Scientific Papers “ΛΟΓΟΣ”. *Boston, USA*. 2024. С. 442–443. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-22.12.2023.125>.
4. Фук Ю. «Симфоніста» Є. Станковича як музичний маніфест національної ідентичності. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2024. Вип. 27. С. 295–303.
5. Кушнір Т. Народнохорова пісенність в контексті історичного розвитку української культури та важливість її національної ідентифікації. *Грааль науки*. 2023. Вип. 32. С. 416–419.
6. Білозуб Л. До питання вивчення національного характеру та ментальності в українському музичному мистецтві. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2019. Вип. 150. С. 36–39.
7. Сокіл В. Про пісню «Пливе кача по Тисині». *Народознавчі зошити. Серія: Філологічна*. 2014. Вип. 4. С. 817–821. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/narzfil_2014_4_23 (дата звернення: 27.03.2025).
8. Сліпченко Ю. Авторська пісня періоду революції гідності та війни на сході України. *Українські культурологічні студії*. 2023. Вип. 2 (13). С. 61–64. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\)](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13)).
9. Пікардійська терція – Пливе кача (неофіційний кліп). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-Z1BSliF5jc> (дата звернення: 27.03.2025).
10. Народний художній колектив студентський хор “Brevis” Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Запис 2021 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0t1pNxRaYpw&t=161s> (дата звернення: 27.03.2025).
11. Пливе кача по Тисині, Чеський хор, запис 2022 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8FsyUyCWWhn8> (дата звернення: 27.03.2025).
12. LELEKA – жіночий голос і контрабас. URL: <https://youtu.be/zuOK4mkbv4c?si=Rf-wMS6jNms-INiX> (дата звернення: 27.03.2025).
13. Михайличенко Н. Пісенний символ революції гідності. *Теле- та радіожурналістика*. 2016. Вип. 15. С. 238–245. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/teleradio/article/view/703> (дата звернення: 29.03.2025).

References

1. Nimchuk, V. (2015). Do pytannia pro pokhodzhennia pisni «Plyve kacha po Tysyni» [On the origin of the song “Plyve Kacha po Tysyni”]. *Slovo i chas – Word and time*, 7, pp. 79–85. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2015_7_13. [in Ukrainian]
2. Makarenko, L. (2020). Sotsialno-istorychne znachennia pisennoho folkloru dlia rozvytku ukrainskoho suspilstva (na osnovi analizu pisni-rekviemu «Plyve Kacha po Tysyni») [The socio-historical significance of song folklore for the development of ukrainian society (based on the analysis of the requiem song “Plyve Kacha po Tysyni”)]. *Vyshcha osvita Ukrainy – Higher education of Ukraine*. Issue 1, pp. 43–48. [in Ukrainian]
3. Makarenko, L. (2024). Ukrainska muzyka u svitovomu konteksti [Ukrainian music in the global context]. Collection of Scientific Papers “ΛΟΓΟΣ”, 442–443. <https://doi.org/10.36074/logos-22.12.2023.125>. [in Ukrainian]
4. Fuk, Yu. (2024). “Symfonieta” Ye. Stankovycha yak muzychnyi manifest natsionalnoi identychnosti [Stankovych’s “Symphonietta” as a musical manifestation of national identity]. *Muzykolozhna dumka Dnipropetrovshchyny – Musicological thought of Dnipropetrovsk Region*. Issue 27, 295–303. [in Ukrainian]
5. Kushnir, T. (2023). Narodnochorova pisenist v konteksti istorychnoho rozvytku ukrainskoi kultury ta vazhlyvist yii natsionalnaya identyfikatsii [Folk choir singing in the context of the historical development of Ukrainian culture and its importance for national identification]. *Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal “Hraal nauky” – International Scientific Journal “Grail of Science”*. Issue 32, pp. 416–419. [in Ukrainian]
6. Bilozub, L. (2019). Do pytannia vyvchennia natsionalnogo kharakteru ta mentalnosti v ukrainskomu muzychnomu mystetstvi [On the study of national character and mentality in Ukrainian musical art]. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky – Scientific Notes. Series: Pedagogical Sciences*. Issue 150, pp. 36–39. [in Ukrainian]
7. Sokil, V. (2014). Pro pisniu “Plyve kacha po Tysyni” [On the song “Plyve Kacha po Tysyni”]. *Narodoznavchi zoshyty. Serii: filolohichna – Ethnographic Notebooks. Philological Series*, 4, 817–821. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/narzfil_2014_4_23. [in Ukrainian]
8. Slipchenko, Yu. (2023). Avtorska pisnia periodu revoliutsii hidnosti ta viiny na skhodi Ukrainy [Author’s song during the Revolution of Dignity and the war in Eastern Ukraine]. *Ukrainski kulturnolohichni studii – Ukrainian Cultural Studies*. Issue 2(13), pp. 61–64. [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\)](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13)). [in Ukrainian]
9. Pikkardiiska Tertsia. (n.d.). Plyve kacha (neofitsiinyi klip) [Pikkardiyska Tertsia – Plyve Kacha (Unofficial Video)]. Retrieved March 27, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=Z1BSliF5jc>. [in Ukrainian]
10. Narodnyi khudozhnii kolektyv studentskyi khor “Brevis” Kyivskiy stolychniy universytet imeni Borysa Hrinchenka. (2021). [Folk art collective student choir “Brevis” Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University]. Zapis 2021 roku – Recording 2021. Retrieved March 27, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=0t1pNxRaYpw&t=161s>. [in Ukrainian]
11. Plyve kacha po Tysyni. Cheskyi khor. (2022) [Plyve Kacha po Tysyni, Czech Choir]. Retrieved March 27, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=8FsyUyCWhn8>. [in Ukrainian]
12. LELEKA. (n.d.). Zhinochy holos i kontrabas [Female voice and double bass]. Retrieved March 27, 2025, from <https://youtu.be/zuOK4mkbv4c?si=Rf-wMS6jNms-lNiX>. [in Ukrainian]
13. Mykhailychenko N. (2016). Pisennyi symvol revoliutsii hidnosti [The song Symbol of the Revolution of Dignity]. *Tele-ta radiozhurnalistyka – TV and Radio Journalism*. Issue 15, pp. 238–245. from <http://publications.lnu.edu.ua/collections/index.php/teleradio/article/view/703>. [in Ukrainian]

Olena Zaverukha – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Academic and Pop Vocal, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Yana Kyrylenko – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Academic and Pop Vocal, Deputy Dean for Scientific and International Activities, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Tetiana Sukhomlinova – Candidate of Art Studies, Associate Professor at the Department of Academic and Pop Vocal, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

“Plyve Kacha” as a representation of national identity in Ukrainian musical art

The Ukrainian Transcarpathian song “Plyve Kacha” is an outstanding example of musical folklore, which in the modern history of Ukraine has acquired special significance as a symbol of national memory, grief, and identity. Its transformation from a traditional Transcarpathian composition to a powerful marker of collective experience, especially after the events of the Revolution of Dignity and the military conflict in Eastern Ukraine, and the full-scale invasion requires a comprehensive musicological and cultural analysis. The study of this work in the context of the modern musical space, its performing interpretations, and social significance contributes to the disclosure of the mechanisms of national identity formation through music. The aim is to investigate “Plyve Kacha” as a musical, poetic and socio-cultural phenomenon, to determine its role in the formation national identity. The study uses a comprehensive approach, which includes a historical and cultural analysis of the origin of the song, a musicological analysis of its melodic and rhythmic features, and a semiotic analysis of the poetic text. Special attention is paid to the socio-cultural analysis of the meaning of the song in social discourse. The analysis made it possible to establish that “Plyve kacha” is a carrier of a

deep cultural code, embodying the characteristic features of the Ukrainian folk worldview, where the theme of death and farewell appears not only as a personal, but also as a collective experience. The song has a minor key, smooth melody and meditative rhythm, which enhances its emotional impact. Performance interpretations from academic choral sounding to experimental arrangements testify to its versatility and ability to adapt to various artistic contexts. Analysis of the contemporary use of the work in public consciousness confirmed its important role in the processes of formation national identity, especially in conditions of crisis historical events. Further research may focus on the cross-cultural comparison of "Plyve Kacha" with other folk requiems, analysis of its impact on social psychology and research of new performance interpretations in various genres of contemporary art. Also relevant is the study of musical creativity as a means of national consolidation in the context of globalization and changes in the cultural policy of Ukraine.

Key words: musical art, national identity, performance interpretation, dramaturgy, genre, performance style, artistic content, arrangement, folklore.

УДК 786.2.071.1(438)Шопен:786.2.071.2(520)
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-06>

ТВОРИ Ф. ШОПЕНА В РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНИХ ЯПОНСЬКИХ ПІАНІСТІВ

Даньлі Лінь – наукова аспірантка кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0009-0008-4350-7481>

Феномен зародження зацікавлення творчістю Ф. Шопена в Японії аналізується через призму впровадження в цій країні традиції фортепіанного виконавства, що була започаткована в епоху Мейдзі (1868–1912). Аналізуються соціально-політичні, економічні й культурні чинники, що сприяли проникненню і популяризації фортепіано в цій країні. Презентуються провідні японські корпорації з виготовлення клавішних музичних інструментів (піаніно, роялів, сучасних цифрових зразків). Надається перелік найперших фортепіанних педагогів-іноземців та їхніх виступів у концертах з творами Шопена наприкінці XIX – початку XX ст. ст., до яких дедалі активніше почали залучатися і японські піаністи. Розглядається хронологія участі й досягнень японських піаністів на Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Шопена у Варшаві. На наведених конкретних прикладах наголошується на великій зацікавленості японських музикантів творчістю польського композитора. Презентуються новітні міжнародні фортепіанні конкурси імені Шопена – Азійський, що проводиться в Токіо, і конкурс виконання музики Шопена на старовинних інструментах, в яких найактивнішу участь беруть японські піаністи. Здійснюється кількісний і якісний аналіз участі японських музикантів у подібних творчих змаганнях порівняно з представниками інших країн регіону Східної Азії. Наводяться імена деяких сучасних яскравих японських піаністів-педагогів з вищих музичних закладів низки японських міст – пропагандистів творчості Шопена, які поєднують виконавську діяльність з педагогічною. Формулюються висновки щодо провідної ролі японських музикантів у заохоченні широких верств населення багатьох країн східноазійського регіону до прослуховування музичних шедеврів польського генія фортепіано. Намічаються перспективи подальшого дослідження, які полягають у детальному вивченні специфіки інтерпретацій композицій Шопена японськими піаністами на старовинних інструментах й визначенні специфічних національних рис у трактуванні шопенівських творів.

Ключові слова: музичне мистецтво, фортепіанне виконавство, творчість Ф. Шопена, західні музичні традиції, японські піаністи, японські музичні навчальні заклади, міжнародні фортепіанні конкурси імені Ф. Шопена.

Започаткування традицій фортепіанного виконавства в Японії безпосередньо пов'язано з епохою Мейдзі – правління імператора Муцухіто (пізніше Мейдзі), яка розпочалася у 1868 р. після політичного перевороту, в результаті якого розпочався стрімкий перехід феодальної країни на капіталістичні рейки, що супроводжувався вестернізацією – переорієнтацією традиційних національних підвалин на систему цінностей Західної цивілізації, і тривала до смерті імператора (1912). Цей процес стосувався і політичної, і соціально-економічної, світоглядної, і культурної складових частин. Одною з визначальних складових ідеологічних засад Мейдзі була орієнтація на ефективне використання знань і досягнень, напрацьованих усім людством. У сфері музичного мистецтва це яскраво проявилось у дедалі все потужнішому впровадженні в повсякденний побут японської аристократичної верхівки, а згодом – багатьох прошарків населення країни європейського музичного інструментарію, зокрема фортепіано (через дорожнечу цього інструмента масовому споживачеві він став доступним лише із середини XX ст.), і різноманітних творів європейських композиторів минулого і сучасності. Румунська дослідниця В. Гаспар зазначає, що намір державних установ

у період Мейдзі полягав у створенні нової національної японської музики шляхом поєднання європейської та вітчизняної культури [3, с. 92]. Однак тенденція асимілювати й використовувати прогресивні напрацювання інших культур є давньою традицією в Японії. Так, починаючи ще з періоду Хейан (794–1185), японці запозичували інструменти, стилі та жанри з китайської та корейської музики. Вони привласнювали жанри, артефакти чи інструменти кожного разу, коли вступали в контакт з іншими культурами [3, с. 89].

Вже на другий рік правління Муцухіто у 1869 р. з перенесенням імператорської резиденції з Кіото до Токіо в новій столиці був упроваджений перший військовий оркестр європейського зразку. У 1879–1880 рр. у Токіо була розпочата діяльність Ongaku torishirabe-gakari – Інституту (агенції, управління) музичних досліджень, головними завданнями якого були запровадження обов'язкового викладання музики в загальноосвітніх школах з введенням у навчання європейського пісенного матеріалу, підготовка кадрів для розвитку професійної музичної діяльності і створення японськими композиторами музики для дітей, в якій би поєднувалися національні та європейські стиліові елементи. З перших років засну-

вання ця державна установа почала імпортувати із західних країн язичкові органи, фортепіано, інші музичні інструменти, а також ноти європейських авторів. З 1882 р. Інститут музичних досліджень почав провадити навчальну діяльність, спрямовану насамперед на підготовку добре освічених учителів музики. За сім років після початку функціонування цей заклад був перетворений на Tokyo Ongaku Gakko – Токійську музичну школу (академію музики), яка, у свою чергу, стала фундаментом відкритого у 1949 р. Tokyo Gei-jutsu Daigaku – Токійського національного університету образотворчого мистецтва та музики [5]. Окрім учителів музики, деякі з вихованців цієї школи ставали концертними виконавцями.

За даними В. Гаспар, один з поважних членів уряду Мейдзі, Сюдзі Ізава (1851–1917), який був певний час міністром освіти і, окрім іншого, опікувався введенням до навчального процесу музичних занять із використанням європейських інструментів, оголосив піаніно «найвищим і найкращим музичним інструментом у світі» [3, с. 91]. А вже в перші десятиліття XX ст. японське суспільство визнало «хорошою звичкою» мати піаніно, а не автомобіль. Цей інструмент став символом західної орієнтації, і, природно, діти вчилися грати на європейському фортепіанному репертуарі [3, с. 91]. Як зазначає В. Гаспар, «на відміну від інших країн, де європейська музична акультурація відбувалася більш-менш спонтанно, проникнення цієї музики в Японію було організованим та інституціоналізованим» [3, с. 98].

Гри на фортепіано від часів заснування Інституту музичних досліджень – Токійської музичної школи – і до середини XX ст. місцеву молодь навчала значна кількість іноземних фахівців-піаністів: американці Лютер Уайтінг Мейсон (1880–1882) та Рудольф Ернест Ройтер (1909–1912), голландець Гійом Совле (1886–88), англійка Емілі Софія Паттон (1894–1895), німці Рафаель фон Кебер з Російської імперії (1894–1914), Анна Лер (1900–1905), Герман Гейдріх (1902–1909), Генріх Веркмейстер (1907–1921, 1931–1936), Пауль Шольц (1913–1922), Фелікс Дейк (1925), Манфред Гурлітт (1939–1943), Ганка Шьєлдеруп Петцольд з Норвегії (1909–1924), австрійці Віллі Бардас (1923–1924), Пауль Вайнгартен (1936–1938), музиканти єврейського походження Йосип Каганов (Леонід Кочанський) (1925–1931), Лео Сирота (1931–1944), Леонід Крейцер (1938–1944; 1946–1950) [19]. Проте, окрім цих педагогів, в Інституті музичних досліджень, згодом у Токійській музичній школі працювала й низка японських музикантів, серед яких

була одна з важливих постатей ранньої фортепіанної освіти в Японії Шігеко Урю (1862–1928, в інституті викладала у 1882–1886 рр.). Музична освіта, яку вона здобула в Америці з 1871 по 1881 рр., є суттєвим фактором, що пояснює, чому музика Шопена звучала в Японії на такому ранньому етапі [8, с. 122].

Саме в цьому навчальному закладі, як і в низці приватних, що засновувалися в Японії наприкінці XIX – початку XX ст., серед багатьох творів західноєвропейських композиторів учням прищеплювалося і зацікавлення музикою Ф. Шопена як на заняттях, так і в концертах за участю педагогів та учнів. Зокрема, музику польського митця виконували Рудольф Ернест Ройтер, Рафаель фон Кебер, Ганка Шьєлдеруп Петцольд, Леонід Крейцер. Останній з названих музикантів, ймовірно, першим у Японії виконав ще під час свого першого візиту до цієї країни (1931) концерт виключно з творів польського поета фортепіано, а пізніше, вже за часів роботи в цій країні, опублікував власну редакцію фортепіанних опусів Шопена (1949), яка разом з редакцією японського піаніста Мотонарі Ігучі (1908–1983) досі має великий попит серед японських музикантів.

Одна з вихованок Токійської музичної школи 1880-х рр., піаністка Нобу Кодзю (1870–1946), згадувала у своїх спогадах, опублікованих у номері “Ongaku Sekai” (Музичний світ) за червень 1931 р., що вона вивчала багато творів Шопена, навчаючись у Гійома Совле [5].

Як зазначає Кадзумі Осіма, нерідко фортепіанна музика Шопена в перші роки її пропагування звучала в Японії не в оригінальному викладенні, а в різноманітних транскрипціях: у 1890-х рр. часто виконувалися органні обробки Marche Funèbre, скрипкове виконання вальсів та інших творів. Однак завдяки виступам іноземних піаністів і викладачів, які виконували оригінальні твори Шопена, а також після поширення визнання його музики в Японії, різноманітні аранжування стали об’єктом критики як такі, що відрізняються від оригіналу [5].

Дослідник Тада Юнічі наводить задокументовані факти виконання музики Шопена в Японії з 1885 р. по 1908 р.: дати виступів, назви творів (часто без конкретизації опусів), імена виконавців, міста, в яких відбувся виступ. За цими даними, композиції Шопена в цей період звучали в Токіо (найчастіше), Йокогамі, Кобе, Хіросімі, Осаці у 60 концертах (деякі з них повторювалися двічі). Окрім оригінальних фортепіанних версій, звучали також транскрипції для органу (фісгармонії), органного дуєту, скрипки соло, дуєту скрипки та фортепі-

ано, фортепіанного дуету, струнного квартету, військового (ймовірно, духового) і симфонічного оркестрів. Окрім іноземних виконавців (Гійом Совле, Рафаель фон Кебер, Герман Гейдріх, пані Лайтфут, пані Нанківелл, пані Ларнед, пані Февер (повні імена невідомі), Ольга Хрущева, Бонавія Хант, професор Фіт (повне ім'я невідоме), Ослан (повне ім'я невідоме), Пул (повне ім'я невідоме)), твори Шопена дедалі частіше виконували і японські музиканти: піаністи Кіне Тояма, Ітоє Тачібана, Рюкічі Савада, Ай Аmano, Каору Сугіяма, органісти Акатаро Сімадзакі, Сігео Ісіхара, Коджі Нагаї, Фумійо Такахасі, Шу Амайя, скрипалі Цутому Онодзіма, Чіо Асаба, Нобу Кода, струнний квартет (Омура, Такахама, Шимізу, Ямагуті) [8, с. 142–147].

У 1910-х рр. на японську сцену вийшов піаніст Рюкічі Савада (1886–1936), якого називали гравцем Шопена. Саме він став першим у своїй країні, сольний концерт якого (1912) цілком складався з творів Шопена [8, с. 125]. З 1916 по 1917 рр. Хіса Куно (1886–1925) виконав фортепіанний концерт № 1 *e moll* Op. 11, кілька етюдів і скерцо op. 39, а у 1919 р. студент Кійо Кавакамі був солістом у виконанні фортепіанного концерту № 2 *f moll* Op. 21 з оркестром Токійської музичної школи. Також виступи відбулися концерти цього піаніста в Осаці та Кіото [5].

Як підкреслює В. Гаспар, в Японії кінця XIX – початку XX ст. ст. «музика була головною спокую, яка сприяла позитивній реакції на інші менш привабливі аспекти європейської цивілізації» [3, с. 85].

Окрім процесу дедалі активнішого виконання і сприйняття в Японії європейської фортепіанної музики, зокрема творчості Шопена, країна долучилася до виготовлення власних клавішних інструментів. У 1887 р. японський музичний майстер Торакусу Ямаха вперше відремонтував язичковий орган (фісгармонію) у початковій школі в Хамамацу. Того ж року ним був сконструйований власний подібний інструмент. Протягом перших 13 років майстерня, потім вже фабрика Ямаха займалася виготовленням язичкових органів (фісгармоній), а у 1900 р. розпочала випуск спочатку доволі дешевих піаніно для задоволення потреб спочатку вітчизняних музичних установ, потім – приватних покупців. Згодом інструменти “Yamaha” ставали все більш якісними, до виготовлення піаніно було додано конструювання власних роялів. У середині XX ст. піаніно і роялі “Yamaha” вийшли на світовий ринок, і зараз мають репутацію одних з найкращих у світі серед сучасних концертних інструментів [11].

У 1927 р. інший талановитий майстер з виготовлення фортепіано, Коїчі Каваї, заснував у Хамамацу лабораторію “Kawai Musical Instrument Research Laboratory”, довершені акустичні та електронні клавішні музичні інструменти якої також нині відомі і користуються великим попитом в усьому світі. Нині цю корпорацію очолює (з 1989 р.) онук Кіючі Хіротака Каваї [4].

Попри те, що незмінним лідером з виготовлення піаніно і роялів є німецько-американська фірма “Steinway”, заснована ще у 1853 р. в Нью-Йорку німецьким конструктором піаніно Генріхом Енгельгардом Штайнвегом (пізніше відомим як Генрі Е. Стейнвей), з 1985 р. разом з роялями цієї марки, які постійно використовуються на Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Шопена у Варшаві від часів його заснування (1927), на вибір для виступів учасникам почали пропонуватися також японські роялі “Yamaha” і “Kawai”. На XVIII конкурсі, який був проведений у 2021 р., 64 піаністи (75% від усіх учасників I туру) вибрали для виступів традиційний “Steinway”, 9 осіб – “Yamaha”, 6 – “Kawai” (ще 8 учасників грали на роялі заснованої наприкінці 1970-х рр. італійської фірми “Fazioli”, інструменти якої з’являються на шопенівському конкурсі у Варшаві з 2010 р.) [2].

Вже у 1920-х рр. для мешканців культурних центрів Японії, представників творчої інтелігенції, інших прогресивних прошарків суспільства фортепіано стало важливим елементом повсякденного життя. Воно замінило традиційний національний інструмент кото як основний для шляхетних японських дівчат, гру на якому вони раніше культивували до шлюбу [10, с. 228–229]. Гра на фортепіано сприймалася в Японії в першій половині XX ст. як важлива складова частина культурного побуту, і вправні піаністи дедалі більше поважалися різними прошарками населення країни, на відміну від традиційної концепції щодо сприйняття музикантів як ізгоїв суспільства. Піаніно стало джерелом освіти, духовної та моральної дисципліни та культурного капіталу, корисного на шлюбному ринку [10, с. 234].

З налагодженням вітчизняного виробництва піаніно і роялів та поступовим здешевленням їхньої вартості представники все більшого спектру прошарків японського суспільства розпочали навчатися гри на цих інструментах не лише на якісному аматорському, але й на високому професійному рівнях. Здібні молоді піаністи дедалі частіше почали виїжджати за кордон, найчастіше до країн Західної Європи та США, для закінчення своєї музичної освіти. Вже у 1937 р. Японія – най-

перша з усіх країн Східної Азії – мала представництво на Міжнародному конкурсі імені Шопена у Варшаві, який нині вважається одним з найпрестижніших у світі.

Виходячи з окресленої значимості фортепіано для молодих японських жінок не випадковим видається факт участі в третьому за хронологією проведення і першому для Японії конкурсі імені Шопена у Варшаві саме японських піаністок. Як зазначає докторка філософії з музикознавства, наукова співробітниця Японського товариства сприяння науці Нацуко Джінбо, з двох японських конкурсанток найбільше уваги привернула Хара Чіеко, яка приїхала у Варшаву з Парижа за часів свого навчання за кордоном, дійшла до фіналу і, як свідчили сучасники, користувалася надзвичайною популярністю серед місцевої публіки. Хоча вона стала лише дипломанткою, а не лауреаткою конкурсу, японські газети того часу з гордістю за країну писали про те, що вона посіла 15 місце. Інша японська учасниця, Кай Мівако, вибула в першому раунді відбору, але до неї на батьківщині також ставилися як до зірки, і, як повідомлялося в газеті “Asahi Shimbun”, її зустріли з тріумфом, коли та повернулася до Японії (Asahi Shimbun, 1937. May, 29). У ті часи, коли просто подорож за кордон ставала великою подією, можна стверджувати, що міжнародні музичні конкурси були дійсно чимось таким, у чому японцям «було б важливо брати участь» [16].

Післявоєнне повернення японських піаністів до участі в цьому конкурсі відбулося у 1955 р. Цього разу Кійоко Танака стала лауреаткою, щоправда отримавши останню X премію. Від того часу японські піаністи не пропустили жодного з цих творчих змагань і майже регулярно, частіше за представників будь-якої зі східноазійських країн (винятки припали на VI (1960), IX (1975), XVI (2010) та XVII (2015) конкурси), ставали лауреатами й іноді також володарями спеціальних премій цього конкурсу: Хіроко Накамура (1965, IV премія), Міцуко Утіда (1970, II премія), Ікуко Ендо (1970, VIII премія), Акіко Ебі (1980, V премія), Мічі Кояма (1985, IV премія), Юкіо Йокояма (1990, III премія), Такако Такахаші (1990, V премія), Ріка Міятані (1995, V премія), Міка Сато (2000, VI премія), Шохей Секімото (2005, IV премія), Такаші Ямамото (2005, IV премія), Нобуюкі Цудзі (2005, спеціальна нагорода музичних критиків “Diplomas – TiFC”), Кьохей Соріта (Японія, 2021, II премія), Манамі Кобаяші (Японія, 2021, IV премія). Важливо зазначити, що сліпий від народження феноменальний сучасний піаніст Нобуюкі Цудзі має серед численних інших

нагород премію Японського товариства імені Шопена (2013), а його CD-альбом “My Favorite Chopin” отримав премію “Japan Gold Disc Award” (2011) в номінації «Класичні альбоми року» [18].

Порівняно з усіма іншими представниками країн Східної Азії, які за весь період їхньої участі в цьому шопенівському конкурсі ставали його лауреатами, японські піаністи є безумовними лідерами: 16 музикантів з Японії зі 124,5-мільйонним населенням країни (на 2023 р.) проти 14 музикантів з решти країн цього регіону (Південна Корея, В'єтнам, Китай, Гонконг, Тайвань та низки інших, які досі не мають жодного лауреату) за загальної кількості мешканців, що наближається до двох мільярдів. Щоправда, жодного разу японські піаністи не ставали переможцями цього конкурсу, і лише двоє з них – Міцуко Утіда (1970) і Кьохей Соріта (2021) – підіймалися на другу лауреатську сходинку, на відміну від чотирьох перших місць представників інших азійських країн: в'єтнамця Данг Тхай Шона (1980), двох китайських шопеністів (Лі Юньді, 2000 і Брюс Сяюю Лю, 2021) та Чо Сон Чжіна з Південної Кореї (2015) [6].

Попри це, кількість учасників варшавських піаністичних змагань імені Шопена від Японії наприкінці XX ст. постійно була однією з найбільших: майже завжди більшою за кількість польських конкурсантів і наближалася або перевищувала представників від США. Ця традиція розпочалася у 1970 р., коли Міцуко Утіда, посівши друге місце, поступився лише геніальній Марті Аргеріх, яка вже багато років заслужено посідає найвищі місця у світовому рейтингу найкращих піаністів сучасності. Аналізуючи хронологію участі на цих конкурсах японських піаністів, Нацуко Джімбо наводить таку статистику: на X конкурсі (1980) їх було 24 (друга за численністю делегація після США), а XI конкурс (1985) один з членів журі Сонода Такахіро взагалі назвав «конкурсом Шопена для японців», адже ця країна делегувала найбільшу кількість учасників – 26 осіб, серед яких була 21 жінка, до того ж серед слухачів чотирьох турів цього конкурсу було близько 100 японців [16].

З початку XXI ст. саме східноазійські піаністи з Китаю, Японії та Південної Кореї складають більшість шопенівських конкурсантів, отже, з «конкурсу Шопена для японців» змагання перетворилося на конкурс для «азіатів» [17].

Окрім участі у всесвітньо відомому варшавському шопенівському конкурсі, Японія стала ініціатором проведення Азійського міжнародного конкурсу імені Шопена, який проводиться з 1999 р. і завдяки гнучкій системі розподілу учас-

ників на різні категорії за віком і рівнем підготовки (від музикантів-початківців до професіоналів) та авторитетному складу міжнародного журі постійно привертає увагу численних учасників з багатьох країн цього регіону. Для великого загалу учасників цей конкурс проводиться щорічно, натомість для піаністів вищого гатунку Азійський шопенівський конкурс проводиться раз на п'ять років як вибірковий для допуску найкращих музикантів до участі у варшавському.

На початку ХХІ ст. японські піаністи дедалі активніше долучаються до новітніх тенденцій, що стосуються виконання творів авторів минулих часів на інструментах відповідної епохи. Ці віяння безпосередньо вплинули й на інтерпретацію сучасними музикантами музики Шопена на роялях середини ХІХ ст., насамперед фірм французьких майстрів “Erard” і “Pleyel” (улюблені інструменти Шопена були саме цієї фірми), а також британської “Broadwood” (на роялях цієї фірми Шопен виступав у 1848 р. в Англії, зокрема зіграв свій останній концерт). Святкування у 2010 р. 200-річчя Шопена, проведені у 2018 р. (І) та 2023 р. (ІІ) міжнародні конкурси імені Шопена на старовинних інструментах, а також останній на цей час ХVІІІ Шопенівський конкурс у Варшаві (2021) підтвердили перспективність цього вектору. Факт отримання другої премії японським піаністом Нарухіко Кавагучі на Першому конкурсі ім. Шопена на старовинних інструментах суттєво, як колись у 1980-х рр., активізував увагу японців до цього творчого змагання: вже на Другому конкурсі із заявлених 84 учасників 23 були японцями (піаністів з Польщі – лише 15), а з 35 учасників іншої форми цього конкурсу – на кращий DVD-запис музики Шопена – Японію презентували ще 10 піаністів [9]. Нині майже на кожному фортепіанному конкурсі, що має ім'я Шопена, до складу міжнародного журі входять представники Японії.

Серед японських піаністів-педагогів вищих музичних закладів також є чимало яскравих вико-

навців музики Шопена: Канеко Мегумі, Юко Хісамото та Мічі Кайо з Музичного коледжу Кунітачі [13], Міса Шитака та Юкіо Йокояма з Університету музики Елізабет в Хіросімі [12], Макото Уено та Хібікі Тамура з Кіотського міського університету мистецтв [20], Нобуюкі Нагаока та Ецуко Оказакі з Музичної академії Musashino в Токіо [14], Тошіюкі Такеучі [15] й Такахіро Акіба [7] з університету мистецтв префектури Аїті. Наведені імена складають лише невелику частку японських виконавців фортепіанної музики Шопена. Більшість презентує його твори не лише в концертних виступах, але й на записаних ними CD-дисках, зокрема на роялях часів життя цього митця.

Висновки. Наведені факти переконливо свідчать про закоханість численною слухачською аудиторією Країни Сонця, що сходить, в музику польського поета фортепіано, яка була прищеплена яскравими зарубіжними і вітчизняними пропагандистами його творчості, а також про потужну пропаганду творчості Шопена японськими піаністами в східноазійському регіоні.

На переконання дослідника з Індонезії Т. Брамантьо, сучасна Японія в музичному мистецтві «стала азійським Віднем. По-друге, Японія випустила великих виконавців у більшості відомих оркестрів світу. По-третє, є кваліфіковані музичні консерваторії, чудові оркестри, концертні зали, а також величезна кількість прекрасних музикантів, які роблять музичне життя в Японії найкращим в Азії» [1, с. 4], і в цьому є велика заслуга великої когорти виконавців творів Шопена.

Подальші дослідження передбачають детальний аналіз характерних національних рис у виконанні музики Шопена численними японськими піаністами, висвітлення творчих шляхів найяскравіших шопеністів з Японії, вивчення особливостей інтерпретацій молодими японськими піаністами його творів на інструментах, що були сконструйовані за часів життя польського генія.

Література

1. Bramantyo T. Early Acceptance of Western Music in Indonesia and Japan. *Arts and Social Sciences Journal*. 2018. № 9. P. 408. DOI: <https://doi.org/10.4172/2151-6200.1000408>.
2. Five pianos to choose from and only 15 minutes to make a decision. We know the instruments prepared for the participants of the 18th Chopin Competition. 2021. October 23. URL: <https://chopin2020.pl/en/news/article/203/five-pianos-to-choose-from-and-only-15-minutes-to-make-a-decision.-we-know-the-instruments-prepared-for-the-participants-of-the-18th-chopin-competition>.
3. Gaspar V. History of a Cultural Conquest: The Piano in Japan *Acta asiatica Varsoviensia. Polska Akademia Nauk. Instytut Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych PAN*. 2014. Issue 27. P. 83–99.
4. Kawai. Legacy. URL: <https://www.kawai-global.com/brand/legacy>.
5. Kazumi O. Chopin's Reception in Japan. 2008. URL: <https://www.chopin.pl/japanese.en.html>.

6. Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Międzynarodowy_Konkurs_Pianistyczny_im._Fryderyka_Chopina.
7. Pianist Takahiro Akiba. Official Website. URL: https://www.takahiroakiba.com/?page_id=2.
8. Tada J. Chopin in Japan: From Ongaku Torishirabe Gakari to Forest of Piano. *The Chopin Review*. 2021–2022. Vol. 4–5. P. 118–153. DOI: <https://doi.org/10.56693/cr.10>.
9. Tada J. Discovering Chopin in Warsaw – My memories from the Chopin and His Europe Festival and the Second Chopin Competition on Period Instruments. 2024. June 02. URL: <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/junichi-tada-discovering-chopin-in-warsaw-my-memories-from-the-chopin-and-his-europe-festival-and-the-second-chopin-competition-on-period-instruments>.
10. Tokita A. The Piano and Cultural Modernity in East Asia. In de la Fuente, Edward; Murphy, Peter (eds.). *Philosophical and Cultural Theories of Music*. 2010. Vol. 8. P. 221–242. URL: https://brill.com/display/book/edcoll/9789004193406/Bej.9789004184343.i-316_013.xml.
11. Yamaha. About Us. URL: <https://www.yamaha.com/en/about>.
12. エリザベト音楽大学の教員をご紹介します [Знайомство з викладачами Університету музики Елізабет]. URL: https://www.eum.ac.jp/faculty/feature/career_support/faculty_member/#search.
13. 国立音楽大学です。教員紹介 [Музичний коледж Кунітачі. Факультет. Вступ]. URL: https://www.kunitachi.ac.jp/faculty_list/index.html.
14. 指導陣紹介 [Знайомство з інструкторами]. URL: <https://www.musashino-music.ac.jp/graduate/teacher/guest/piano>.
15. 武内 俊之 [Тошіюкі Takeuchi]. URL: <https://www.toshiyuki-takeuchi.com>.
16. 神保夏子 ショパン・コンクールと日本人 (前編) 2021 [Нацуко Джінбо. Конкурс Шопена і японці (частина 1). 2021]. URL: <https://classicmusic.tokyo/column/chopin-comp1>.
17. 神保夏子 ショパン・コンクールと日本人 (後編) 2021 [Нацуко Джінбо. Конкурс Шопена і японці (частина 2). 2021]. URL: <https://classicmusic.tokyo/column/chopin-comp2>.
18. 辻井 伸行 [Нобуюкі Цудзі]. Profile. URL: <https://avex.jp/tsujii/profile>.
19. 音楽取調掛と東京音楽学校の外国人教師たち。 令和二年(2020) 年7月 東京藝術大学音楽学部大学史料室 [Агенція музичних досліджень та іноземні викладачі Токійської музичної школи. Токійський університет мистецтв, музичний факультет, університетський архів. 2020. Липень]. URL: <https://archives.geidai.ac.jp/contents/1-2>.
20. 音楽学部の教員 [Музичний факультет]. URL: <https://www.kcu.ac.jp/professors/undergraduate-2>.

References

1. Bramantyo, T. (2018). Early Acceptance of Western Music in Indonesia and Japan. *Arts and Social Sciences Journal*. 9: 408. <https://doi.org/10.4172/2151-6200.1000408> [in English].
2. Five pianos to choose from and only 15 minutes to make a decision. We know the instruments prepared for the participants of the 18th Chopin Competition. (2021). October 23. URL: <https://chopin2020.pl/en/news/article/203/five-pianos-to-choose-from-and-only-15-minutes-to-make-a-decision-we-know-the-instruments-prepared-for-the-participants-of-the-18th-chopin-competition> [in English].
3. Gaspar, V. (2014). History of a Cultural Conquest: The Piano in Japan *Acta asiatica Varsoviensia. Polska Akademia Nauk. Instytut Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych PAN*. Issue 27. P. 83–99 [in English].
4. Kawai. Legacy. URL: <https://www.kawai-global.com/brand/legacy> [in English].
5. Kazumi, O. (2008). Chopin's Reception in Japan. 2008. URL: <https://www.chopin.pl/japanese.en.html> [in English].
6. Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Międzynarodowy_Konkurs_Pianistyczny_im._Fryderyka_Chopina [in Polish].
7. Pianist Takahiro Akiba. Official Website. URL: https://www.takahiroakiba.com/?page_id=2 [in English].
8. Tada, J. (2021–2022). Chopin in Japan: From Ongaku Torishirabe Gakari to Forest of Piano. *The Chopin Review*. Vol. 4–5. P. 118–153. <https://doi.org/10.56693/cr.10> [in English].
9. Tada, J. (2024). Discovering Chopin in Warsaw – My memories from the Chopin and His Europe Festival and the Second Chopin Competition on Period Instruments. June 02. URL: <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/junichi-tada-discovering-chopin-in-warsaw-my-memories-from-the-chopin-and-his-europe-festival-and-the-second-chopin-competition-on-period-instruments> [in English].
10. Tokita, A. (2010). The Piano and Cultural Modernity in East Asia. In de la Fuente, Edward; Murphy, Peter (eds.). *Philosophical and Cultural Theories of Music*. Vol. 8. Leiden: Brill. P. 221–242. URL: https://brill.com/display/book/edcoll/9789004193406/Bej.9789004184343.i-316_013.xml [in English].
11. Yamaha. About Us. URL: <https://www.yamaha.com/en/about> [in English].
12. エリザベト音楽大学の教員をご紹介します [Meet the teachers at the Elizabeth University of Music]. URL: https://www.eum.ac.jp/faculty/feature/career_support/faculty_member/#search [in Japanese].
13. 国立音楽大学です。教員紹介 [Kunitachi College of Music. Faculty. Introduction]. URL: https://www.kunitachi.ac.jp/faculty_list/index.html [in Japanese].
14. 指導陣紹介 [Getting to know the instructors]. URL: <https://www.musashino-music.ac.jp/graduate/teacher/guest/piano> [in Japanese].
15. 武内 俊之 [Toshiyuki Takeuchi]. URL: <https://www.toshiyuki-takeuchi.com> [in Japanese].
16. 神保夏子. (2021). ショパン・コンクールと日本人 (前編) [Natsuko, Jinbo. (2021). The Chopin Competition and the Japanese (Part 1)]. URL: <https://classicmusic.tokyo/column/chopin-comp1> [in Japanese].

17. 神保夏子。(2021)。ショパン・コンクールと日本人 (後編) [Natsuko, Jinbo. (2021). The Chopin Competition and the Japanese (Part 2)]. URL : <https://classicmusic.tokyo/column/chopin-comp2> [in Japanese].
18. 辻井 伸行 [Nobuyuki Tsujii]. Profile. URL: <https://avex.jp/tsujii/profile> [in Japanese].
19. 音楽取調掛と東京音楽学校の外国人教師たち。 令和二年(2020) 年7月 東京藝術大学音楽学部大学史史料室 [The Music Investigation Agency and foreign teachers at the Tokyo Music School. July 2020, Tokyo University of the Arts, Faculty of Music, Archives]. URL: <https://archives.geidai.ac.jp/contents/1-2> [in Japanese].
20. 音楽学部の教員 [Faculty of Music]. URL: <https://www.kcu.ac.jp/professors/undergraduate-2> [in Japanese].

Danli Lin – Postgraduate Student at the Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture

Works by F. Chopin in the repertoire of contemporary Japanese pianists

The phenomenon of the emergence of interest in the works of F. Chopin in Japan is analyzed through the prism of the introduction in this country of the tradition of piano performance, which was initiated in the Meiji era (1868–1912). The socio-political, economic and cultural factors that contributed to the penetration and popularization of the piano in Japan are analyzed. The leading Japanese corporations manufacturing keyboard musical instruments (pianos, grand pianos, modern digital models) are presented. A list of the earliest foreign piano teachers and their performances in concerts with works by Chopin in the late 19th and early 20th centuries are provided, in which Japanese pianists began to be increasingly involved. The chronology of the participation and achievements of Japanese pianists at the International Chopin Piano Competition in Warsaw is considered. The given concrete examples emphasize the great interest of Japanese musicians in the work of the Polish composer. The latest international Chopin piano competitions are presented – the Asian one, held in Tokyo, and the Chopin Music Performance Competition on Antique Instruments, in which Japanese pianists take the most active part. A quantitative and qualitative analysis of the participation of Japanese musicians in such creative competitions in comparison with representatives of other countries in the East Asian region is carried out. The names of some modern bright Japanese pianist-teachers from higher musical institutions of a number of Japanese cities are given – propagandists of Chopin's work, who combine performing and pedagogical activities. Conclusions are drawn regarding the leading role of Japanese musicians in encouraging the broad masses of the population of many countries in the East Asian region to listen to the musical masterpieces of the Polish piano genius. Prospects for further research are outlined, which consist in a detailed study of the specifics of interpretations of Chopin's compositions by Japanese pianists on antique instruments and the identification of specific national features in the interpretation of Chopin's works.

Key words: musical art, piano performance, the work of F. Chopin, Western musical traditions, Japanese pianists, Japanese music schools, international piano competitions named after F. Chopin.

УДК 78.09(477):316.4.063.3(4)

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-07>

ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У ТЕНДЕНЦІЯХ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

Юрій Погорецький – аспірант 4 року навчання кафедри музикознавства та музичної освіти факультету музичного мистецтва і хореографії, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-4314-4464>

Ірина Стародуб – доктор мистецтва, доцент кафедри фортепіано № 2, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0001-6224-6688>

У статті досліджуються сучасні тенденції розвитку музичного інструментального виконавства України у векторі євроінтеграційних процесів. Висвітлюються характерні риси трансформації виконавських стратегій, репертуарної політики, стилістичних орієнтирів, а також механізми входження українських музикантів до європейського культурного простору. Проаналізовано роль міжнародної співпраці, фестивального руху, академічної мобільності та впливу західноєвропейської виконавської школи. Приділено центральної уваги дуальності процесу розвитку виконавського мистецтва – проблемам ідентичності та євроінтеграції. Розглянуто діяльність інструментальних виконавців класичної, академічної освіти у модифікованих функціях мистецтва. Описано механізми інноваційних інформативних можливостей вивчення європейського науково-творчого доробку. Розкрито ключові аспекти пріоритетних напрямків обрання репертуару в полі тенденцій європейської практики. Окреслено зміни освітніх програм виконавських факультетів в бік європейських систем. Зауважено на збереженні ціннісних факторів виконавських якостей українських митців та охарактеризовані особливості сучасних умов для їх творчої дії. У дослідженні розвинуто поняття новітніх форм виконавства у форматах онлайн та офлайн, підкреслено практичну значущість використання розширених технік гри, їх класифікації задля універсалізації виконавських прийомів у модернізації сценічного іміджу. Наведено моделювання професійних компетентностей ефективної діяльності сучасного українського митця. Досліджено змістовне наповнення поняття виконавської рефлексії як реакції на нові культурні та євроінтеграційні процеси. Виокремлено специфіку дії та якостей виконавця на сцені як ключового аспекту акту інтерпретації. Прослідковано кроскультурні комунікації та взаємобмін виконавським досвідом на шляху євроінтеграційного процесу.

Ключові слова: євроінтеграція, інструментальне виконавство, сценічний імідж, виконавська рефлексія, музична освіта, новітні форми виконавства, репертуарний пріоритет, ідентичність, інтерпретація.

Вступ. Євроінтеграція є не лише політичним чи економічним процесом – вона має глибокі наслідки у сфері культури, зокрема музичного виконавства. Сучасне виконавське мистецтво України перебуває в активному діалозі з європейськими виконавськими традиціями, що зумовлює появу нових форматів творчої діяльності, зміну ціннісних орієнтирів та розширення професійних горизонтів. Транскордонна мобільність митців відкриває нові можливості для культурної взаємодії (участь у резиденціях, конкурсах, майстер-класах із провідними європейськими педагогами) зміцнює професійні зв'язки й підвищує рівень виконавської майстерності.

Зміни в музичній освіті – важливий інструмент євроінтеграції. Запровадження європейського стандарту двоступеневої системи (бакалавр – магістр), академічна мобільність за програмами Erasmus+, інтеграція до Bologna Process сприяють відкритості виконавської школи до європейських

практик. Водночас постає виклик збереження національних традицій у новому контексті, що розглядається з позицій двох актуальних процесів – ідентичності та інтеграції.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання євроінтеграційних процесів у сфері музичного мистецтва розглядали Ніколаєвська Ю. В. [1], Дружинець М. І. [2], Кравченко А. [3] та інші. Основна увага приділяється аналізу змін у музичній освіті, концертній діяльності, міжкультурному обміні, а також особливостям адаптації українських виконавців до європейського художнього контексту. Проблеми виконавської інтерпретації дослідив Москаленко В. Г. [4], прояву процесів рефлексії як типу виконавського мислення приділяє увагу Кононова М. [5] Освітлення питання виконавського стилю і музичного виконавства відображено у дослідженнях Катрич О. Т. [6], музичне виконавство як феномен музичної культури розглядає у своїй дисертації Жайворонок Н. Б. [7].

Метою статті є визначення євроінтеграційних процесів у тенденціях розвитку музичного виконавства України.

Виклад основного матеріалу. Актуальні теми процесів виконавства відбивають головні завдання митців, серед них: знання традицій, культур, стилів та духовних пошуків розвитку людства, соціокультурних запитів, гуманістичних та комерційних замовлень і впровадження їх у контекст найсучасніших тенденцій музиковідтворення. Запропоновані спостереження певного досвіду бачення культурних процесів в країнах Європи охоплюють два актуальних явища життя сучасної людини мистецтва, які розглянуті у відображенні основних питань концертного виконавця – самоідентичності і процесу інтеграції, в даному випадку – євроінтеграції. Український виконавець – соліст, камераліст, артист оркестру перебуває всередині певної трансформації творчого амплуа, сценічного іміджу, спрямовуючи розвиток, удосконалення майстерності інтерпретації в бік актуальних прагнень євроінтеграції, адже країна прямує до європейської спільноти. Цими двома напрямками діяльності опікуються відповідальні, цілісні особистості – українські митці, зрушуючи ментальну свідомість, змінюючи її на користь загальноєвропейських стандартів виконавства у розповсюдженні прогресу світового мистецтва, презентуючи розгорнутий маркер художньої діяльності українського митця, яка слугує і слугуватиме утриманню зацікавленості до української культури, просуванню ідеї морального суспільства країни для зміцнення її майбутнього.

Враховуючи глобалізаційні процеси, що тривають протягом останніх 30 років, актуальності набувають такі явища, як кроскультурні взаємодії. Існує досить мало наукових музикознавчих досліджень, що присвячені проблемам залучення трансдисциплінарного підходу до вивчення еволюційних процесів, що відбуваються у музичному мистецтві. Експоненційно зростають чинники розширення інформаційного поля, актуальності набувають закономірності пришвидшення передачі інформації, а також здатність її усвідомлення та реакції на неї, що впливають на формування згаданих процесів. Сьогодні все більшу увагу дослідників привертають питання з нових форматів музичної комунікації [1], які пов'язані з позиціонуванням музичної комунікації як системи, що викликана творчою діяльністю в сфері інтерпретації музичного мистецтва XX–XXI століть. За думкою дослідниці Кравченко Анастасії сучасний етап медіакультури відображає вплив технологій

на музичне мистецтво, презентує генерування і транслявання мистецьких ідей, де продукуються експерименти з поєднання художніх та нехудожніх знакових систем. Наголошує на тенденціях, що стимулюють появу мультисеміотичних композицій і, як наслідок, вимоги створення «особливого комунікативно-ігрового простору» [3, с. 108] музичних виконавців, гнучких до сприйняття нових тенденцій, оздоблених численними музичними та технічними можливостями.

Самоідентичність, як явище самовизначеності набуває сьогодні найважливіших рис в усіх сферах культури: в образотворчому мистецтві, літературі, театрі, кіно, мистецтві створення одягу, музиці. Найбільш переконливою якістю самосприйняття, самовираження постає на перетині взаємопоєднань цих сфер у культурологічному полі. Якщо головною місією мистецтва є створення (підтримання, реконструкція) правдивості, проголошення краси, то самоідентичність українського митця у мистецькому просторі сьогодні спрямована на підкреслення та наголошення найпрекраснішого, що створене з «початку початків». У поступовій, виваженій промоції пролягає шлях до успіху укорінення наших надбань у європейській спільноті, викристалізовується сприйняття та розуміння українського культурного продукту. Ідентичність сучасного українського музиканта-виконавця сьогодення набула характеру завдання, в якому зосереджена увага на відповідальне вираження особистості, що повинно визначатись в мультифункціональних задачах – підвищених вимогах до себе, власної діяльності у публічному колі, вивірених художній і технічній формі, що матиме достойне прочитання у суспільстві. Поведінкові характеристики виразу самоідентичності як-от: професіоналізм, обізнаність широкого діапазону ерудиції у різних верствах, стриманість і гідність справляють ефект компетентності, поширюють знання про українське мистецтво у світі. Кадрові пріоритети у складанні ансамблів з українських виконавців привносять в картину європейського виконавства свій інтерпретаторський стиль і манеру, змінюючи зріз естетики, акцентуючи увагу на політичному (культурно-дипломатичному) контексті євроінтеграційного процесу, а також відмовлення від певних конкретних програм, відображають у мистецький спосіб тенденції та настрої української спільноти попри багаторічні руйнівні асиміляційні процеси заради власної національної ідентичності, що закладена в здоровий інстинкт цивілізованого суспільства.

Інтеграційний процес передбачає рух поєднання і взаємопроникнення будь яких елемен-

тів в одне ціле, в якому шлях взаємозближення утворює взаємозв'язки – згуртування, об'єднання структур в рамках регіону, країни світу. Діяльність українських митців, зокрема музикантів-виконавців, які стикнулись із професійною роботою зсередини країн Європи вказує на результати якісних змін в координатах підходів до багатьох явищ. Дружинець М.І. визначає євроінтеграційний вектор розвитку виконавства: «гастрольною діяльністю, міжнародною співпрацею, мовним чинником, європейськими та гуманітарними й культурними цінностями, комерціалізацією, а також використанням у творчості зовнішніх маркерів української культури в поєднанні зі світовими музичними трендами» [2, с. 9]. Оволодіння та використання інших мов, навіть на початковому рівні, змінює естетичні сприйняття культури країни і, як наслідок, розширює бачення особливостей національного стилю тієї чи іншої держави поглиблюючи знання. Звучання мови в природньому середовищі, тлумачення слів в контексті вичерпної інформативності про смисл історико-культурних процесів уточнює розкриття багатьох характерних показових елементів традиції. Серед механізмів євроінтеграційних змін у сучасному виконавстві – широкі можливості користування текстами (книгами і нотами не поширених видань), перспектива ознайомлення зі старими та новітніми публікаціями в бібліотеках, крамницях, полицях букіністичних магазинів.

У музичному виконавстві відчутне переосмислення нових відношень до європейських тенденцій, звичних виконавських напрямів, помітна зміна уявних стереотипів про ті чи інші музичні явища. Слухачський досвід самого виконавця-музиканта формується у вирії звукового європейського простору (під час прослуховування музичного продукту як ординарних, так і видатних інтерпретацій) змальовує дещо іншу картину вражень, суттєво різниться від сформованих власних думок і тверджень, поповнюючи виконавський тезаурус перетворюючи нові знання та відчуття у наступний потенційний трансформований акт творчості. В умовах євроінтеграції українські виконавці дедалі більше орієнтуються на інтернаціональні стандарти звучання, які формувалися впродовж ХХ–ХХІ століть у межах європейських виконавських шкіл (німецької, французької, австрійської, британської). Збільшується роль аналітичного підходу до інтерпретації музичного твору, активізується використання історично інформованого виконавства.

Інтеграція як якість згуртування і об'єднання, в країнах Європи проявляється в зовсім іншій

позиції мистецтва виконавця ніж міцно сформованому у пострадянський період підхід до виконавця, як суто-соліста. Пострадянське відношення до розвитку особистості концертного виконавця, як цілковитого лідера, окремого соліста (у випадку успішного кар'єрного шляху -продукту потужного менеджменту) поступається новим вимогам існування творчої особистості в здатності до комунікативних якостей, спільних взаємодій у соціокультурному середовищі, так би мовити діяльності групи – командній грі. Отже, у сучасному виконавстві діяльність суто-соліста не виправдовує потреб до природи музикування, як комунікативної функції, позбавляє процесу спілкування – головної загальнолюдської потреби. Освітній процес сучасного євроінтегрованого виконавця (піаніста, струнника) зосереджена на якостях гнучкості комунікації та участі всередині різних структур музичних об'єднань і подій – концертних виступах, фестивалях, майстер-класах, ансамблях. Впровадження курсів у навчальних закладах дисциплін різновидів ансамблю (фортепіанного ансамблю, ансамблю віолончелей, ансамблю скрипок), збільшення об'єму предмету розглядаємо цілковитою європейською тенденцією.

Одним із чинників євроінтеграційного шляху виконавського мистецтва є зміна репертуарного напрямку і тяжіння, яка відображена у заміні великої частини репертуарної ніші, яка складалась з російської музики, творами композиторів інших країн світу. Зосередження на нових уподобаннях, пріоритетах зумовило вивчення нових нотних матеріалів, музичних текстів, які змінили сталі, звичні підходи та методи творчого процесу у бік більш зацікавленого відношення до *сучасної* української музики, віднаходження маловідомих творів різних композиторів. У репертуарі українських солістів та камерних ансамблів спостерігається зростання частки сучасної європейської музики. Водночас простежується тенденція до інтерпретації української класики європейськими засобами, що сприяє її новому прочитанню.

Незвичні умови життєдіяльності (часто важкі, незручні) штовхають виконавців до творчості за межами комфортних зон, привносячи певні апгрейди, трансформації, удосконалення і як результат – нові форми виконавства. Новітні форми у сучасному виконавстві розглядаються як сукупність технік і методів гри на інструменті, що були використані в актуальних форматах онлайн та офлайн і визначені як головні пріоритети розвитку виконавства не тільки в акустичному залі, а і в мережі інтернет. Нові технічні засоби, сформо-

вані в систему класифікації прийомів для певного інструменту можуть бути застосовані до виконавських прийомів інших з урахуванням специфік та особливостей кожного окремого інструмента, та використані для звукотворчої фантазії практикуючого виконавця модифікуючи виконавський стиль та сценічний імідж. Засвоєння розширених технік гри відбувається за рахунок розповсюдження інформативного поля швидкого розвитку технологій комунікацій відео-аудіо зв'язку, що пришвидшило інтеграційні процеси культурного обміну між музикантами, композиторами, педагогами, виконавцями.

Культурна рефлексія передбачає певний стан свідомості, який перебуває у процесі пошуку нових парадигм розвитку та особистого естетичного зросту, як результат реакції на мистецькі події, що відбулись. Новітні форми сучасного музичного виконавства являються прямими інтерпретаторськими рефлексіями на нові композиторські ідеї та задуми, що в свою чергу відбивають події та відлуння викликів часу і втілюються безпосередньо в музичне звучання в акустичних залах, концертних сценах підсиленими технічними засобами, форматах онлайн та офлайн у мережі інтернет. Дія виконавця на сцені у стислому часі є квінтесенцією концентрації всіх здібностей: кропіткої розумово-творчої діяльності, фізичних зусиль, численних годин підготовки,

міркувань, психо-фізичних налаштувань задля вибудови переконливої інтерпретації [4]. Відомим феноменом прояву національної ідентичності артиста є суттєво більша сила переконання та свобода у художньому висловленні «своїх» музики, в якій виконавець репрезентує музичні сакральні коди відомі і приховані.

Висновки. Доказом євроінтеграційності у процесі розвитку музичного мистецтва України є спільні творчі досягнення виконавства у кроскультурній комунікації з країнами Європи. Надійним захистом від ціннісного занепаду культури країни є свідомі митці-виконавці, які ефективно застосовують два дещо контрастних, непростих, але надзвичайно важливих процеси:

– впровадження нових набутих знань та досвіду у професійну практику;

– репрезентація унікальних якостей та оригінальних здобутків своєї країни у просторі світової культури.

Євроінтеграція чинить помітний вплив на всі рівні функціонування сучасного українського виконавства. Вона стимулює стилістичне розмаїття, кроскультурний діалог, модифікацію та модернізацію виконавських практик. Водночас важливо зберігати власну ідентичність, поєднуючи національну традицію з інноваційними європейськими тенденціями розвитку музичного виконавства.

Література

1. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.): дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. Мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 517 с.
2. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури: автореф. дис. на здобуття ступ. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 23 с.
3. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. Ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич ; Одеса : Гельветика, 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111.*
4. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. До сторіччя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
5. Кононова М. В. Рефлексія як тип мислення у сучасному віолончельному виконавському мистецтві. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2005. Вип 82. С. 46–52.
6. Катрич О. Т. Колективний слухач – пасивний реципієнт чи креатор ідей? (Про інтенціональний вимір музичного виконавства). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 17–25.
7. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. 183 с.
8. Популярна музика в Україні: євроінтеграційний вимір / за ред. Л. Корнієнко. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2019. 215 с.

References

1. Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Muzychna komunikatsiia yak interpretatyvnyi fenomen (na materialy tvorchosti XX-pochatku XXI st.)* [Musical communication as an interpretive phenomenon (on the material of creativity of the 20th and early 21st centuries)]. Doctor's thesis. Kharkiv: Kharkivskiy nats. un-t mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho [in Ukrainian].

2. Druzhynets, M. I. (2021). Estradne muzychne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia yak faktor yevrointehratsii ukrainskoi kultury [Ukrainian pop music art of the late 20th and early 21st centuries as a factor in the European integration of Ukrainian culture]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: Natsionalna Akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].
3. Kravchenko, A. I. (2020). Vykonavska intermediálnist: dyskurs khudozhno-tekhnolohichnoi kreatyvnosti v muzychnomu mystetstvi XXI stolittia [Performative intermediality: the discourse of artistic and technological creativity in the musical art of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Actual issues of humanities and sciences*, 29, 107–111 [in Ukrainian].
4. Moskalenko, V. H. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii. Navchalnyi posibnyk. Do storichchia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Lectures on musical interpretation. Study guide. To the centenary of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
5. Kononova, M. V. (2005) Refleksiiia yak typ myslennia u suchasnomu violonchelnomu vykonavskomu mystetstvi [Reflection as a type of thinking in modern cello performance art]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 82, 46–52 [in Ukrainian].
6. Katrych, O. T. (2022). Kolektyvnyi slukhach – pasyvnyi retsypiient chy kreator idei? (Pro intentsialnyi vymir muzychnoho vykonavstva) [Is the collective listener a passive recipient or a creator of ideas? (On the intentional dimension of musical performance)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 135, 17–25 [in Ukrainian].
7. Zhaivoronok, N. B. (2006). Muzychne vykonavstvo yak fenomen muzychnoi kultury [Musical performance as a phenomenon of musical culture]. *Candidate's thesis*. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi un-t kultury i mystetstv [in Ukrainian].
8. Korniienko, L. (Eds.) (2019). *Populiarna muzyka v Ukraini: yevrointehratsiinyi vymir*. Kyiv: IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].

Yurii Pogoretskyi – Postgraduate Student at the Department Musicology and Music Education, Faculty of Musical Arts and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Iryna Starodub – Doctor of Arts, Associate Professor at the Piano Department No. 2, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

European integration processes in the development trends of modern musical performance of Ukraine

The article examines current trends in the development of instrumental music performance in Ukraine in the vector of European integration processes. The article highlights the characteristic features of the transformation of performance strategies, repertoire policy, stylistic guidelines, as well as the mechanisms of entry of Ukrainian musicians into the European cultural space. The role of international cooperation, the festival movement, academic mobility and the influence of the Western European performing school are analysed. The central attention is paid to the duality of the process of development of the performing arts – the problems of identity and European integration. The activity of instrumental performers of classical and academic education in modified functions of art is considered. The mechanisms of innovative informative opportunities for studying the European scientific and creative heritage are described. The key aspects of priority areas of repertoire selection in the field of European practice trends are revealed. Changes in the educational programmes of performing arts faculties towards European systems are outlined. The article emphasises the preservation of the value factors of the performing qualities of Ukrainian artists and describes the peculiarities of modern conditions for their creative work. The study develops the concept of the newest forms of performance in online and offline formats, emphasises the practical significance of using advanced performance techniques and their classification for the universalisation of performance techniques in the modernisation of the stage image. The modelling of professional competences of the effective activity of a modern Ukrainian artist is presented. The content of the concept of performing reflection as a reaction to new cultural and European integration processes is investigated. The specificity of the performer's action and qualities on stage as a key aspect of the act of interpretation is highlighted. The cross-cultural communications and mutual exchange of performing experience on the way of the European integration process are traced.

Key words: European integration, instrumental performance, stage image, performance reflection, music education, newest forms of performance, repertoire priority, identity, interpretation.

УДК 79.2; 78.2У.

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-08>

АРХЕТИП ОДАРКИ З ОПЕРИ «КУПАЛО» А. ВАХНЯНИНА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ МЕНТАЛЬНИХ РИС УКРАЇНСТВА

Оксана Пшенична – аспірантка кафедри історії музики, артистка хору оперної студії, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-9924-5099>

У статті досліджується питання визначення архетипу головної героїні опери А. Вахнянина «Купало» Одарки з точки зору відображення у ньому ментальних рис українства. Особливе місце у статті відводиться аналізу драматичної лінії персонажу опери з підкресленням очевидного тісного зв'язку її особистісної сутності з рисами українського національного характеру. Методологія дослідження базується на історичному, аналітичному, описовому, музично-текстологічному, джерелознавчому та ретроспективному методах. Такий методологічний підхід дає можливість дослідити риси українського характеру в образі головної героїні, сягаючи глибин української історії. Наукова новизна розвідки полягає в тому, що у статті вперше досліджується жіночий образ української опери крізь призму таких категорій, як ментальність української нації, архетип та специфіка його історичного формування на території України. Метою роботи є визначення архетипу головної героїні опери А. Вахнянина «Купало» Одарки, що стає можливим завдяки проєкції ментальних рис українства на цей персонаж. Композитор створив образ Одарки, наділивши його яскравою національною самобутністю, що дало можливість проаналізувати цей архетип жіночого образу української опери з точки зору відображення у ньому ментальних рис українства. Національна приналежність Одарки до України реалізується її сповіданням звичаїв, повір'їв та традицій рідної землі. Головні героїні, як і українці, також властивий антеїзм – непорушний зв'язок з рідною землею. Суперечність сутності Одарки полягає в тому, що, незважаючи на те, що її рідним батьком є Омар-паша, основу її архетипу становить українське начало. Образ Одарки містить ліричність – одну з основних рис українського національного характеру; риси амазонок, а саме тісний зв'язок з рідною землею та індивідуалізм. Знаходимо складові частини архетипу Березини в образі Одарки – втілення зв'язку з природою та захист особистого простору за потреби. Образ головної героїні відповідає жертвовому архетипу, оскільки ця риса Одарки виступає головною під час прийняття нею ключового рішення у кульмінації опери.

Ключові слова: українська опера, жіночий образ, драматична лінія ментальності, архетип, національний характер.

Вступ. Образ Одарки з опери «Купало» галицького композитора Анатолія Климовича Вахнянина, відносимо до яскравого втілення жіночих персонажів в українських операх, створення якого поповнило національну скарбницю професійного музичного мистецтва України. Не випадково звертаємось до творчості А. Вахнянина, який наче був автодидактом, та перш за все він був людиною широких обріїв. Автор опери – психологічної драми «Купало» – відомий український громадсько-політичний діяч, композитор, педагог і журналіст. Значну частку його творчого доробку складають сольні вокальні твори, що закономірно, адже сам композитор був талановитим виконавцем-солістом. А. Вахнянин завжди цікавився музикою до драматичних вистав і наполегливо працював у цій сфері. Досвід у написанні сольних вокальних та хорових творів став у пригоді А. Вахнянину під час створення низки музично-драматичних вистав, а також сприяв його професійній еволюції, яка спонукала його до звернення до одного з найскладніших музично-театральних жанрів – опери. Активний музично-громадський діяч, А. Вахнянин протягом усього

свідомого життя боровся з несприятливими соціальними умовами на шляху розвитку національної музичної культури і був піонером у багатьох її царинах.

Аналіз досліджень. Композитор створив образ головної героїні опери «Купало», пізнання архетипу якої неможливе без аналізу ментальних рис українства. Вперше вони розглядалися на зламі XIX–XX ст. ст., у час інтенсифікації національних рухів, і знайшли наукове обґрунтування в таких працях, як «Дві руські народності» М. Костомарова, «Хто такі українці і чого вони хочуть?» М. Грушевського, «Світогляд українського народу» І. Нечуя-Левицького. Поняття ментальності досліджували у своїх працях науковці С. Кримський та В. Заблоцький.

У статті проаналізовано працю К. Юнга «Архетип і колективне несвідоме», а також досліджено бачення поняття архетипу польською науковицею Б. Тухонською у проєкції на відображення ментальних рис українства в образі Одарки з опери «Купало» А. Вахнянина. Завдяки ґрунтовній праці Я. Горака, присвяченій творчості А. Вахнянина загалом та опері «Купало» зокрема, у дослі-

дженні висвітлено, як особливість особистості Одарки передано музичними засобами.

Мета статті – дослідити архетип головної героїні опери А. Вахнянина «Купало» Одарки з точки зору відображення у ньому ментальних рис українства. Особливе місце у статті відводиться аналізу драматичної лінії персонажу опери з підкресленням очевидного тісного зв'язку її особистісної сутності з рисами українського національного характеру.

Виклад основного матеріалу. С. Кримський та В. Заблоцький окреслюють ментальність як характеристику специфіки сприйняття та тлумачення світу в системі духовного життя того чи іншого народу, нації, соціальних суб'єктів, що уособлюються певними соціокультурними феноменами. Згідно з баченням проблематики ментальності науковцями, змісту ментальності притаманні усталені, карбовані історичним досвідом форми і способи виразу інтелектуальних та емоційних реакцій стереотипи поведінки, архетипи культури та соціопсихологічна налаштованість соціальних суб'єктів [1, с. 369]. Менталітет залежить від виду діяльності людини та території, на якій вона проживає. Образ Одарки відображає її національну приналежність до України та її духовної традиції, і це виявляється вже у першій сцені опери – ворожіння на річці в ніч на Івана Купала. Головна героїня не просто живе в українському селі – вона сповідує його звичаї, ритуали та традиції.

Науковці, які займалися процесами формування та історичного розвитку українського менталітету, звертали увагу на потребу дослідження та глибинного аналізу його фундаментальних складових частин – архетипів як підсвідомих колективних уявлень, стародавніх автентичних цінностей, що закладаються у свідомість нації століттями і передаються від покоління до покоління через досвід та успадковуються біологічно, втілюються у певних образах, символах, міфах [2]. Міфологічні засади мислення наших пращурів несли образне уявлення про навколишню дійсність, основою якого виступає етнічне моделювання світу, традиції та зв'язок з уживанням його етнічно мовних, образних та символічних засобів. У цьому контексті використовуємо поняття архетипу, яке визначає структурно-семантичну основу як соціолінгвального й суспільнокультурного феноменів, що набувають міфологічного статусу [3]. Архетип Одарки вбирає у себе багатовікові характеристики ментальних рис українства разом з притаманними лише їй особистісними якостями.

Відомо, що поняття архетипу походить від традиції платонізму і виступає першоосновою у аналітичній психології, автором якої є Карл Юнг. Архетип, за К. Юнгом, становить комплекс позаперсонального досвіду та образ, який концентрує навколо об'єкта такі психологічні ситуації, які являють собою певну дію і структуру перинних образів колективної позасвідомої фантазії та категорію символічної думки, яка організує уявлення, що надходять ззовні [4].

За онтологією польської науковиці Барбари Тухонської, архетип постає як культурна та соціальна категорія, своєрідний символ колективної, національної ідентичності, що зберігся навіть у найнесприятливіші соціально-історичні обставини. Основний посыл теорії Б. Тухонської полягає у тому, що соціально-історична онтологія трансформується в онтологію культурну, тобто в таку, в якій тематизується існування людських спільнот, людської історії, буття людини у спільнотах, в історії та суспільному світі, але перш за все через їхній культурний аспект. Всі ці аспекти розглядаються в онтології культури і є культурною конституцією буття. Досвід історичності показує нам, що наше власне буття завжди розгортається в історичній площині, отже, кожна ситуація, в якій ми опиняємося, локалізується історично [5, с. 1].

Драматична лінія Одарки з опери «Купало» А. Вахнянина отримує свій розвиток у складний період української історії XVI–XVII ст. ст. – під час татаро-монгольських набігів на українські землі, і визвольної боротьби народу у протистоянні агресору. Сприймаючи цей сюжет крізь призму світогляду сучасного глядача, можемо дійти висновку, що незважаючи на те, що опера була написана у 1892 році, її сюжет перекликається з трагічною реальністю російсько-української війни 2022 року. Композитор звертається до теми, яка хвилювала і зараз хвилює глядача, – до теми одвічної боротьби українського народу із загарбниками.

Тож особисті перипетії головної героїні нерозривно пов'язані з тогочасним українським суспільством. У опері композитор втілює побут тогочасного українського суспільства, для підкреслення його колориту у музичному матеріалі він спирається на народнопісенну традицію, стилізуючи, а подекуди й цитуючи лірично-побутові, героїчні, обрядові та купальські пісні. А. Вахнянин створює сюжет опери «Купало», акцентуючи увагу глядачів саме на національній самотності головних героїв полотна.

Постать Одарки розглядаємо у контексті її приналежності до жертвового жіночого архетипу.

Культурні архетипи відіграють важливу роль у формуванні усвідомлення моральних цінностей українців, сприяють розвитку почуття належності до національних традицій та зміцненню ідентичності, а також забезпечують орієнтацію в часопросторових вимірах, що є суттєвими складовими частинами національної свідомості. На думку науковців, існують такі головні українські національні архетипи: Дому, Поля, Долі, Землі, Світла, Роду, Матері, Храму, Часу [6; 7].

Володимир Янів, Микола Костомаров, Дмитро Чижевський вважали основними рисами українського національного характеру емоційність, глибоку ліричність, прагнення свободи, пояснюючи ці особливості міцним зв'язком українців з природою рідної землі. Таким чином, український кордоцентризм протягом тисячоліть взаємодіє з антеїзмом [8].

Повноцінна характеристика образу Одарки неможлива без підкреслення її чуттєвості та емоційної вразливості – однієї з основних рис українського національного характеру. Одарка – молода дівчина, у серці якої живе палке кохання до хороброго хлопця Степана. Завдяки аналізу драматичної лінії образу Одарки саме у такому ключі можемо спостерігати, як персонаж, який відносимо до жертвовного жіночого архетипу, також отримує характеристику ліричної героїні. Ліричний герой – індивідуалізований та типізований самодостатній образ-переживання названий займенником Я (рідше – Ти, Ми), наявний у ліричному творі або низці таких творів, доля якого відрізняється від біографії автора [9]. Загалом образ ліричного героя (героїні) формується у сприйнятті рецепієнта під враженням висловлених у творі автором почуттів, переживань, рефлексій. Отже, і Одарка, як лірична героїня опери, концентрує в собі духовно-естетичний та екзистенційний досвід покоління українців XVI–XVII ст. ст., стає центром суб'єктивності, в якому перетинаються внутрішній і зовнішній світи.

Драматична лінія головної героїні розвивається в умовах повсякденного життя українського народу з його звичаями, обрядами та традиціями. У цьому контексті можемо говорити про риси української ментальності, якими наділив Одарку автор опери «Купало», розкриваючи їх за допомогою музичного та драматичного матеріалу. Архетип Жінки виступає однією з головних складових частин українського менталітету, тож образ Одарки через свою національну приналежність отримує його якості. Аналізуючи драматичну лінію цього персонажу, ми можемо чітко виявити у ньому втілення рис цього архетипу. Архетип

Жінки поєднує універсальність образу матері, який несе у собі символ продовження роду; матір постає берегинею родинного багаття; вона уособлює мир, спокій, любов; матір асоціюється із землею як територією, яку треба засівати, обробляти і захищати. Безперечно, визначення архетипу Жінки є вагомим етапом на шляху дослідження української ментальності як складової частини історико-культурного простору світу [10].

Образ Одарки вбирає у себе традиції західноєвропейської ранньоромантичної опери в переосмисленні на національному ґрунті, тому його цінність для української культури є особливо високою, оскільки «Купало» ознаменувала новий виток розвитку української опери, поєднавши народну традицію та європейські мистецькі тенденції.

Одарка зростала в мальовничому українському селі, де дівчина зустріла свого коханого Степана – молодого і відважного хлопця. Вона вбирала з роками любов до рідної землі, у ній зростало бажання створити щасливу сім'ю. Природа давньої України завжди була щедрою до її мешканців – достатня кількість води, родюча земля, тому на її території панував культ родючості – жінки-матері, який став основою ментальності українського народу. Давні українці уподібнювали засівання землі і продовження роду, вони вірили, що від землі і жінки залежали майбутнє і добробут цілої спільноти.

Сягаючи глибин української історії, маємо також врахувати, що на території причорноморських та приазовських степів проживали відомі амазонки. Відповідно, дві ключові риси українського характеру – тісний зв'язок з рідною землею та індивідуалізм – мають свої історичні та географічні обґрунтування. Прямими пращурами сучасних українців були трипільці, кіммерійці, таври, скіфи, сармати та слов'яни, які вшановували Богиню-Матір як покровительку домашнього затишку та добробуту. Ця інформація дає нам змогу провести паралель з образом Одарки, адже А. Вахнянини наділяє головну героїню вільнолюбністю та жертвовністю. Зазначимо, що особливість персонажу полягає у переживанні нею глибокої психологічної драми. Власне, завдяки цим важким подіям Одарка відкриває перед глядачем сутність своєї персоналії.

Без сумніву, Одарка зображена в опері тими архетиповими рисами, які з дитинства закладають у дівчат орієнтир бути Жінкою-берегинею. Сформувалася певна традиція трактувати архетип Жінки-берегині як ментальний інваріант для української жінки. Однак часто у сучасному

суспільстві цей образ сприймається обмежено, здебільшого як символ жінки, яка займається виключно домашніми справами, приготуванням їжі та народженням дітей. Насправді ж концепція Берегині включає значно ширший спектр рис українського національного характеру. Культ матері-землі та берегині роду істотно вплинув на формування світогляду українців, що відобразилося у глибокій повазі до жінки. Образ жінки в традиційному суспільстві був не лише символом продовження роду та підтримки домашнього вогнища, але й втіленням зв'язку з природою та захисту особистого простору за потреби.

Архетип Жінки-берегині настільки міцно закріпився у світогляді українців, що навіть у період Середньовіччя Україна уникнула долі європейських жінок, які були звинувачені у відьомстві та спалені на вогнищах. В Україні також не існувало культу батька, що знаходить підтвердження як у давніх фольклорних джерелах, так і в археологічних знахідках. На українську ментальність вплинула яскрава слов'янська міфологія з її суто жіночими образами русалок, мавок, Берегині, Лади, Мокоші, Лелі [10].

Розглянемо детальніше образ Одарки з точки розу проявлення у ньому жертвності, на якій і базується жертвний архетип. Звернемось до витоків формування такого типу архетипу на території України. Слід зазначити, що з приходом християнства дещо змінилось ставлення до жінок, оскільки акцент з поняття родючості було перенесено на ідеал самопожертви, жертвності. Біблійний архетип Марії як жінки-страдниці справив значний вплив на формування образу жінки в українській ментальності. Нове трактування сутності жінки під впливом християнства привело до виникнення на території України світоглядної бінарності, яка зберігається досі. З одного боку, український менталітет продовжує шанувати образ жінки як важливої та рівної чоловікові в суспільстві, з іншого – жертвність і терпіння розглядаються як характерні риси жінки. Вплив патріархальних норм, що не зовсім відповідають традиційному українському світогляду, позначився на пізньому фольклорі та знайшов відображення у творах українських письменників і поетів, де часто зображуються теми самопожертви матері, страждання покинутої дівчини-покритки. Синтез християнського та язичницького світогляду став однією з основних характеристик українського менталітету.

Звернемось до розвитку трагічних подій сюжету опери, щоб прослідкувати, як Одарка сприймає зміну реальності та які рішення при-

ймає відповідно до її внутрішніх орієнтирів. Зав'язка драматичного конфлікту розгортається на яскравому тлі святкування Купала. Сюжет опери гармонійно передає типові риси української театральної традиції, поєднуючи дві основні драматичні лінії: ліричну, що розповідає про кохання між Одаркою та Степаном, та історико-героїчну, яка зображує боротьбу між двома ворогуючими таборами – українським селом і татарськими завойовниками. У центрі цих конфліктів постають ключові персонажі: старий козак Максим, який є прийомним батьком Одарки, та Омар-паша разом зі своїм військовим загоном. Вже на початку першої дії, коли дівчата ворожать, пускаючи вінки на воду, виникає перша драматична напруга: вінок Одарки тоне. Для головної героїні та її подруги Галі ця подія стає сумним символом долі молодої дівчини і створює основу для розвитку сюжетної лінії. На тлі цієї обрядової сцени відбувається знайомство глядача з образом Одарки та зародження конфлікту опери «Купало». Несподіваний напад татар порушує мирне і спокійне життя села, і ось вже після весняних пісень, танців і хороводів Купальського свята козацький загін, очолюваний коханим Одарки – Степаном, вирушає в похід проти ворога.

Внаслідок нападу татар Одарка та Максим разом з іншими мешканцями українського села опиняються у полоні. Головна зав'язка драматичної лінії дівчини полягає у тому, що вона постає перед важким рішенням, який зображено у опері як переломний пункт драми. Одарка стикається з глибокою психологічною драмою у своєму житті, їй потрібно зробити важкий вибір. А важким він є для неї через поєднання у її образі вільнолюбності та жертвності, які суперечать одне одному у цій ситуації. Оскільки від рішення дівчини залежить доля односельчан, її переживання стоять у центрі уваги всіх мешканців села. Паша обіцяє відпустити полонених, якщо Одарка погодиться залишитися у його гаремі. У цей напружений момент третьої дії опери, звучить відома арія головної героїні «Нема мені порадоньки», яка розкриває внутрішні протиріччя дівчини. З одного боку, Одарка розуміє, що хоче пожертвувати собою заради своїх близьких, а з іншого – вона переживає величезний біль, через те, що повинна зламати себе і піти у гарем, бути з нелюбом. У цей момент прослідковуємо наявність ключових рис українського характеру у сутності особистості Одарки, а саме тісний зв'язок з рідною землею, який проявляється у бажанні пожертвувати особистою незалежністю в ім'я свободи близьких, та індивідуалізм – силь-

ний внутрішній стержень, який не дає їй зламати себе і покоритися волі ворога.

Коли дівчина опиняється у надскладних обставинах, її жертвність проявляється ще в іншому ракурсі. Головна героїня гордо відкидає спробу Омара-паші взяти її у свій гарем, і за це її засуджено до страти. Саме цей вибір Одарки характеризує її як персонажа, який відповідає жертвовому архетипу, оскільки в ім'я власної дівочої честі вона жертвує власним життям і обирає смерть, а не заможне та безпечне життя в гаремі паші. Одночасно з жертвністю своїм вибором головна героїня проявляє яскравий особистісний індивідуалізм, залишаючись вірною самій собі. Інших полонених з рідного села Одарки прирікають на тяжкі муки, і тільки розповідь Максима рятує усіх: Одарка – рідна донька Омара. Після напружених, драматичних подій автор завершує оперу «Купало» несподіваною та радісною розв'язкою: щасливий паша відпускає бранців і мириться з козаками.

На основі аналізу музичного матеріалу опери загалом та образно-сміслових особливостей партії Одарки зокрема окреслюється один з провідних ракурсів, у якому вибудовується втілення головної героїні на сцені, що веде, у свою чергу, до розкриття її архетипу. Звернемось до особливостей стилю опери «Купало» – однієї з перших народних психологічних драм нового різновиду опери того часу, першої повноцінної опери в Галичині, якою А. Вахнянин заклав основу для професійного розвитку оперної творчості наступних українських композиторів. Головним витоком опери у праці музикознавця Я. Горака наводиться німецький зінгшпіль, який композитор адаптував на галицькому ґрунті у жанрі співогри [11]. У опері композитор поєднав історичний та психологічний компоненти і створив жанр опери, який наближається до історико-психологічного жанру. Театрознавець Ю. Станішевський зазначає, що опера «Купало» А. Вахнянина характеризується виразним мелодизмом, глибокими зв'язками з фольклорними джерелами та народнопісними традиціями М. Лисенка. Окрім того, в опері простежуються впливи популярних оперних партитур італійських, французьких та австрійських композиторів. Значну роль у ній відіграє емоційна лірична образність, її тематизм часто будується на пісенно-романсовій інтонаційності. Отже, композитор створює такий музичний матеріал опери, який завдяки своїй опорі на народну традицію (чим характеризується і драматичний план опери) стає міцним фундаментом для творення багатогранного образу Одарки, який несе мен-

тальні риси українства. Завдяки пісенно-романсовій інтонаційності опери Одарка знаходить своє втілення як лірична героїня.

Створюючи оперу, композитор прагнув наблизити її до народної творчості, акцентуючи увагу на яскравому національному колориті, який отримав своє втілення як в образі Одарки так і в інших образах твору. Психологізм є одним з основних засобів характеротворення головної героїні. Її психологічний стан глибоко передано в арії «Нема мені порадоньки», яка є важливою для розкриття музичного мислення А. Вахнянина. Розглянемо, як композитор музичними засобами творить головний образ оперного полотна у центральному номері опери «Купало» – арії «Нема мені порадоньки», яка органічно вписується в розвиток драми і є повністю обґрунтованою з психологічної точки зору. Основне емоційне навантаження цієї арії полягає в почутті приреченості героїні на смерть, в ній чітко проявляється бажання автора розкрити психологічну драму героїні. Одарка переживає безвихідь, згадуючи про щастя, якого так давно прагнула. В арії вона просить односільчан поставити в церкві вінок з барвінку на спогад про неї. Твір написаний у простій тричастинній формі, в якій крайні розділи наближені до мелодизованого речитативу, основою якого виступають народнопісенні мотиви. В першому реченні можна почути інтонації старогалицьких елегій, які набувають особливого забарвлення без зітхальних інтонацій і декламаційності. На словах «весь мій вік, безталанна я» можна вловити відгомін голосінь. Середній розділ контрастує з крайніми, виконуючи роль перехідного моменту, й виражається в баркарольних ритмах та романсовій мелодиці, поєднуючи елементи пісні-романсу зі свободою декламації. Музичний аналіз арії вказує на те, що композитор використовує саме таку мелодику не випадково. Адже цей музичний матеріал створює тісний зв'язок з рисами особистості Одарки, які притаманні рисам українського національного характеру. Баркарольні ритми можемо трактувати як любов до рідної землі та її природи, романсову мелодику – як втілення ліричності головної героїні, а декламацію – як вираження її внутрішньої сили та незалежності.

Композитор змальовує головну героїню надзвичайно незалежною, і ця риса проявляється у виборі кохання та долі, під час відстоювання особистої гідності, ставленні до традицій та громадських ролей. Незалежним жіночим образом української опери також виступає Наталка з опери «Наталка Полтавка», завдяки цій рисі характеру проводимо паралель між цими персонажами.

Остання, незважаючи на обставини, виявляє сильну внутрішню волю у виборі свого коханого, вона відмовляється від залищань заможного Возного, чим демонструє незалежність від матеріальних благ і соціальних умов. Одарка, порівняно з Наталкою, зазнає набагато більшого зовнішнього тиску (напад татарами, загроза її родині), однак вона не піддається волі чужих обставин, і її рішучість допомагає їй пройти через труднощі. Дівчина не дозволяє зовнішнім факторам керувати її життям, навіть якщо це означає боротьбу і жертви. Одарка не втрачає своєї незалежності у складних виборах, а саме у своїх почуттях до Степана. Її рішучість і здатність діяти в моменти загрози підкреслюють її сильний характер і відданість власним переконанням. Образи обох героїнь характеризуються сильним почуттям власної гідності. Під час розгляду двох головних героїнь у площині їхнього ставлення до традицій та громадських ролей слід зазначити, що вони залишаються вірними українським народним традиціям і своєму роду. Наталка, піддаючись тиску з боку матері, все одно проявляє гідність і незалежність, тримаючись за свої переконання. Одарка, перебуваючи в умовах військових і соціальних потрясінь, також тримається за свою приналежність до роду, рідного села і культурних традицій.

Першими виконавицями образу Одарки були оперні співачки Марія Павликівна та Марія Литвиненко-Вольгемут. Друга дія опери вперше зазвучала на святкуванні, приуроченому п'ятдесятиріччю видання «Русалки Дністрової» 2 лютого 1888 року під батуту самого автора – Анатолія Вахнянина, де партію Одарки виконала Марія Павликівна. Перша постановка остаточної повної версії опери відбулася 5 грудня 1929 року в Харківському театрі опери та балету за редакцією М. Вериківського. Образ Одарки у цій постановці втілила Марія Литвиненко-Вольгемут, постать якої є надзвичайно цінною для української опери, адже її сміливо можна вважати фундаторкою

виконавства жіночих образів українських опер. «Для «Купала» театр дав найкращі артистичні сили. Образ Одарки, створений М. Литвиненко-Вольгемут, настільки яскравий і закінчений, що на довгі роки лишиться зразком, і навряд чи вдасться його комусь перевершити» [12, с. 6].

Висновки. Багатогранний образ Одарки зокрема та опера «Купало» композитора А. Вахнянина загалом становлять творчу перемогу автора. Незважаючи на несприятливий час для українського мистецтва, у якому він творив, полотно стало однією з перших народних психологічних драм нового різновиду опери того часу та першою повноцінною оперою в Галичині.

На прикладі розвитку драматичної лінії головної героїні Одарки проаналізовано, як архетип жіночого образу української опери містить відображення ментальних рис українства. Твір являє собою потужну зброю у формуванні сильного українського світу у свідомості глядачів, оскільки закликає українців звернутися до своїх коренів і пізнати самих себе. Образ Одарки наділений яскравою національною приналежністю до України, вона ревно сповідує звичаї, повір'я та традиції рідної землі. Парадокс головної героїні полягає в тому, що, незважаючи на те, що її рідним батьком є Омар-паша, основу архетипу Одарки становить її українське начало. Образ Одарки містить ліричність – одну з основних рис українського національного характеру. Звертаючись до історичних глибин образу, знайдемо риси амазонок у архетипі Одарки. Сюди відносимо дві ключові риси українського характеру – тісний зв'язок з рідною землею та індивідуалізм. Складові частини архетипу Берегині також притаманні Одарці – втілення зв'язку з природою та захист особистого простору за потреби. Відповідно до розвитку драматичної лінії, образ Одарки відповідає жертвовному архетипу, оскільки вона вирішує пожертвувати своїм життям в ім'я власної дівочої честі.

Література

1. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
2. Гордійчук О. Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2018. № 1 (84). С. 15–19.
3. Ігнат'єва С. Архетип матері в українському щоденниковому дискурсі. *Філологічні студії: науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету*. 2015. № 14. С. 170–178.
4. Юнг К. Архетип і колективне несвідоме. Київ: Астролібія, 2018. 608 с.
5. Kijanowska L. Toposy muzyczne w operach i pieśniach Stanisława Moniuszki i ich oddźwięki w kulturze ukraińskiej. *Konferencja międzynarodowa Moniuszko in memoria: tez. rap. międzyn. konf., m. Poznań, 22 lutego 2019 r.*
6. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
7. Міщенко М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна. Філософські перипетії*. 2014. № 1130. С. 90–94.

8. Гнатюк Я. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій: монографія. Івано-Франківськ: ПНУ, 2010. 184 с.
9. Ліричний герой. URL: <https://archive.org/details/literaturoznachat1/page/n562/mode/1up?view=theat> (дата звернення: 03.01.2025).
10. Світлицька В. Жіночі архетипи як важливий складник ментального устрою українців. *Південно-українські наукові студії*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Одеса, 14–15 грудня. 2022 року). Одеса, 2022. С. 152–154.
11. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів: Сполом, 2009. 232 с.
12. Ткаченко Ю. Державна столична опера. «Купало». *Вісник ВУЦВК*. 1929. № 285. С. 6.

References

1. Filosofs'kyj ency'klopedy'chny'j slovny'k. (2002) [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. gol. red. V. Shy'nkaruk. Ky'yiv: Abry's, 742 p. [in Ukrainian].
2. Gordijchuk, O. (2018) Arxety'py' ukayins'koyi mental'nosti: social'no-filosofs'ky'j analiz. [Archetypes of the Ukrainian mentality: socio-philosophical analysis]. *Announcer of the Ivan Franko Zhytomyr State University. Philosophical Sciences. Zhy'tomy'r*. No. 1 (84). P. 15–19 [in Ukrainian].
3. Ignat'yeva, S. (2015) Arxety'p materi v ukayins'komu shhodenny'kovomu dy'skursi. [The archetype of the mother in Ukrainian diary discourse]. *Philological Studies: Scientific Bulletin of the Kryvyi Rih State Pedagogical University. Kryvyi Rih*. No. 14. P. 170–178 [in Ukrainian].
4. Yung, K. (2018) Arxety'p i kolekty'vne nesvidome. [Archetype and the collective unconscious]. Ky'yiv: Astrolyabiya, 608 p. [in Ukrainian].
5. Kijanowska, L. (2019). Toposy muzyczne w operach i pieśniach Stanisława Moniuszki i ich oddźwięk w kulturze ukraińskiej. [Musical topos in the operas and songs of Stanisław Moniuszko and their resonance in Ukrainian culture]. *Moniuszko in memoria: Tezy. Raporty z międzynarodowej konferencji. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*. P. 45–56 [in Polish].
6. Kry'ms'ky'j, S. (2008) Pid sy'gnaturoyu Sofiyi. [Under the signature of Sofia]. Ky'yiv: Publishing house “Kyiv-Mohyla Academy”. 367 p. [in Ukrainian].
7. Mishhenko, M. (2014) Ukayins'ki nacional'ni arxety'py': vid kolekty'vnogo nesvidomogo do usvidomlenoyi nacional'noyi identy'chnosti (do aktual'nosti metodologiyi arxety'pichnogo analizu). [Ukrainian national archetypes: from the collective unconscious to conscious national identity (to the relevance of the methodology of archetypal analysis)]. *Announcer of the V. Karazin Kharkiv National University. Philosophical Peripetias*. No. 1130. P. 90–94 [in Ukrainian].
8. Gnatyuk, Ya. (2010) Ukayins'ky'j kordocentry'zm u konflikti mifologij ta interpretacij. [Ukrainian Cordocentrism in the Conflict of Mythologies and Interpretations: a monograph]. Ivano-Frankiv's'k: PNU, 184 p. [in Ukrainian].
9. Liry'chny'j geroj. [Lyrical hero]. Retrieved from: <https://archive.org/details/literaturoznachat1/page/n562/mode/1up?view=theat> [in Ukrainian]
10. Svitly'cz'ka, V. (2022) Zhinochi arxety'py' yak vazhly'vy'j skladny'k mental'nogo ustroyu ukayinciv. [Female archetypes as an important component of the mental structure of Ukrainians]. *South Ukrainian scientific studies: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference*. Odesa. P. 152v154 [in Ukrainian].
11. Gorak, Ya. (2009) Anatol' Vakhnyany'n i stanovlennya muzy'chnogo profesionalizmu v Galy'chy'ni (druga polovy'na XIX – pochatok XX st.). [Anatol Vakhnyanin and the formation of musical professionalism in Galicia (second half of the 19th – beginning of the 20th century)]. L'viv: Spolom, 232 p. [in Ukrainian].
12. Tkachenko, Yu. (1929) Derzhavna stoly'chna opera. “Kupalo”. [State Metropolitan Opera. “Kupalo”]. *News VUCzVK*. No. 285. P. 6 [in Ukrainian].

Oksana Pshenychna – Postgraduate Student at the Department of Music History, Artist of the Opera Studio Choir, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

The archetype of Odarka from the opera “Kupalo” by A. Vakhnianyn as a reflection of the mental traits of Ukrainianness

The article explores the issue of defining the archetype of the main character of A. Vakhnianyn's opera “Kupalo” Odarka from the point of view of the reflection of the mental features of Ukrainianness in it. A special place in the article is given to the analysis of the dramatic line of the opera character, emphasizing the obvious close connection of her personal essence with the traits of the Ukrainian national character. The research methodology is based on historical, analytical, descriptive, music-textological, source-based, and retrospective methods. Which provide an opportunity to explore the traits of the Ukrainian character in the image of the main heroine, reaching the depths of Ukrainian history. The scientific novelty of the research lies in the fact that it is the first time that the female image of Ukrainian opera is explored through the prism of such categories as: the mentality of the Ukrainian nation, the archetype and the specifics of its historical formation on the territory of Ukraine. The aim of the work is to determine the archetype of the main character of A. Vakhnianyn's opera “Kupalo” Odarka, which becomes possible due to the projection of mental traits of Ukrainianness onto this character. The composer created the character of Odarka, endowing it with a bright national

identity, which made it possible to analyze this archetype of the female image of Ukrainian opera from the point of view of reflecting the mental traits of Ukrainianness in it. Like Ukrainians, the main heroine is also characterized by antheism – an unbreakable bond with her native land. The contradiction in the essence of the main character lies in the fact that despite the fact that her father is Omar Pasha, the basis of Odarka's archetype is her Ukrainian part. The character of Odarka embodies lyricism – one of the main features of the Ukrainian national character; the features of the Amazons – a close connection with their native land and individualism. The image of the main character corresponds to the sacrificial archetype, since this trait of Odarka is key when she makes an important decision.

Key words: *Ukrainian opera, female character, dramatic line, mentality, archetype, national character.*

УДК 78.482

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-09>

БАЯННА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА У СВІТЛІ ХУДОЖНЬО-ІДЕЙНИХ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ НОВАЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Андрій Сумарук – творчий аспірант кафедри народних інструментів, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0003-2299-6857>

У статті висвітлено творчу постать Володимира Рунчака як одного з найвідоміших adeptів розвитку сучасного баянного мистецтва. Українська баянна культура є порівняно молодим явищем в історії національного музичного мистецтва. На другу половину XX століття припадає її найбільш активний етап розвитку, пов'язаний з якісним оновленням музично-лексичного фонду, новаторським трактуванням музичних форм, розширенням образно-тематичного поля. Творчість В. Рунчака, що розгортається в останній третині XX – на початку XXI століть, відображає модерний характер музичного мовлення та відповідає сучасним канонам музичної думки.

Проаналізовано ключові жанрово-стильові, художньо-ідейні та образно-тематичні напрями творчості композитора та їх резонанс у зв'язку з тенденціями української музичної культури цього періоду. Виявлено, що авторський почерк В. Рунчака відображає ключові музично-стилістичні напрями та композиційні техніки свого часу, формує експериментальне поле роботи зі звуковим матеріалом. Образно-ідейна платформа творчого світогляду митця спрямована на розкриття проблем духовного життя свого сучасника. Виявлено, що художньо-естетичні категорії творчого мислення композитора органічно вписуються у площину постмодернізму.

Нова баянно-інструментальна мова у творах Володимира Рунчака зумовила інноваційний характер виконавського мистецтва, спрямованого на розкриття інтелектуалізму, глибокого психологізму, пошук нових підходів до системи виразових можливостей, розуміння тембрально-виразового потенціалу інструмента. Більшість баянних полотен композитора представлено як розгорнуті філософські концепції, що вимагає високої мистецької ерудиції та інтелектуального осмислення твору від сучасного глядача та виконавця.

Ключові слова: українська музична культура, баянне мистецтво, індивідуальний композиторський стиль, постмодернізм, музичний авангард, жанрово-стильова панорама, баянно-інструментальна мова.

Вступ. Композиторська творчість Володимира Рунчака стала по-справжньому новим словом в історії розвитку сучасного музичного мистецтва. Сценічний літопис музичних творів з кожним роком розширюється, зростає зацікавлення у наукових та музично-виконавських колах. У розмаїтій палітрі останньої третини XX та початку XXI століть В. Рунчак зберігає своє унікальне мистецьке обличчя: його оригінальні полотна відбивають складний пульс свого часу, вражають незвичним перетворенням традиційних образів-тем та музичних форм. Питомою сторінкою доробку композитора є баянна творчість, що яскраво розкриває модерні координати творчого світогляду митця, відкриваючи водночас нові художньо-інтерпретаційні можливості для солістів. Отже, українська баянна творчість як порівняно молоде явище в історії музичної культури потребує особливої актуалізації у зв'язку зі складною постмодерністичною панорамою, увагою до інноваційного характеру стилістики творів.

Аналіз основних досліджень та публікацій. У сучасній музикознавчій думці помітна зростаюча зацікавленість проблемами українського

баянного мистецтва XX–XXI століть. Серед ґрунтовних наукових розвідок, присвячених детальному висвітленню етапів розвитку баянної творчості та особливостям музично-стильового діапазону пошуків композиторів варто виділити монографії Д. Кужелева [7], А. Сташевського [14], дисертаційні дослідження Р. Безугої [2], В. Сподаренко [12]. Проблеми баянної творчості В. Рунчака окремо розкриваються в аналітичних есе [13], що демонструють широкий погляд на художньо-естетичні категорії та музично-стилістичні засади індивідуального почерку. Важливі світоглядні та художньо-ідейні координати творчого мислення митця відображені у творчих нарисах (Г. Лук'янчук [8], Ю. Чекан [15]) та інтерв'ю з В. Рунчаком [11]. Менш дослідженим виявився виконавський аспект творчості композитора, що наразі потребує ґрунтовного комплексного аналізу технічно-виразових можливостей інструмента, взаємодії композиторської та виконавської творчості, виявлення виконавських труднощів, специфіки художньої інтерпретації. Окрім того, стилістично складна та ідейно насичена творчість В. Рунчака потребує постійної актуалізації, вияв-

лення прихованих сенсів, що по-новому розкриваються у мінливому просторі сьогодення.

Мета статті – окреслити жанрово-стильові, художньо-ідейні та образно-тематичні орієнтири баянної творчості Володимира Рунчака, розкрити значення його музичних полотен у мистецькій панорамі останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Творчість Володимира Рунчака розгортається у напрямі складної та суперечливої постмодерністичної традиції, тонко відображає всю художньо-естетичну стихію періоду останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Розмаїтий та цікавий баянний доробок композитора відкриває нові грані сучасного музичного всесвіту. Митець не випадково фігурує у культурному просторі сьогодення як «один з плеяди дванадцяти «апостолів» сучасної української музики» та її «фанатичний пропагандист» [8], «один з найавангардовіших наших композиторів» [15]. Авангардний модус його творчості прочитується у багатстві музично-виразових засобів та композиторських технік, у широкому діапазоні розвитку звукових ресурсів, яскраво модерному характері творчого мислення. Композитор, що стоїть на засадах демократичного розвитку музичного мистецтва («потрібно бути чесним перед музикою, собою, Батьківщиною» [10]), демонструє високу творчу культуру та професійну відповідальність перед своїм глядачем та виконавцем («немає значення, яка емоція – важливо те, наскільки ти правдиво, талановито і технічно втілив її звуком» [11]), гідно формує духовне обличчя сучасної української музики.

Творчість В. Рунчака є глибоко дотичною до художньо-естетичних засад мистецтва постмодерністичної доби – його гомоцентричного характеру (духовне життя сучасника як ключове зацікавлення композитора), філософських проблем та вічних духовних цінностей, культу людської особистості, уваги до її внутрішнього світу, а також форм комунікації з навколишнім простором – зв'язок із соціумом, зі всесвітом, занурення у минуле та майбутнє. У зв'язку з цим Л. Кияновська зазначає, що Володимир Рунчак, «безперечно, віддає належне поширеній тематиці авангарду, філософсько-універсальним образам» [5, с. 317]. А. Ільїна виділяє риси антисистематичності та спонтанності музичного мистецтва останньої третини ХХ століття [4] – це можна помітити у трактуванні музичних форм та принципах розвитку тематичного матеріалу у творах В. Рунчака, зрештою, у назвах творів, пропонованих моделях сценічної поведінки. Водночас

Г. Асталош відзначає експресивно-песимістичне забарвлення мистецтва останніх десятиліть минулого століття, що розкривається як найвище загострення, пікова точка розвитку – такі тенденції у творчості В. Рунчака постають доволі виразно [1]. Очікувано, що у баянних творах митця розкривається широке коло образів-тем – композитору доступні «серйозні» образи та освоєна згодом стихія сміхової культури, глибоке занурення у внутрішній світ та емоційний душевний вилив, що підкреслює багатомірний простір його творчого світогляду.

Індивідуальний стилістичний почерк Володимира Рунчака не менш органічно вписується у мовно-стильовий ландшафт музики ХХ століття – композитор використовує поліладові та поліфактурні прийоми, цікаво розвиває засади сонористики та алеаторики, демонструє розширене тональне мислення, а також звертається до новітніх музично-композиційних методів, експериментує з цікавими жанровими новоутвореннями. Самобутній почерк митця тонко відображає постмодерністичну панораму розвитку української музики. Важливою складовою частиною музично-стильової палітри цього періоду постає *полістилістика*, виражена у широкому колі прийомів (стилістичні алюзії та адаптації, цитування, колаж тощо). Примітно, що такі полістилістичні засади органічно вписалися в інтелектуально орієнтований простір авангарду, породжуючи цікаві діалоги між «своїм» і «чужим». Яскравим прикладом використання полістильових міксів у творчості В. Рунчака є сюїта «Портрети композиторів», де автору вдається оживити постаті найвідоміших «метрів» минулих музичних епох (Й. Бах, Н. Паганіні, І. Стравінський, Д. Шостакович). У ній Володимир Рунчак використовує мовно-стильові елементи творчості кожного композитора, перетворюючи їх у систему власного самобутнього сприйняття. У «Бахіані» він розробляє характерну інтонаційну модель ВАСН у фактурних та ритмічних варіантах, використовує поліфонічні прийоми, характерні для барокової музики. Для створення образу Д. Шостаковича автор звертається до образно-асоціативних моделей (зловісний образ токатного руху) та окремих стилістичних ідей (принципи тематичного розвитку на основі розгортання ритмо-інтонаційного зерна, характерний ладо-гармонічний колорит). Музичний образ Н. Паганіні композитор відтворює на основі переосмислення теми “Perpetum mobile” та інтонацій Капрису портретованого митця, при цьому оригінальний почерк В. Рунчака – вилив його емоційності у стабіль-

ній метричній стихії – зумовлює певну протидію полюсів «свого» та стилізованого. Стилістичні ідеї музики І. Стравінського постають на основі асоціативно-узагальнених прийомів – без цитування конкретних музичних творів (характерні для його почерку діатонічні наспіви та ритмічна пружність, імітація звучання балалайки, «гармошковий» тип фактури).

Водночас у «Портретах композиторів» варто відзначити актуалізацію *ідеї музичних присвят*, або творів “in memoriam”. Такі музичні полотна-присвяти можна помітити водночас у баянній творчості Є. Юцевича, В. Подгорного, В. Дікусарова, В. Зубицького, В. Власова, А. Гайденка, А. Білошицького, А. Батршина, Я. Олексіва та інших композиторів цього періоду. І. Мринська характеризує таку тенденцію як одну з домінуючих у музичній культурі останніх десятирічь ХХ століття, що «не лише уособлює феномен пам’яті в культурі про події, традиції музичної творчості, певні історико-стильові періоди, окремі особистості, але й має високу духовно-етичну спрямованість» [9, с. 108]. Традиція присвяти музичних образів у баянних полотнах зустрічається у відомій фресці В. Рунчака – «Страсті за Владиславом». Для рельєфного відтворення образу В. Золотарьова композитор використовує широкий лексично-стильовий діапазон (створення оригінальних тематичних комплексів, інспірованих мелодичним мисленням В. Золотарьова, використання цитатного ряду, творче переосмислення особистісних ідей портретованого композитора).

Підсилена увага до звукової сфери, що зумовила «бум» *сонористики* у минулому столітті, також знайшла відображення у баянній творчості В. Рунчака. Композитор використовує новітні техніки сонористичного звукопису для підкреслення самодостанності та унікальної виразності звукових барв інструмента, шукає нові засоби створення звукового образу у його характерних виразових ознаках, апробує колористичні баянно-виконавські прийоми, демонструючи широке розмаїття інструментальної сонористики. Ю. Чекан влучно зауважує, що у творчості Володимира Рунчака «сучасний баян виступає не як традиційний нащадок «гармошки», а найперше як концертний інструмент – зі своїм яскравим незвичним тембром, багатством відтінків звучання, нескінченністю звуку» [15].

У творчості В. Рунчака помітне тяжіння до масштабних форм (соната, сюїта) та симфонічного розвитку з яскравим протиставленням тем-образів. Водночас його діалог зі звичними

музичними формами виявився далеким від традиційного – композитор відходить від узвичаєних схем та принципів розвитку, тяжіючи до вільної композиції. Так, у Сонаті “Passione” можна помітити відмову від циклічності та традиційних композиційно-драматургічних принципів сонатної форми: автор демонструє активне зіставлення контрастних образів-тем у новому форматі. У стислій інтродукції (“Largo drammatico”) формуються експресивно-декламаційні мелоформули, що згодом стають основою розвитку інтонаційної канви твору. В емоційно напружених, динамічно розмаїтих темах першого розділу (“Lo stesso tempo” та “Il cono semplice, ma mestizia”) відсутній яскравий образний контраст – обидві оповиті лірико-елегійним тоном з помітною внутрішньою напругою. У розробковому розділі композитор розвиває модифіковану тему інтродукції, що отримує різке зіткнення з новим, драматично-зловісним епізодом (“Piu mosso con collera”) – таке вибухово-динамічне піднесення відкриває другу хвилю розробки. Драматична кульмінація розробкового розділу драматургічно збігається з початком динамізованої репризи (“Largo”), де особливого значення набувають трансформовані секундові мотиви вступного розділу.

Водночас в окремих творах композитора відбилися й традиції камернізації, що особливо поширюються в останній третині минулого століття на протигагу масштабним великоформатним полотнам. Д. Кужелев вбачає нову мистецьку якість творів «пізнього Рунчака» у зміні засобів музично-лексичної палітри та композиційного мислення – тяжінні до лаконізму музичного вислову, прозорості фактури, чіткості та ясності мелодичних ліній [7, с. 258]. За зразок такої камернізації дослідник бере дует “Kyrie Eleison” для баяну та скрипки. З перших тактів у творі концентровано розгортається промовиста інтонаційна формула, побудована на сплетінні виразно-просторового квінтового злету та секундового ходу (надалі вона набуває значення лейтінтонаційної формули). У такому камерному форматі, де кожен звук виразно прослуховується, композитору вдається чи не найбільш органічно кристалізувати ідею невимовності у «скрипковому» розділі. Водночас тонко розкривається «глибокодумний» тон музичного вислову, загострено-експресивний психологізм, що цікаво резонує з атмосферою ірреальності, містичності.

Стилістична панорама баянної творчості Володимира Рунчака була б неповною без згадки про так званий етноавангардний канон. Осучаснене звернення до фольклору в оновлених фор-

мах, незвичних ідейних обрамленнях сформувало у цей період засади неофольклоризму – його тенденції характерні і для творчості В. Рунчака. Л. Кияновська характеризує цей мистецький напрям як «незвичну для західного світогляду і напрочуд плідну та естетично повноцінну, на противагу до соціалістичного реалізму, художню тенденцію» [5, с. 108], О. Козаренко – як «доцентрову силу, що зберегла і збагатила національний семіоз в умовах українського неоавангарду кількома оригінальними версіями роботи з фольклором» [6, с. 14]. Адепти баянного мистецтва останньої третини ХХ століття В. Зубицький, А. Білошицький, І. Тараненко, А. Сташевський, В. Рунчак та їхні сучасники поєднували етнічний матеріал з модерними орієнтирами, демонструючи авторську інтерпретацію фольклорних моделей. Діалог митців з фольклором протікав у рамках жанрового синтезу та спирався на багаторівневий підхід. Твори неофольклорного нахилу виражали насамперед важливі для сьогодення художньо-змістовні ідеї: саме вони визначали відповідне оформлення фольклорних образів-мотивів, національних сюжетів, жанрових моделей тощо. Володимир Рунчак, як і його сучасники, відійшов від «зовнішньо-технічного» опрацювання фольклору та спрощених форм його трактування, які можна було помітити у баянних творах першої половини минулого століття. Композитор переосмислює фольклор у системі власного художнього світогляду на глибинному інтуїтивному рівні. Отже, неофольклорні тенденції у його творчості розкриваються у зв'язку з індивідуалізованим підходом, віддзеркалюють інтелектуально виражену музичну мову та свіжі авангардні віяння.

Найбільш виразно неофольклорні маркери творчості В. Рунчака розкриваються у його «Українській сюїті». Етнографічна аура постає вже в назвах частин, що відображають відомі народно-жанрові моделі (витримані у народно-імпровізаційній манері «Речитативи» та просвітлено-грайлива «Веснянка»). На перший погляд, для створення фольклорного колориту композитор використовує типові засоби та прийоми: етно-характерні ладо-гармонічні засоби (гуцульський лад, хроматизація щаблів), типовий фактурний виклад (використання

паралелізмів та бурдонів), а також розвиток мелодичної лінії (постійна орнаментация, використання glissando та спадаючих тонів для імітації плачів та голосін), структурні особливості жанрової моделі веснянки (шестискладова модель), характерні для ритмічної пульсації веснянок ритмо-інтонаційні моделі. Водночас музичні теми позначені рельєфним авторським почерком з експресивно-емоційним мелодичним розгортанням. У музичній мові помітні цілком авангардні маркери: сонористичне звучання дисонуючої музичної тканини «Речитативів», поліладовість, незвичний фонізм кластерних мотивів у «Веснянці». У такому осучасненому зверненні до етнохарактерних моделей фольклор не постає самоціллю, а підпорядковується загальній художньо-мистецькій ідеї твору. Якщо перша та третя частини розкривають панораму автентичного народно-життєвого світу, то друга частина, представлена динамічно-моторною токатою, постає своєрідним відхиленням від «первісного» світу, вираженого в музично-фольклорних образах. У цьому розкривається образно-ідейна концепція твору – місток між фольклорним архаїчним та цивілізаційно-урбаністичним світом, що загалом відповідає художньо-образному світогляду композитора, прагненню відтворити теми людського буття, зачерпнути споконвічні філософські проблеми.

Висновки. Такий загальний огляд музично-стилістичних орієнтирів баянної творчості композитора дає змогу позиціонувати його як одного з провідних adeptів розвитку сучасного музичного мистецтва. Художньо-естетична платформа творчості, музично-лексичний фонд та стилістичний почерк відповідають яскравій панорамі постмодернізму, ідейно близькі сучаснику композитора образи та символи відбивають бурхливий пульс нашого часу, торкаючись актуальних проблем сьогодення. Композитор не лише «йде в ногу» із сучасним мистецтвом, а прокладає його шляхи, цікаво комунікуючи із сучасним виконавцем та глядачем. Такі досягнення В. Рунчака резонують також з розвитком професійних засад українського баянного мистецтва, що збагачується унікальними музичними полотнами та отримує подальші виконавські перспективи.

Література

1. Асталош Г. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ століття. На прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова: монографія. Львів: Сполом, 2014. 222 с.
2. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2004. 213 с.
3. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2000. 204 с.

4. Ільїна А. Проблема цілісності в музиці В. Сильвестрова: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2009. 229 с.
5. Кияновська Л. Українська музична культура: навчальний посібник. Тернопіль: Астон, 2000. 343 с.
6. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... докт мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.
7. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття: монографія. Львів: СПОЛОМ, 2023. 408 с.
8. Лук'янчук Г. Володимир Рунчак: композитор і сучасність. *Музика*. URL: <https://mus.art.co.ua/volodymyr-runchak-kompozytor-i-suchasnist> (дата звернення 10.04.2025).
9. Мринська І. До проблеми художньої цілісності жанру музики in memoriam у пізній творчості І. Стравінського. *Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*: збірник статей. Київ, 2005. Вип. 48. С. 104–117.
10. Парай О. Творчий шлях композитора і диригента з Луцька Володимира Рунчака. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/4BFCC020D20D0684C2258AF2002D5F05?OpenDocument> (дата звернення: 15.04.2025).
11. Пилипенко Г. Володимир Рунчак: «У сучасній музиці існує псевдосерйозність, і вона відлякує молодь»: інтерв'ю. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/volodimir-runchak-u-suchasnij-muzici-isnuye-psevido> (дата звернення: 10.04.2025).
12. Сподаренко В. Сильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
13. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості: монографія. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.
14. Сташевський А. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар, 2013. 466 с.
15. Чекан Ю. Володимир Рунчак: Музика про життя. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/105/164/3199/> (дата звернення 15.04.2025).

References

1. Astalosh, H. (2014). *Evolutsiia fortepiannoi vyrazovosti v kamerno-instrumentalnykh ansamblakh ukrainskykh kompozytoriv ostannoi tretyny XX stolittia. Na prykladi tvorchosti M. Skoryka, Y. Stankovycha, V. Sylvestrova* [Evolution of piano expressiveness in Ukrainian composers' chamber instrumental ensembles in the last third of the twentieth century. On example of M. Skoryk's, Y. Stankovych's, V. Sylvestrov's works]. Monograph. Lviv. 222 p. [in Ukrainian].
2. Bezuhla, R. (2004). *Baianne mystetstvo v muzychnii kulturi Ukrainy (druha polovyna XX stolittia)* [Bayan art in the musical culture of Ukraine (the second half of the twentieth century)]. *Candidate's thesis*. Kyiv. 213 p. [in Ukrainian].
3. Berehova, O. (2000). *Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrainskykh kompozytoriv 80–90-h rokiv XX storichchia*. [Post-postmodernist trends in Ukrainian composers' 80s–90s of the twentieth century chamber works]. *Candidate's thesis*. Kyiv. 204 p. [in Ukrainian].
4. Ilina A. (2009). *Problema tsilisnosti v muzytsi V. Sylvestrova*. [Integrity issues in V. Sylvestrov's music]. *Candidate's thesis*. Kyiv. 229 p. [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (2000). *Ukrainska muzychna kultura*. [Ukrainian musical culture]. Textbook. Ternopil. 343 p. [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2001). *Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku*. [Ukrainian national musical language: genesis and current trends in the development]. *Doctor's thesis*. Kyiv. 36 p. [in Ukrainian].
7. Kuzhelev D. (2003). *Baianna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia*. [Ukrainian composers' of the second half of the XX and the beginning of the XXI centuries bayan creativity]. Monograph. Lviv, 408 p. [in Ukrainian].
8. Lukianchuk, H. *Volodymyr Runchak: kompozytor i suchasnist*. [Volodymyr Runchak: composer and modernity]. URL: <https://mus.art.co.ua/volodymyr-runchak-kompozytor-i-suchasnist> (accessed 10 Apr. 2025) [in Ukrainian].
9. Mrynska, I. (2005). *Do problemy khudozhnoi tsilisnosti zhanru muzyky in memoriam u piznii tvorchosti I. Stravinskoho* [To the problem of art integrity on the genre of music in memoriam in the late period of I. Stravinsky's works]. *Artistic integrity as a phenomenon of musical creativity and performance*. Kyiv. Vol. 48, p. 104–117 [in Ukrainian].
10. Parai, O. *Tvorchyi shliakh kompozytora i dyryhenta z Lutska Volodymyra Runchaka*. [Composer and conductor from Lutsk Volodymyr Runchak's journey]. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/4BFCC020D20D0684C2258AF2002D5F05?OpenDocument> (accessed 15 Apr. 2025) [in Ukrainian].
11. Pylypenko, H. *Volodymyr Runchak: "U suchasni muzytsi isnuie psevdoserioznist, i вона vidliakuie molod"*. [Volodymyr Runchak]. Interview. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/volodimir-runchak-u-suchasnij-muzici-isnuye-psevido> (accessed 10 Apr. 2025) [in Ukrainian].
12. Spodarenko, V. (2015). *Stylovi tendentsii akordeonno-baiannoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia*. [Stylistic trends of accordion-bayan creativity of Ukrainian composers of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries]. *Candidate's thesis*. Kharkiv. 20 p. [in Ukrainian].
13. Stashevskiy, A. (2004). *Volodymyr Runchak – "Muzyka pro zhyttia..."*. [Volodymyr Runchak – "Music about life..."]. Monograph. Lutsk. 199 p. [in Ukrainian].

14. Stashevskiy, A. (2013). *Suchasna ukrainska muzyky dlia bayana: vyrazhalni zasoby, kompozytsiini tekhnolohii, instrumentalnyi styl. [Modern Ukrainian music for bayan: expressive means, compositional technologies, instrumental style]*. Monograph. Luhansk. 466 p. [in Ukrainian].
15. Chekan, Y. Volodymyr Runchak: Muzyka pro zhyttia. [Volodymyr Runchak: Music about life]. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/105/164/3199> (accessed 10 Apr. 2025) [in Ukrainian].

Andriy Sumaruk – Creative Postgraduate Student at the Folk Instrument Department, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

Volodymyr Runchak's bayan creativity in light of artistic ideological and genre style innovations of Ukrainian music culture

The article highlights creative person Volodymyr Runchak as one of the greatest reinventors of modern bayan creativity. Ukrainian bayan art is a relatively recent phenomenon in the history of national musical culture. An active stage of development occurs in the second half of the XX century. It is associated with qualitative renewal of music-lexical fund, innovative treatment of musical forms, extension of thematic means. Volodymyr Runchak's creativity covers a period the last third of the XX the beginning of the XXI centuries. It reflects the modern nature of music broadcasting language and corresponds to modern musical canons.

The key genre, style, ideological and thematic directions of creativity are analyzed in light of recent trends of Ukrainian music culture. It was found that the Volodymyr Runchak's author's handwriting highlights the key stylistic avenues and compositional techniques of its time, forms an experimental field of work with the sound material. The imaginative platform of creative outlook reveals the problems of spiritual life his contemporary. It was revealed that artistic and aesthetic features of composer's creative mind fit organically into the in the postmodernist plane.

Volodymyr Runchak's new bayan instrumental language determined the innovative character of performing arts. It is focused on empowering of intellectualism and psychologism, finding new approaches to system of expressive means and understanding the expressive potential of the instrument. Most of the works were written as deployed philosophical concepts. This requires the high art erudition and intellectual reflection from the modern viewer and performer.

Key words: Ukrainian music culture, bayan creativity, composer's unique style, postmodernism, music avant-garde, genre style panorama, bayan instrumental language.

УДК 78.421

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-53-10>

ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ Н. НИЖАНКІВСЬКОГО В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ М. КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ ТА О. КОЗАРЕНКА

Фу Юаньюань – аспірантка третього року навчання кафедри спеціального фортепіано № 2, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0009-5412-888X>

Композиторська майстерність митця, його талант найбільш повно розкриваються у взаємодії з талантом виконавця. Саме виконавець своїм прочитанням музики надає їй щоразу нових сенсів, відкриває нові, невідомі раніше, грані складної емоційно-інтелектуальної моделі змісту. Для формування власного інтерпретаційного задуму піаністу-виконавцю необхідно дослідити мистецький стиль автора, його особистість, деталі біографії та особливості конкретного твору. Важливою складовою частиною у цьому процесі є ознайомлення з якісними аудіофіксаціями виконань піаністів минулого та сьогодення, які варто брати до уваги. Такими вважаємо інтерпретації видатних виконавців, які здобули національне й європейське визнання. Назвемо насамперед найперші, прижиттєві записи творів Н. Нижанківського на вінілових дисках Любки Колесси і Дарії Гординської-Каранович. З подальших зафіксованих виконань вагомими є інтерпретаторські здобутки Марії Крушельницької та Олександра Козаренка. З огляду на відмінності засад фортепіанного виконавства, різницю генерацій, соціокультурних умов і творчих психотипів цих видатних піаністів порівняння їхніх трактувань творів Н. Нижанківського постає для піаніста-виконавця пізнавальним і цінним завданням. Обидві вибрані постаті є музикантами-універсалами – виконавцями, дослідниками, педагогами, для яких якісна інтерпретація і популяризація української музики є провідним завданням. У пошуку інтерпретаційного оптимуму обоє виконавців глибоко вивчали джерела творчості і стильові орієнтири композитора, життєві обставини, за яких виник твір, адресатів його дедикацій, структуру, драматургію, музичну мову кожного з творів. Спільними творами, які збережено у звукозаписі, є «Вальс» і «Спомин».

Дослідження інтерпретацій видатних виконавців доводять можливості побудови різних, проте художньо переконливих стратегій у трактуванні авторського тексту. Очевидною є докладна підготовча робота піаністів щодо дослідження авторського задуму, граней форми, комплексу виразових засобів (насамперед фактури, динаміки, агогіки, штрихів). Водночас, будучи досвідченими виконавцями та харизматичними особистостями, кожен з них вибудовує власне унікальне трактування твору, не порушуючи при цьому авторської волі. Подібні порівняльні аналізи важливі для формування власних інтерпретаційних концепцій.

Ключові слова: авторський текст, аудіофіксація виконань, інтерпретаційна концепція.

Фортепіанна спадщина Нестора Нижанківського нині активно виконується як професійними піаністами на концертних сценах, так і здобувачами освіти у шкільних та студентських концертах. Щодо Нижанківського маємо змогу говорити про витворену виконавську традицію (на відміну від З. Лиська, А. Рудницького, В. Витвицького, чия творчість після замовчування радянської доби досі не повернулася у репертуари українських виконавців).

Завдяки нотним виданням, концертним програмам, численним музикознавчим працям творчість митця стала невід’ємною складовою частиною музичної культури його доби. Особливу цінність мають розвідки, присвячені діяльності Н. Нижанківського як піаніста, інтерпретації його фортепіанної творчості сучасниками й виконавцями наступних генерацій, музикознавчому аналізу його фортепіанної спадщини. Серед них особливою цінністю вирізняються праці Ігоря Соневницького, Юрія Булки, Уляни Молчко. Дедалі частіше дослідники звертаються до аналізу інтер-

претацій видатних піаністів, які присвятили значну увагу виконанням творів Н. Нижанківського. Це праці Наталії Кашкадамової, Аделіни Єфіменко, Олександра Козаренка [1], Ольги Коменди [2], Мар’яни Копиці [3], Юрія Чекана [4].

Однак для повного враження від композиторської майстерності і таланту митця та для формування виконавського ідеалу необхідні якісні аудіофіксації виконань, які варто брати за орієнтир. Такими вважаємо інтерпретації видатних виконавців, які здобули національне та європейське визнання. Подібних прикладів небагато. Назвемо насамперед найперші, прижиттєві записи на вінілових дисках Любки Колесси (Прелюдія і фуга на українську тему, Вельте Міньйон, 1928) і Дарії Гординської-Каранович (Коломийка, Ukrainian Piano Music – Українська фортеп’янова музика. Канада. LP, Album, Not On Label – DHK-85).

З подальших вагомих зафіксованих виконань визначними щодо інтерпретаторських здобутків є записи Марії Крушельницької та Олександра Козаренка.

Постать Марії Крушельницької цьогоріч привертає до себе особливу увагу з огляду на 90-річний ювілей піаністки. Представниця репресованої української творчої інтелігенції, лауреатка Всеукраїнського конкурсу імені Миколи Лисенка (1962), учениця Олександри П'ясецької-Процишин у Львові і Генріха Нейгауза в Москві, професорка класу фортепіано Львівської консерваторії (тепер Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка), ректорка цього закладу (1991–1999), вона постійно вела інтенсивну концертну діяльність. Піаністка не лише охопила своїми турами численні міста України, Європи та США, але й послідовно втілювала місію пропагування українського музичного мистецтва, долаючи ідеологічний шаблон щодо його провінційності і другорядності, що нав'язувався нам радянською системою. Їй належить заслуга численних першовиконань, прочитань віднайдених чи тривалий час заборонених творів Миколи Колесси, Станіслава Людкевича, Романа Сімовича, Анатолія Кос-Анатольського, Богдани Фільц, Тадеуша Маєрського, Віктора Косенка, Ігора Драго, Нестора Нижанківського та Василя Барвінського, підготовка монографічних програм, а також цілісне виконання композицій, які до того виконувались лише фрагментарно на концертних сценах. Так, у 1985 році її велика монографічна програма була присвячена творчості Нестора Нижанківського. М. Крушельницька підготувала до видання збірку фортепіанних творів композитора, низку опусів записала до фондів Українського радіо. У 2006 році нею було записано подвійний диск «Шедеври Галицької Фортепіанної Музики» (2 CD, Album, 2006, GAL records – 0198), до якого увійшли такі твори композитора, як «Вальс», «Інтермеццо», «Коломийка», «Спомин», «Прелюдія і fuga на українську тему».

Майже на три десятиліття молодший Олександр Козаренко формувався як піаніст в класах Євгенії Агроскіної у Львівському музичному училищі (тепер Львівському музичному фаховому коледжі ім. С. Людкевича, 1978–1982) та В. Воробйова в Київській консерваторії (НМАУ ім. П. Чайковського), окрім цього, почергово здобув освіту як композитор (клас М. Скорика) та музикознавець (клас Г. Ляшенка, 1983–1993). Як і М. Крушельницька, є лауреатом Всеукраїнського конкурсу піаністів імені М. Лисенка (1984) та дипломантом Республіканського конкурсу камерних виконавців (1986). На запрошення Марії Тарасівни як ректорки вів педагогічну діяльність (1993–2010), обіймав високі адміністративні посади (з 2006 року – завідувач кафедри теорії

музики) у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка, був начальником відділу міжнародного співробітництва у Міністерстві культури і мистецтв України (за Міністра культури Оксани Білозір), деканом факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка (від 2010 року).

У своїй інтенсивній концертній діяльності О. Козаренко прагнув розкрити мистецьке багатство української фортепіанної літератури (основу його програм складали найчастіше твори М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Є. Станковича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Н. Нижанківського); гастролюючи Україною, Францією, Іспанією, Німеччиною, Польщею, Естонією, Словаччиною, США як соліст, камераліст, концертмейстер, супроводжував свої виступи глибокими дослідницькими лекціями-коментарями, а також виконував власні твори. Таким чином, усі фахові напрями митця взаємодоповнювались у його мистецькій універсальності.

Захоплення творчістю Нестора Нижанківського визначилося останніми роками життя – твори композитора стали фігурувати в програмах музиканта. В одному з інтерв'ю останніх років, окреслюючи найближчі творчі плани він відзначив: «Хочу вивчити кілька гарних фортепіанних творів і зробити одну/дві монографічні фортепіанні програми. Чи це буде музика Анатолія Кос-Анатольського, чи це буде музика Нестора Нижанківського, якого я страшно люблю <...>, а можливо, варто зробити спільну програму: Нижанківський і Кос-Анатольський разом» [5]. На жаль, виконання О. Козаренка не зафіксовані на CD, проте ним реалізований масштабний проєкт «25 миттєвостей української фортепіанної музики», здійснена відеофіксація його сольних концертних програм «Українська фортепіанна мініатюра» (грає Олександр Козаренко, Луцьк, 12 жовтня 2018 року), «Година українського фортепіанного бідермаєру» в Будинку звукозапису Українського радіо в рамках КиївМузикФест (день 2, частина 2, Київ, 27 вересня 2021 року), де виконано низку творів Н. Нижанківського.

Як і В. Барвінський, Нестор Нижанківський був представником стилю сецесії в українській музичній культурі і цінувався насамперед як майстер камерної музики і митець-лірик. Його стилю притаманні вишуканість образів і докладне пропрацювання деталей, прозорість фактури та хроматизація тонально-гармонічних співвідношень.

«Вальс» (cis-moll) композитора є найбільш раннім фортепіанним твором збереженого ком-

позиторського спадку (1917 рік). Його неоромантичні риси проявилися насамперед в інтимній сокровенності змісту, ліризмі висловлювання, психологізмі трактування ужиткового танцювального жанру. Структура твору динамізована тричастинна, з розробковою розвиненою серединою. Основна інтонація розвивається секвенційно-варіантно, надаючи композиції рис романсової мелодики чи старогалицької елегії. Теми крайніх і середньої частин ритмічно споріднені, близькі за синтаксисом і драматургією розгортання. Дослідник спадщини композитора І. Соневицький засвідчував початкову авторську версію для віолончелі і фортепіано (для виступу Богдана Бережницького у Відні у 1921 чи 1922 році), інваріанту назви «Сентиментальний вальс», спорідненість із солоспівом «Не співай по весні» і наявність дедикації на рукописі: «Дорога Галинко! Прийми цей чорновик як доказ вдячності за прекрасний танок, який ти під цю музику танцювала. Нестор Нижанківський. Львів, 14 квітня 1934 року» [6, с. 337].

Чайний вечір у квітні 1934 року в малій залі був присвячений відкриттю домівки УФОТО в приміщенні Музичного товариства ім. М. Лисенка. До його програми увійшли перегляд кінострічок, спільне фото, концертна частина з виступів співаків, віолончеліста (ймовірно, І. Барвінського), «Ревелерсів Євгена», сольного мистецького танцю, фотографічно-гумористичної прелекції. До концертної частини вечора долучились віолончеліст, студент ВМІЛ Іван Барвінський, співачка Марія Свірська (концертмейстер Володимир Балтарович), ритмопластична танцівниця Галина Голубовська-Балтаровичева (концертмейстер Нестор Нижанківський). «Мелянхолійно-ліричний «Вальс» Н. Нижанківського зілюструвала пластичним танком талановита танцюристка Г. Голубовська-Балтаровичева. Її повна краси та граційності поява, музикальність та уміння висловлювати свої думки за допомогою руху відповідають вимогам ритмічного танку», – відзначала в рецензії на цей концерт Ірина Приймова [7, с. 5].

У виконанні Марії Крушельницької ця п'єса постає глибоко пережитою особистою історією, сповненою цнотливої лірики з нотками сповідальності. Піаністка прагне надати кожному інтонаційному звороту і навіть звуку смислового наповнення. «Звук – це слово. Він не може бути непроінтонованим, беззмістовним. Він повинен бути завжди доцільним, відповідати характеру, змісту, стилю твору», – стверджувала виконавиця в одному з інтерв'ю [8, с. 41]. Вона вибудовує

драматургію твору в нюансових звучаннях з виразними смисловими ферматами та темповими *rubato*, максимально наближаючи провідну тему до емоційної і змістовно-глибокої оповідності. В кульмінації середнього розділу та початку репризи, де композитор розосереджує опорні звуки мелодії між перлистими пасажами, виконавиця вибудовує безперервну наскрізну мелодичну лінію як приховану поліфонію, суворо дотримуючись звукового балансу.

Олександр Козаренко надає твору рис ефектної театралізації, зіставляючи світи зовнішнього і внутрішнього: святкового вихору у крайніх розділах і стихію ліричних почуттів у середньому розділі п'єси. Герої його історії наприкінці спільного танцю розлучаються з великим жалем, зберігаючи в серцях відгомін танцювальної стихії, яка захопила їх обох. Тому його прочитання більш яскраве за звуком, з вільним фразуванням та нотками світської елегантності, а пасажі кульмінаційної зони більш вибухові, сповнені взаємного всепоглинаючого почуття пари, що кружляє у танці. Перервані каданси коди та повтори початкового мотиву вальсу набувають рис відгону балу і ностальгійного спогаду про пережите.

«Спомин» (*h-moll*) написаний у зрілий період творчості. Композиція походить з празького періоду навчання і викладання Н. Нижанківського в інституті ім. М. Драгоманова та присвячена Платоніді Шуровській-Росиневич – колишній помічниці диригента Українського національного хору О. Кошиця. Напис автора на рукописі, датований 11 листопада 1926 року, вельми промовистий: «Не виключаю, що життя з часом може затерти духа цієї маленької композиції, Вам присвяченої <...> та я певний, що згадка про спільну працю на полі піднесення української музичної культури, в яку Ви вклали цілу Себе, – не затратна сила – і занадто багато духових вартостей Ви поклали в це діло. А це пропасти не може!».

Це більш розвинена п'єса у складній тричастинній формі з тонким авторським пропрацюванням деталей: фактури, динаміки, агогіки і драматургічної лінії. Тема, на основі якої побудовані крайні частини («*Andante sostenuto*»), має щемливо-сентиментальний характер з типово сецесійною пластичною мелодикою з частими злетами й спаданнями, секундовими затриманнями і сентиментальною патетикою, що споріднює її з попереднім твором (її початковий мотив перекликається з початком п'єси «Відповідь на картку з Мадриду»). Вона має доволі широкий діапазон (*h-g³*), дуже складну й мінливу ритмічну організацію – поєднання пунктирів, тріолей, синкоп,

паузування сильних долей, численні фермати. У мелодичну канву введено чимало мелізмів (моргентів, форшлагів, трелей), які, на зразок шопєнівських, мелодизуються і стають складовою частиною основної лінії. Фактура розподілена на три шари: окрім мелодії, є теситурно віддалена лінія баса і середній шар, який балансує від одноголосся до акордових смуг з постійним включенням у традиційний поділ тріольної пульсації. Автором докладно прописаний і динамічний план, який підпорядковується синтаксису фразування і генеральній лінії розвитку. Він нюансовий, з численними градаціями від *pp* до *f*, частими філіруваннями та тривалими динамічними вилками, що різняться для різних фактурних пластів. Не меншу увагу приділено й агогічним вказівкам, орієнтованим на темпо-характери і способи інтонування: *veloce*, *espressivo*, *affettando*, *con fuoco*, *leggero*, *tartando*, *doloroso*, *volando* тощо, які стрімко змінюють одна одну в межах речення чи навіть фрази. Все це демонструє виразні ознаки сецесійної стилістики з її мінливістю і нюансовістю образів, стрімкими перепадами від пориву, польоту, сплеску до знемоги чи медитації, емоційної відкритості і недомовленості водночас.

Середній розділ (*riú mosso*) більш піднесений, фактурно насичений (середній шар акордовий, басовий октавно подвоєний), проте динамічна шкала залишається стриманою, мінливою і позбавленою яскравої кульмінаційності чи вибуховості. Мелодична лінія набуває рис м'якої довірливої оповідності, декламаційності, експресія переміщається у сферу тонально-гармонічного розвитку.

Розвинена динамізована реприза (*tempo primo*) містить ще більш ритмічно ускладнені співвідношення трьох шарів, їх більшу мелодизацію та диференційованість. Мелізми та мелодичні звороти підголосків розростаються до масштабних пасажів, в яких розосереджено генеральні мелодичні лінії, агогічні позначення вказують на потребу вищої хвилі експресії (*marcato*, *pesante*, *rubato*, *dolce non sentimento*, *tenuto la melodia*, *quasi tartando*) з дотриманням зовнішньої стриманості і важливості збереження цілісності. Такий значний комплекс авторських завдань є серйозним викликом для виконавця, водночас він залишає інтерпретатору велике поле для творчості.

У трактуванні Марії Крушельницької в першому розділі п'єси увагу сконцентровано на інтонуванні основної романсово-оповідної мелодичної лінії з невеликим *rubato*, всі інші складові фактури підпорядковані поглибленню її смислових відтінків. Тут немає навіть найменшого

натяку на сентиментальність, натомість є глибина, лірика та емпатія.

Середній розділ набуває характеру строгої заглибленості, навіть деякої суворості в м'якій матовій динамічній барві з економним туше при самій клавіатурі. В репризі виконавиця зосереджує свою увагу на лініях провідної мелодії і розвинених діалогічних підголосків, діамантові пасажі залишаються м'яким тлом, яке жодним чином не втручається в розгортання мелодичної думки, акордові комплекси надають емоційних нюансів, підкреслюють багатство складних емоційних планів. Кульмінації більшою мірою смислові і агогічні, ніж динамічні. Віртуозна пасажна кода філірується і набуває значення примарного постскрипту до сказаного.

На прикладі цих прочитань переконуємося в справедливості судження щодо інтерпретаційних рис видатної піаністки: «експресивно-мовленнєві контури виконавського стилю Марії Крушельницької, що синтезував декілька потужних виконавських традицій, набувають максимальної рельєфності завдяки майстерній артикуляції, з'являються патетична декламаційність, мужня енергія, драматизм, емоційна відвертість, сюжетна загостреність фабульного розгортання твору, героїка та романтична вибуховість <...>, гра <...> захоплює глибиною виконавських концепцій, одухотвореною вдумливістю та заглибленою зосередженістю, що зазвичай супроводжуються виразними сповільненнями темпу, особливо промовистими у виконанні музики українських авторів. У перспективі «сакральної вертикалі» української ментальності моменти слухового занурення у тишу звукового світу музики набувають пантеїстичного сенсу» [9, с. 64].

В прочитанні твору Олександром Козаренком на передній план виходить увага до кожного з чинників виразового комплексу, до їх почергового домінування. За збереження цілісності і логічного розгортання провідної мелодичної лінії виконавець підкреслює переключки з підголосками кадансових зворотів, в яких стає помітним етнічний початок, секвенційні каскади творять динамічно вибудовані хвилі експресивних сплесків, які раптово спадають до примарних відзвуків. В центральному розділі п'єси він приділяє особливу увагу гармонічній варіантності схожих фраз, роблячи зміну підтекстів кожної з них більш рельєфною, підкреслює локальну кульмінацію каскадом секундних інтонацій зітхання, доповнених альтерованими гармоніями та відхиленнями, дає слухачеві відчуття значимість низки перерваних кадансів – як болісних недомовлених думок.

Реприза в його прочитанні містить чергування емоційних сплесків-вибухів і повернення у відсторонену зосередженість центрального розділу. Виконавець більш рельєфно виділяє звороти, які підкреслюють інтонаційну спорідненість матеріалу. Пасажі він не диференціює від основної мелодичної думки, а навпаки – занурює її в піну звукових хвиль. У результаті пасажна кода набуває значення логічного завершення цілісного викладу.

Таке прочитання співзвучне з характеристикою виконавського стилю О. Козаренка, сформульованою Аделіною Єфименко: «він щоразу несподівано й переконливо відповідає на запитання про те, яким чином особливості звуковидобування, фонізму, тонової драматургії увиразнюють детермінанти українського національного характеру – матерії, яка вкрай важко піддається точному визначенню та відтворенню» [10, с. 42].

Інтерпретації М. Крушельницької та О. Козаренка яскраво демонструють різницю мистецько-виконавських стилів цих видатних

піаністів та їхніх підходів до розкриття музики Н. Нижанківського. У виконанні М. Крушельницької переважають настрої самозаглиблення, рефлексії, ностальгії та щемкого суму, музика пронизана психологізмом та особистісним переживанням. Такий суб'єктивно-емоційний підхід дає нам змогу віднести мистецтво виконавиці до пізньо-романтичного стилю, що поглиблює в музиці композитора драматичний підтекст. Натомість в інтерпретації О. Козаренка підкреслюються вишуканість, святковість, елегантність та деяка сентиментальність музики композитора, піаніст дуже тонко відчуває авторський стиль, розкриваючи саме його сецесійну природу. Водночас трактування обох піаністів є надзвичайно переконливими і такими, які не порушують авторського задуму. Сподіваємось, інтерпретації цих визначних львівських митців стануть вагомими моментами натхнення для виконавців молодших поколінь у формуванні власного бачення музики композитора.

Література

1. Козаренко О. Терня і троянди на шляху Марії Крушельницької. *Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали* / упоряд.: Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів: СПОЛОМ, 2004. С. 31–34.
2. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк: Вежа, 2017. 252 с.
3. Копиця М. Смысловая суть «тіней і зорь» творчості Олександра Козаренка. *Музика*. 2020. 17.11. URL: <http://mus.art.co.ua/smyslova-sutnist-tiney-i-zor-tvorchosti-oleksandra-kozarenka> (дата звернення: 11.05. 2024).
4. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*. 1996. № 3. С. 3.
5. Іванова С. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром. *Zbruc*. 2013. 26.08. URL: <http://zbruc.eu/node/11971> (дата звернення: 15.01.2025).
6. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. *Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії*. 1993. Т. ССХХVI. С. 334–352.
7. Приймova І. З товариського життя. Чайний вечір УФОТО. *Діло*. 1934. Ч. 100. 20.04. С. 5.
8. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали / упоряд.: Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова. Львів : СПОЛОМ, 2004. 208 с.
9. Опарик Л. Мовленнєвий підхід у дослідженні національного музично-виконавського стилю (у світлі піаністичного мистецтва Любки Колесси та Марії Крушельницької). *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 12. С. 59–67.
10. Єфименко А. Співтворчість крізь часи у просторі української культури. *Музика*. 2013. № 1. С. 42–43.
11. Нижанківський Н. Твори для фортепіано [Ноти] / комп.; уклад. М. Крушельницька. Київ: Музична Україна, 1989. 64 с.
12. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Вип. 10. *Musica humana*: зб. ст. кафедри муз. україністики. Число 2. Львів, 2005. С. 360–365. (Серія «Історія української музики». Вип. 13: дослідження).

References

1. Kozarenko, O. (2004). Ternia i troiandy na shliakhu Marii Krushelnytskoi. [Thorns and roses on the path of Maria Krushelnytska]. *Mariia Krushelnytska. Spohady. Statti. Materialy* / [uporiad.: T. Vorobkevych, N. Kashkadamova]. Lviv: SPOLOM. P. 31–34. [in Ukrainian]
2. Komenda, O. (2017). I. Oleksandr Kozarenko – pianist, kompozytor, muzykoznavets [Oleksandr Kozarenko – pianist, composer, musicologist]. Lutsk: Vezha. [in Ukrainian]
3. Kopytsia, M. (2020). Smyslova sutnist “tinei i zor” tvorchosti Oleksandra Kozarenka. *Muzyka*. [The semantic essence of “shadows and dawns” in the work of Oleksandr Kozarenko]. 17.11. URL: <http://mus.art.co.ua/smyslova-sutnist-tiney-i-zor-tvorchosti-oleksandra-kozarenka> (zvernennia 11.05. 2024). [in Ukrainian]
4. Chekan Yu. (1996). Muzychnyi svit Oleksandra Kozarenka. [The musical world of Oleksandr Kozarenko]. *Muzyka*, 3. P. 3. [in Ukrainian]

5. Ivanova, S. (2013). Oleksandr Kozarenko: rozmova z yuviliarom. [Oleksandr Kozarenko: a conversation with the hero of the day]. Zbruc. 26.08. URL: <http://zbruc.eu/node/11971> (zvernennia 15.1. 2025). [in Ukrainian]
6. Sonevytskyi, I. (1993). Kompozytorska spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho. [The composer's legacy of Nestor Nyzhankivsky]. Zapysky NTS: Pratsi muzykoznavchoi komisii. Lviv, Vol. SSKhKhVI. P. 334–352. [in Ukrainian]
7. Pryimova, I. (1934). Z tovaryskoho zhyttia. Chainyi vechir UFOTO. [From social life. Tea party UFOTO.]. Dilo, 100. 20.04, p. 5. [in Ukrainian]
8. Mariia Krushelnytska. Spohady. Statti. Materialy [Maria Krushelnytska. Memories. Articles. Materials]. (2004). / [uporiad.: T. Vorobkevych, N. Kashkadamova]. Lviv: SPOLOM. [in Ukrainian]
9. Oparyk, L. (2013). Movlennievyyi pidkhid u doslidzhenni natsionalnoho muzychno-vykonavskoho stylu (u svitli pianistychnoho mystetstva Liubky Kolessy ta Marii Krushelnytskoi). [Speech approach in the study of national musical and performing style (in the light of the pianistic art of Lyubka Kolessa and Maria Krushelnytska)]. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya myst-vo. Vol. 12. P. 59–67. [in Ukrainian]
10. Yefymenko, A. (2013) Spivtvorchist kriz chasy u prostori ukrainskoi kultury. [Co-creation through time in the space of Ukrainian culture]. Muzyka, 1. P. 42, 43. [in Ukrainian]
11. Nyzhankivskyi, N. O. (1989). Tvory dlia fortepiano [Works for piano]. [Noty] / komp.; uklad. M. T. Krushelnytska. K.: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian]
12. Shvets-Savytska, N. (2005). U sorokalittia kompozytora, pianista i muzykoloha Oleksandra Kozarenka. [On the fortieth anniversary of composer, pianist and musicologist Oleksandr Kozarenko]. Naukovi zbirkky LDMA im. M. Lysenka. Vyp. 10. Musica humana: zb. st. kafedry muz. ukrainistyky. Vol. 2. P. 360–365. (Seriia "Istoriia ukrainskoi muzyky". Vol. 13: doslidzhennia). [in Ukrainian]

Fu Yuanyuan – third-year Postgraduate Student at the Department of Special Piano № 2, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

Piano miniatures by N. Nyzhankivskyi in the interpretations of M. Krushelnytska and O. Kozarenko

To fully experience the composer's skill and talent and to form one's own interpretative plan, high-quality audio recordings of performances are necessary, which should be taken as a guideline as optimal. We consider these to be the interpretations of outstanding performers who have gained national and European recognition. Let us first mention the very first, lifetime recordings of N. Nyzhankivskyi's works on vinyl discs by Lyubka Kolessa and Daria Gordynska-Karanowych. Of the subsequent significant recorded performances, the figures of Maria Krushelnytska and Oleksandr Kozarenko are relevant in recognizing interpretive achievements. Given the differences in the principles of piano performance, the difference in generations, socio-cultural conditions and creative psychotypes of these outstanding pianists, the correlation of their interpretations of the works of N. Nyzhankivskyi becomes a cognitive and valuable task for the pianist-performer. Both selected figures are universal musicians: performers, researchers, teachers, for whom the high-quality interpretation and popularization of Ukrainian music is the leading task. In search of the interpretative optimum, both performers deeply studied the sources of creativity and stylistic guidelines of the composer, the life circumstances under which the work arose, the addressees of his dedications, personal manifestations of the composer's style, structure, dramaturgy, musical language of each of the works. The joint works that have been preserved in the sound recording are "Waltz" and "Memory".

Studies of interpretations of outstanding performers reveal the possibilities of building different, but artistically convincing strategies in the interpretation of the author's text. The pianists' detailed preparatory work on the general and author's stylistics, the study of style and author's intention, dramaturgy, facets of form, a complex of expressive means (primarily texture, dynamics, agogics, strokes) is obvious. At the same time, being experienced performers and charismatic personalities, each of them builds their own unique interpretation of the work, without violating the author's will. Such comparative analyses are important for the basis for the formation of their own interpretative concepts.

Key words: author's text, audio recording of performances, interpretative concept.

ЗМІСТ

Олександр Баклаженко

Специфіка втілення барокового репертуару для труби сучасними виконавцями: історичний, інтерпретаційний та дидактичний аспекти (на прикладі Концерту Ре мажор Леопольда Моцарта).....3

Сергій Гончарук

Реконструкція старовинної музики засобами штучного інтелекту.....11

Алла Грінченко, Анжеліна Мамикіна

Інтерпретація творів композиторів-романтиків: проблема педалізації.....16

Микола Дутчак

Жанр концерту для труби в сучасних реаліях.....22

Олена Заверуха, Яна Кириленко, Тетяна Сухомлінова

«Пливе кача» як репрезентація національної ідентичності в українському музичному мистецтві.....28

Даньлі Лін

Твори Ф. Шопена в репертуарі сучасних японських піаністів.....36

Юрій Погорєцький, Ірина Стародуб

Євроінтеграційні процеси у тенденціях розвитку сучасного музичного виконавства України.....43

Оксана Пшенична

Архетип Одарки з опери «Купало» А. Вахнянина як відображення ментальних рис українства.....48

Андрій Сумарук

Баянна творчість Володимира Рунчака у світлі художньо-ідейних та жанрово-стильових новацій української музичної культури.....56

Фу Юаньюань

Фортепіанні мініатюри Н. Нижанківського в інтерпретаціях М. Крушельницької та О. Козаренка.....62

CONTENTS

Olexandr Baklazhenko

Specifics of performing the baroque trumpet repertoire by contemporary musicians:
historical, interpretative and didactic aspects (on the example of Leopold Mozart's Concerto in D Major).....3

Serhii Honcharuk

Exploring ancient music reconstruction using artificial intelligence.....11

Alla Hrinchenko, Anzhelina Mamykina

Interpretation of the works of romantic composers: the problem of pedalization.....16

Mykola Dutchak

The genre of tuba concert in modern realities..... 22

Olena Zaverukha, Yana Kyrylenko, Tetiana Sukhomlinova

“Plyve Kacha” as a representation of national identity in Ukrainian musical art.....28

Danli Lin

Works by F. Chopin in the repertoire of contemporary Japanese pianists..... 36

Yurii Pogoretskyi, Iryna Starodub

European integration processes in the development trends of modern musical performance of Ukraine.....43

Oksana Pshenychna

The archetype of Odarka from the opera “Kupalo” by A. Vakhnianyn as a reflection
of the mental traits of Ukrainianness.....48

Andriy Sumaruk

Volodymyr Runchak's bayan creativity in light of artistic ideological and genre style innovations
of Ukrainian music culture..... 56

Fu Yuanyuan

Piano miniatures by N. Nyzhankivskyi in the interpretations of M. Krushelnytska and O. Kozarenko.....62

Наукове видання

**НАУКОВІ ЗБІРКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

**SCIENTIFIC COLLECTIONS OF THE LVIV NATIONAL
MUSIC ACADEMY NAMED AFTER MYKOLA LYSENKO**

Випуск 53 / Issue 53

Збірник статей

Коректура Ірина Чудеснова
Макетування Оксана Молодецька

Підписано до друку: 30.05.2025.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум.-друк. арк. 8,14. Замов. № 0625/449. Наклад 100 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
Е-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.