

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПРОДОУС ЄВГЕНІЯ РУСЛАНІВНА

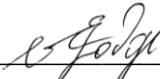
УДК 78.071.2:78.03"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ
СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ
МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА XX – XXI СТОЛІТЬ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ М. АРГЕРІХ ТА Н. ШТУЦМАНН)

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Є.Р. Продоус

Науковий керівник:
Шаповалова Людмила Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
академік Академії наук вищої школи України

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Продоус Є.Р. Стильові домінанти музичного виконавства XX – XXI століть (на матеріалі творчості М. Аргеріх та Н. Штуцманн).
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури України, Харків, 2026.

У дисертації надано обґрунтування категорії «стильова домінанта» в контексті музичного виконавства XX – XXI століть. У центрі уваги перебуває музичне виконавство як особлива форма творчої діяльності, у якій композиторський текст, історико-культурна традиція та особистісний досвід виконавця взаємодіють у процесі створення інтерпретаційної версії твору.

Актуальність теми зумовлена засадничою роллю виконавства у музичній культурі XX – XXI століть, активним розвитком інтерпретології як напряму сучасного музикознавства та потребою визначення категоріального статусу поняття «стильова домінанта». У сучасному науковому дискурсі це поняття дедалі частіше з'являється для характеристики художнього мислення, стильових процесів, виконавської інтерпретації та індивідуальної творчості митця, однак ще не набуло універсалізації. У зв'язку з цим виникає необхідність обґрунтування стильової домінанти як аналітичного інструменту, що дозволяє простежити взаємодію естетичних засад європейської культури, композиторського тексту та індивідуальної виконавської практики. Особливого значення набуває дослідження творчості Марти Аргеріх /Martha Argerich та Наталі Штуцманн / Nathalie Stutzmann як знакових постатей музичного виконавства другої половини XX – XXI століть. Їхня діяльність репрезентує різні сфери академічного музичного мистецтва: фортепіанне, вокальне та диригентське виконавство, що дозволяє виявити

специфіку функціонування стильової домінанти у різних виконавських форматах та системах музично-мовленнєвих ресурсів.

Мета дослідження – обґрунтувати категоріальний статус поняття «стильова домінанта» та його значення для інтерпретології на ґрунті системного аналізу творчості **М. Аргеріх та Н. Штуцманн**.

Об’єкт дослідження – музичне виконавство як художньо-естетична система, історично усталена в новоєвропейській культурі; **предмет** – стильові домінанти творчості видатних представниць музичного виконавства XX – XXI століть **М. Аргеріх та Н. Штуцманн**.

Матеріалом дослідження слугує виконавська творчість **М. Аргеріх** у сфері сольного та ансамблевого музикування, представлена інтерпретаціями творів **Й. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, А. Хінастери**, а також виконавська творчість **Н. Штуцманн** у вокальній та диригентській площинах, репрезентована інтерпретаціями творів **Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та Р. Шумана**.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні філософсько-естетичного, історичного, стильового, методу моделювання, системного та порівняльно-інтерпретаційного підходів. Філософсько-естетичний підхід задіяно для визначення світоглядно-ціннісних засад музичного мистецтва; історичний – для осмислення динаміки формування виконавства як феномена новоєвропейської культури; стильовий – для виявлення індивідуальних принципів художнього мислення виконавця; метод моделювання – для універсалізації принципів музичного виконавства XX – XXI століть; системний – для розкриття індивідуального виконавського стилю як художньої цілісності; порівняльно-інтерпретаційний – для аналізу процесу реалізації виконавської концепції твору.

Теоретичну базу дослідження формують праці українських і зарубіжних науковців, присвячені філософії творчості, естетичним універсаліям, феноменології, семіотиці, психології творчості, теорії музичного стилю та проблемам виконавської інтерпретації. Важливе значення для

формування концепції мали ідеї Платона / Plato, І. Канта / Immanuel Kant, Е. Кассіра / Ernst Cassirer, Ф. Ніцше / Friedrich Nietzsche, В. Татаркевича / Władysław Tatarkiewicz, Г.-Г. Гадамера / Hans-Georg Gadamer, У. Еко / Umberto Eco, Р. Інгардена / Roman Ingarden, К. Дальгауза / Carl Dahlhaus, З. Фрейда / Sigmund Freud, К. Г. Юнга / Carl Gustav Jung, А. Маслоу / Abraham Maslow, Л. Меєра / Leonard B. Meyer, а також праці К. Черні / Carl Czerny, Е. Фішера / Edwin Fischer, К. А. Мартінсена / Carl Adolf Martienssen, Т. Крістенсена / Thomas Christensen, С. Макклері / Susan McClary та Е. Коскофф / Ellen Koskoff.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у музикознавстві *вперше* музичне виконавство ХХ – ХХІ століть представлено як систему естетичних універсалій; обґрунтовано категоризацію поняття «стильова домінанта» як індикатора специфіки художнього мислення; запропоновано авторське визначення ключового поняття як аналітичного інструменту сучасної інтерпретології; уведено в науковий обіг поняття «романтична стильова домінанта»; визначено метод художнього мислення М. Аргеріх як романтичну стильову домінанту; специфіку музично-мовленнєвих ресурсів виконавської творчості Н. Штуцманн розкрито через взаємодію її стильових домінант. *Подальшого розвитку* набули концепти інтерпретології, пов'язані з осмисленням стилю музичної творчості, індивідуального стилю музиканта-виконавця, комунікативних стратегій, твору виконавця та звукового образу інструмента.

Структура роботи. Дисертація складається з двох розділів. У розділі 1 «**Феномен виконавства у науковому дискурсі ХХ – ХХІ століть**» досліджено еволюцію загальнонаукових уявлень про творчість, універсалії та виконавство. Простежено рух від античного й середньовічного розуміння творчості як акту відкриття, або наслідування вищого порядку до новоєвропейського осмислення митця як активного суб'єкта художнього смислотворення. Окреслено значення філософсько-естетичних, феноменологічних, семіотичних, психологічних і музикознавчих концепцій для формування сучасної інтерпретології.

Обґрунтовано поняття «естетична універсалія» як історично стабілізованої художньо-естетичної настанови, що забезпечує спадкоємність культурного досвіду та взаємодію індивідуального й надіндивідуального у мистецтві. Музичне виконавство XX – XXI століть постає як система естетичних універсалій, серед яких панівне значення мають романтизм та історично інформоване виконавство. Романтизм розуміємо не лише як історико-стильове явище XIX ст., а як надепохальний тип художнього світовідчуття, пов'язаний із домінуванням психології особистісного досвіду автора, емоційної експресії висловлювання, творчої свободи та активної комунікації зі слухачем.

Окрему увагу приділено історико-семантичній еволюції поняття «домінанта»: від музично-теоретичного значення у функціональній системі гармонії до міждисциплінарного використання у фізіології, психології, літературознавстві, соціогуманітарних науках та сучасному музикознавстві. Стильову домінанту у виконавському мистецтві визначено як панівну художньо-естетичну установку, що зумовлює формування та трансформацію інтонаційних, композиційних і комунікативних параметрів творчої діяльності особистості.

У Розділі 2 **«Стильові домінанти індивідуальної виконавської творчості»** містить системний аналіз реалізації стильових домінант у творчості М. Аргеріх та Н. Штуцманн. На прикладах виконавської діяльності М. Аргеріх доведено, що романтична домінанта функціонує як системоутворювальна установка її індивідуального стилю. Її уособлюють пластика розгортання музичного часу, агогічна свобода, інтенсивність динамічних планів, імпровізаційність, комунікативна спрямованість форми, особистісний спосіб художнього висловлювання.

Інтерпретаційний аналіз Токати c-moll BWV 911 Й. С. Баха, *Andante spianato* та Великого блискучого полонезу Es-dur op. 22 Ф. Шопена, Концерту для фортепіано з оркестром a-moll op. 54 Р. Шумана, Сонати № 9 A-dur, Op. 47 («Крейцера») Л. Бетховена та «Аргентинських танців» op. 2 А. Хінастери

засвідчив сталість стильових домінант мислення М. Аргеріх у різних історичних і жанрових контекстах. Доведено, що романтична домінанта не призводить до зовнішнього «романтизування» композиторського тексту, а визначає стратегію інтерпретації: поглиблення внутрішнього драматизму, плинність музичного часу, психологізацію інтонаційної драматургії, перетворення виконання на особистісно пережитий художній акт.

На матеріалі творчості Н. Штуцманн визначено взаємодію історично інформованої та романтичної стильових домінант. Рідкісний контрольовий голос розглянуто як первинний темброво-інтонаційний ресурс її виконавської індивідуальності, що зумовив темброву глибину, інтонаційну вагомість, психологічну зосередженість і особливу увагу до фразування. Водночас доведено, що природна специфіка голосу не обмежила мисткиню одним історико-стильовим напрямом: барокова й романтична сфери набули в її творчості співмірного значення, а в диригентській творчості набула продовження романтична домінанта. Так, аналіз арії Гоффредо «Mio cor, che mi sai dir?» з опери «Рінальдо» Г. Ф. Генделя, пісні № 2 «Freisinn» із циклу «Myrthen» оп. 25 Р. Шумана та Симфонії з кантати Й. С. Баха BWV 42 засвідчив, що у творчості Н. Штуцманн історично інформована домінанта забезпечує роботу з музичним текстом, стилем і виконавською традицією, тоді як романтична домінанта діє через психологізацію образу, емоційну інтенсивність, агогічну гнучкість; як наслідок, виникає унікальна інтерпретація.

У **Висновках** доведено, що при наданому обґрунтуванні науково-аналітичного потенціалу категорія «стильова домінанта виконавця» дорівнює *способу інтерпретаційного мислення* музиканта. Її концептуалізація охоплює в одному герменевтичному полі і естетичні універсалії культури, і композиторський текст, індивідуальний досвід виконавця, визначаючи цілісність художньої інтерпретації й механізми її слухацької комунікації. На численних прикладах інтерпретаційного мислення М. Аргеріх і Н. Штуцманн, наведених в дисертації, встановлено, що стильові домінанти не є формальними

характеристиками: вони можуть трансформуватися, системно взаємодіяти та набувати різного індивідуального наповнення залежно від художньо-естетичних настанов, музично-мовленнєвих ресурсів, інтерпретаційних стратегій і комунікативних моделей творчості.

Ключові слова: музичне мистецтво, творчість, естетична універсалія, інтерпретологія, стильова домінанта, романтична стильова домінанта, історично інформоване виконавство, модернізм, гендер, академічна музика, романтизм, XX–XXI століття, стиль, індивідуальний виконавський стиль, виконавська інтерпретація, Марта Аргеріх, Наталі Штуцманн.

SUMMARY

Prodous Y. Stylistic Dominants of Musical Performance in the Twentieth and Twenty-First Centuries: A Study of the Creative Work of M. Argerich and N. Stutzmann. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). – Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2026.

The dissertation provides a theoretical substantiation of the category of the “stylistic dominant” in the context of musical performance in the twentieth and twenty-first centuries. The study focuses on musical performance as a specific form of creative activity in which the composer’s text, historical and cultural tradition, and the performer’s personal experience interact in the process of creating an interpretative version of a musical work.

The relevance of the topic is determined by the fundamental role of performance in the musical culture of the twentieth and twenty-first centuries, the active development of interpretology as a field of contemporary musicology, and the need to define the categorical status of the concept of the “stylistic dominant”. In

contemporary scholarly discourse, this concept is increasingly used to characterise artistic thinking, stylistic processes, performing interpretation, and the individual creativity of the artist; however, it has not yet acquired a universalised theoretical status. This gives rise to the need to substantiate the stylistic dominant as an analytical tool that makes it possible to trace the interaction between the aesthetic foundations of European culture, the composer's text, and individual performing practice. Particular significance is attached to the study of the creative work of Martha Argerich and Nathalie Stutzmann as emblematic figures of musical performance in the second half of the twentieth and the twenty-first centuries. Their artistic activity represents different spheres of academic musical art: piano, vocal, and conducting performance, which makes it possible to reveal the specific functioning of the stylistic dominant in different performance formats and systems of musical-speech resources.

The aim of the study is to substantiate the categorical status of the concept of the “stylistic dominant” and its significance for interpretology on the basis of a systematic analysis of the creative work of M. Argerich and N. Stutzmann.

The object of the study is musical performance as an artistic and aesthetic system historically established in modern European culture. **The subject** of the study is the stylistic dominants in the creative work of the outstanding women performers of the twentieth and twenty-first centuries, M. Argerich and N. Stutzmann.

The material of the study comprises M. Argerich's performing activity in the spheres of solo and ensemble music-making, represented by her interpretations of works by J. S. Bach, L. van Beethoven, R. Schumann, F. Chopin, and A. Ginastera, as well as N. Stutzmann's performing activity in the vocal and conducting spheres, represented by her interpretations of works by J. S. Bach, G. F. Handel, and R. Schumann.

The methodology of the study is based on a combination of philosophical-aesthetic, historical, stylistic, modelling, systemic, and comparative-interpretative approaches. The philosophical-aesthetic approach is used to define the worldview

and value foundations of musical art; the historical approach serves to comprehend the dynamics of the formation of performance as a phenomenon of modern European culture; the stylistic approach is employed to reveal the individual principles of the performer's artistic thinking; the modelling method is used to universalise the principles of musical performance in the twentieth and twenty-first centuries; the systemic approach allows the individual performing style to be understood as an artistic whole; and the comparative-interpretative approach is applied to analyse the process of realising the performer's concept of a musical work.

The theoretical basis of the study is grounded in the works of Ukrainian and international scholars devoted to the philosophy of creativity, aesthetic universals, phenomenology, semiotics, the psychology of creativity, the theory of musical style, and the problems of performing interpretation. Of particular importance for the formation of the dissertation concept are the ideas of Plato, I. Kant, E. Cassirer, F. Nietzsche, W. Tatarkiewicz, H.-G. Gadamer, U. Eco, R. Ingarden, C. Dahlhaus, S. Freud, C. G. Jung, A. Maslow, and L. B. Meyer, as well as the works of C. Czerny, E. Fischer, C. A. Martienssen, T. Christensen, S. McClary, and E. Koskoff.

The scientific novelty of the results obtained lies in the fact that, for the first time in musicology, musical performance of the twentieth and twenty-first centuries is presented as a system of aesthetic universals; the categorisation of the concept of the "stylistic dominant" is substantiated as an indicator of the specificity of artistic thinking; an authorial definition of this key concept is proposed as an analytical tool of contemporary interpretology; the concept of the "Romantic stylistic dominant" is introduced into scholarly discourse; M. Argerich's method of artistic thinking is defined as a Romantic stylistic dominant; and the specificity of the musical-speech resources of N. Stutzmann's performing creativity is revealed through the interaction of her stylistic dominants. Further development is given to the concepts of interpretology related to the understanding of the style of musical creativity, the individual style of the musician-performer, communicative strategies, the performer's work, and the sound image of the instrument.

Structure of the work. The dissertation consists of two chapters. Chapter 1, **“The Phenomenon of Performance in the Scholarly Discourse of the Twentieth and Twenty-First Centuries”**, examines the evolution of general scholarly ideas about creativity, universals, and performance. It traces the movement from the ancient and medieval understanding of creativity as an act of discovery or imitation of a higher order to the modern European conception of the artist as an active subject of artistic meaning-making. The chapter outlines the significance of philosophical-aesthetic, phenomenological, semiotic, psychological, and musicological concepts for the formation of contemporary interpretology.

The concept of the “aesthetic universal” is substantiated as a historically stabilised artistic and aesthetic orientation that ensures the continuity of cultural experience and the interaction between the individual and the supra-individual in art. Musical performance in the twentieth and twenty-first centuries is presented as a system of aesthetic universals, among which Romanticism and historically informed performance acquire dominant significance. Romanticism is understood not only as a historical-stylistic phenomenon of the nineteenth century but also as a trans-epochal type of artistic worldview associated with the dominance of the psychology of personal experience, emotional expressivity of utterance, creative freedom, and active communication with the listener.

Special attention is paid to the historical-semantic evolution of the concept of the “dominant”: from its music-theoretical meaning within the functional system of harmony to its interdisciplinary use in physiology, psychology, literary studies, the social sciences and humanities, and contemporary musicology. The stylistic dominant in performing art is defined as a prevailing artistic and aesthetic orientation that determines the formation and transformation of the intonational, compositional, and communicative parameters of an individual’s creative activity.

Chapter 2, **“Stylistic Dominants of Individual Performing Creativity”**, contains a systematic analysis of the realisation of stylistic dominants in the creative work of M. Argerich and N. Stutzmann. Drawing on examples from M. Argerich’s performing activity, the dissertation proves that the Romantic dominant functions as

a system-forming orientation of her individual style. It is embodied in the plasticity of musical time, agogic freedom, the intensity of dynamic planes, improvisatory qualities, the communicative orientation of form, and a personally inflected mode of artistic utterance.

The interpretative analysis of J. S. Bach's Toccata in C minor, BWV 911; F. Chopin's *Andante spianato et Grande polonaise brillante* in E-flat major, Op. 22; R. Schumann's Piano Concerto in A minor, Op. 54; L. van Beethoven's Kreutzer Sonata; and A. Ginastera's *Danzas Argentinas*, Op. 2, demonstrates the stability of the stylistic dominants of M. Argerich's thinking across different historical and genre contexts. It is shown that the Romantic dominant does not lead to an external "Romanticisation" of the composer's text but instead determines the strategy of interpretation: the deepening of inner drama, the fluidity of musical time, the psychologisation of intonational dramaturgy, and the transformation of performance into a personally experienced artistic act.

On the basis of N. Stutzmann's creative work, the interaction between historically informed and Romantic stylistic dominants is identified. Her rare contralto voice is considered as the primary timbral and intonational resource of her performing individuality, which determines timbral depth, intonational weight, psychological concentration, and particular attention to phrasing. At the same time, it is demonstrated that the natural specificity of her voice did not confine the artist to a single historical-stylistic direction: the Baroque and Romantic spheres acquired comparable significance in her work, while the Romantic dominant found further continuation in her conducting activity. Thus, the analysis of Goffredo's aria "Mio cor, che mi sai dir?" from G. F. Handel's opera *Rinaldo*, the song № 2 "Freisinn" from R. Schumann's cycle *Myrthen*, Op. 25, and the Sinfonia from J. S. Bach's Cantata BWV 42 shows that, in N. Stutzmann's work, the historically informed dominant safeguards engagement with the musical text, style, and performance tradition, whereas the Romantic dominant operates through the psychologisation of the image, emotional intensity, and agogic flexibility; as a result, a unique interpretation emerges.

The Conclusions demonstrate that, within the proposed substantiation of its scholarly and analytical potential, the category of the “performer’s stylistic dominant” is equivalent to the musician’s mode of interpretative thinking. Its conceptualisation brings together, within a single hermeneutic field, the aesthetic universals of culture, the composer’s text, and the performer’s individual experience, thereby determining the integrity of artistic interpretation and the mechanisms of its communication to the listener. On the basis of numerous examples of the interpretative thinking of M. Argerich and N. Stutzmann presented in the dissertation, it is established that stylistic dominants are not merely formal characteristics: they may transform, interact systemically, and acquire different individual content depending on the artistic and aesthetic orientations, musical-speech resources, interpretative strategies, and communicative models of creativity.

Keywords: musical art, creativity, aesthetic universal, interpretology, stylistic dominant, Romantic stylistic dominant, historically informed performance, modernism, gender, academic music, Romanticism, twentieth and twenty-first centuries, style, individual performing style, performing interpretation, Martha Argerich, Nathalie Stutzmann.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові
(категорія Б), галузь «Музикознавство»:

1. Продоус, Є. (2022). Сильові домінанти музичної творчості Марти Аргеріх. Аспекти історичного музикознавства, 28, 84–100. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-28.05>
2. Продоус, Є. (2024). Специфіка формування стильових домінант у вокальному виконавстві (на прикладі творчості Н. Штуцманн). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 71, 107–121. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-71.06>
3. Продоус, Є. (2025). Романтична стильова домінанта як естетична універсалія сучасного виконавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 77, 44–60. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-77.03>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ВИКОНАВСТВА У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ XX – XXI СТОЛІТЬ.....	24
1.1. Естетичні універсалії художньої творчості (історіографія питання)...	24
1.2. Сильова домінанта як категорія сучасного музикознавства.....	53
Висновки до Розділу 1.....	78
 РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ.....	 84
2.1. Романтизм як панівна художньо-естетична настанова творчості М. Аргеріх.....	84
2.2. Специфіка музично-мовленнєвих ресурсів виконавської творчості Н. Штуцманн.....	149
Висновки до Розділу 2.....	181
 ВИСНОВКИ.....	 189
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 195
 ДОДАТКИ.....	 215

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Процеси глобалізації, що суттєво вплинули на трансформацію академічного мистецтва, визначили зосередження уваги публіки, критиків та науковців на питаннях музичного виконавства як фундаментальної складової культури кінця XX – XXI століть. Перші прояви автономності виконавця знаходимо в мистецтві доби романтизму, коли творчість видатних віртуозів та виокремлення диригування в окрему професію окреслили зміну парадигми виконавського мистецтва, індивідуально-стильових засад інтерпретації композиторського твору та слухацької комунікації. У творчій практиці XX століття вже не лише композитор, а виконавець став тим, хто «“володіє ключем” до розуміння специфіки музики як спілкування» (Шаповалова, 2017, с. 295).

Системні дослідження проблем виконавства сформували новий напрям музичної науки – інтерпретологію, що «значно розширила інформативно-комунікативні кордони академічної науки, яка знайшла нову онтологію і прагматику (через суб'єкт-суб'єктні відносини у сфері духовного виробництва)» (Шаповалова, 2017, с. 297) і активно запозичує теоретичний апарат суміжних наук (музичної естетики, психології, літературознавства). Так, у музикознавчих працях усе частіше зустрічаємо термін «стильова домінанта», який поки що не отримав категоріального статусу. Водночас він постає дієвим інструментом виявлення чинників, що, об'єднуючись навколо категорії музичного стилю, зумовлюють кристалізацію естетичних універсалій виконавської творчості та їх подальшу трансформацію в різноманітних історичних, національних та індивідуально-авторських проявах. Отже, поняття «стильової домінанти» може слугувати смисловим маркером, що вказує на специфіку художнього мислення та виконавської інтерпретації.

У музикознавстві, насамперед у теорії гармонії, найбільш поширеним залишається функціональний підхід, відповідно до якого «напруження»

домінанти є антиподом «спокою» тоніки. Проте в сучасному музикознавстві термін «стильова домінанта» дедалі частіше використовується у ширшому значенні, виходячи за межі суто гармонічного тлумачення та набуваючи метафоричного і культурологічного виміру. Прикладом є новітні статті Л. Бучок «Стильові домінанти фортепіанної музики закарпатських композиторів XX – початку XXI століть» (Бучок, 2018) та Б. Дашака «Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі симфонії №1» (Дашак, 2024), в яких це поняття функціонує без пояснення, як апріорне. Також згадаємо статтю Н. Рябухи та співавторів (2025), у якій фортепіанні мініатюри розглядаються як відображення «основних стильових домінант певної епохи» (Рябуха та ін., 2025, с. 2409). Дослідниця творчості М. Шуха потрактує його як метафору: «аналогічні смислові “домінанти” та їх відповідне інтонаційне відтворення знаходимо і в інших творах М. Шуха» (Татарнікова, 2019, с. 201). Ще раніше О. Козаренко писав про вплив стильових домінант на рівні національної виконавської школи: «Йдеться про специфікацію національного звукового ідеалу в етнохарактерній манері виконання, що першочергово формується у фольклорній сфері на перетині *домінантних рис* (курсив мій – Є. П.) національної психології, і “нарощується” далі у професійному виконавстві, будучи підставою формування національних виконавських шкіл» (Козаренко, 2000, с. 262).

Досліджуючи індивідуальні стилі видатних виконавців другої половини XX – XXI століть, зокрема, Марти Аргеріх / Martha Argerich (нар. 1941) та Наталі Штуцманн / Nathalie Stutzmann (нар. 1965), ми вбачаємо їхні зв'язки із загальними тенденціями розвитку музичного мистецтва певного історичного періоду. Постає питання: чи можливо визначити категоріальний статус «стильової домінанти» (стильових домінант) виконавства XX – XXI століть в якості **естетичних універсалій не лише композиторської, але й виконавської творчості?**

Якщо вдасться віднайти «спільний знаменник» виконавської творчості цілого покоління та з'ясувати типологічні процеси в історико-національних контекстах на ґрунті загальних семіотичних об'єктів (творчість провідних виконавиць в різних сферах музичної діяльності), то розробка теорії музичного стилю доби ХХ століття стане близькою до завершення. Як відомо, існуючі дефініції мають надто загальний (більш філософський формат): національне (О. Козаренко), модерн (О. Корчова), постмодерн (О. Берегова), неостилі (І. Юдкін-Ріпун).

У межах дослідження не ставиться завдання створити вичерпну типологію всіх стильових напрямів ХХ – ХХІ століть, адже художня система цього періоду є надзвичайно розгалуженою, внутрішньо суперечливою та динамічною. Ця історична доба охоплює різні історико-стильові традиції, національні виконавські школи, індивідуально-композиторські моделі, нові форми сценічної репрезентації та комунікативні стратегії музичного мистецтва. Увагу зосереджено на виокремленні тих художньо-естетичних настанов, які в контексті обраного матеріалу виявляють універсальне значення, дозволяючи простежити механізми формування індивідуального виконавського стилю. Отже, *актуальність теми* обумовлена:

- засадничою роллю виконавства у музичній культурі ХХ – ХХІ століть;
- нагальною потребою музикознавства з'ясувати функції стильової домінанти як маркера специфіки виконавської творчості;
- відсутністю спеціальних праць, присвячених видатним виконавицям – М. Аргеріх та Н. Штуцманн, творчість яких слугує блискучою ілюстрацією для розв'язання означеної проблематики.

Категоризація поняття «стильова домінанта» допоможе атрибутувати й інші феномени виконавства ХХ – ХХІ століть.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного

університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» на 2022 – 2027 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол вченої ради №5 від 29.12.2021 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №3 від 27.10.2022 р.) та уточнено (протокол №8 від 26.03.2026 р.).

Мета дослідження – обґрунтувати категоріальний статус поняття «стильова домінанта» та його значення для інтерпретології на ґрунті системного аналізу творчості М. Аргеріх та Н. Штуцманн.

Завдання, що визначили структурний алгоритм розв’язання мети дослідження:

- систематизувати наукові праці, присвячені осмисленню творчості як особливої форми людської діяльності;
- охарактеризувати музичне виконавство XX – XXI століть як систему естетичних універсалій;
- обґрунтувати романтизм як провідну художньо-естетичну настанову творчості видатних виконавців XX – XXI століть;
- проаналізувати еволюцію поглядів на поняття «стильова домінанта» у широкому контексті гуманітарних наук;
- визначити романтичну стильову домінанту як метод художнього мислення М. Аргеріх як знакової постаті музичного виконавства другої половини XX – XXI століть;
- визначити стильові домінанти виконавської творчості Н. Штуцманн на ґрунті аналізу музично-мовленнєвих ресурсів вокальної та диригентської діяльності.

Об’єкт дослідження – музичне виконавство як художньо-естетична система, історично усталена в новоєвропейській культурі; **предмет** – стильові

домінанти творчості видатних представниць музичного виконавства XX – XXI століть М. Аргеріх та Н. Штуцманн.

Матеріалом дослідження слугує виконавська творчість обраних мисткинь, репрезентована в аудіо- і відеозаписах творів композиторів різних історико-стильових традицій:

- *інтерпретації М. Аргеріх* у сфері сольного та ансамблевого музикування, представлену творами Й. С. Баха (Токата для клавіру № 2 c-moll BWV 911; у зіставленні з версією Фрідріха Гюльди / Friedrich Gulda), Л. Бетховена (Соната для скрипки № 9 A-dur, op. 47, «Крейцера соната»; у ансамблі з Гідоном Кремером / Gidon Kremer, а також у порівнянні з версією Анни-Софії Муттер / Anne-Sophie Mutter та Ламберта Оркіса / Lambert Orkis), Р. Шумана (Концерт для фортепіано з оркестром a-moll; у співставленні з інтерпретацією Д. Баренбойма / Daniel Barenboim і Серджіу Челібідаке / Sergiu Celibidache), Ф. Шопена (Andante spianato та Великий блискучий полонез; з урахуванням виконавської версії Кристіана Цимермана / Krystian Zimerman) а також А. Хінастери (Danzas Argentinas / «Аргентинські танці», op. 2);
- *виконавську творчість Н. Штуцманн*, представлену інтерпретаціями творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та Р. Шумана: арія Рінальдо «Mio cor, che mi sai dir?» з опери Г. Ф. Генделя «Rinaldo» HWV 7b у виконанні Н. Штуцманн у зіставленні з версією Вардуї Абрамян / Varduhi Abrahamyan; пісня № 2 «Вільний» / «Freisinn» з вокального циклу Р. Шумана «Myrthen» op. 25 у порівнянні з інтерпретацією Ієна Бостріджа / Ian Bostridge; *диригентська версія* Симфонії з кантати Й. С. Баха BWV 42 у порівнянні з диригентською інтерпретацією Йоса ван Велдговена / Jos van Veldhoven.

Методи дослідження охоплюють загальні і спеціальні наукові підходи:

- *філософсько-естетичний* – для визначення світоглядно-ціннісних засад музичного мистецтва;
- *історичний* – допомагає досягнути динаміку формування та розвитку музичного виконавства як феномена новоєвропейської культури;
- *стильовий* – виявляє індивідуальні принципи художнього мислення виконавця;
- *метод моделювання* – спрямований на універсалізацію принципів музичного виконавства XX – XXI століть;
- *системний* – розкриває індивідуальний виконавський стиль як художню цілісність;
- *порівняльно-інтерпретаційний* – досліджує процес реалізації виконавської концепції твору.

Теоретична база. Пропонована концепція спирається на фундаментальні напрями сучасного музикознавства та гуманітаристики:

- *філософсько-естетичні засади творчості та універсалії художнього досвіду* (Abelard, 2026; Angier, 2019; Aquinas, 1947; Bergson, 1998; Berkeley, 2002; Bozenhard, 2022; Cassirer, 1957; Huizinga, 1980; Kant, 1987, 1996; McMahon, 2013; Nicholas of Cusa, 1998; Nietzsche, 1994; Ockham, 2026; Plato, 2007; Tatarkiewicz, 1980);
- *феноменологія, семіотика та онтологія музики* (Dahlhaus, 1991; Eco, 1986; Gadamer, 2004; Ingarden, 1986);
- *психологія творчості* (Freud, 1949; Glăveanu & Kaufman, 2019; Hall & Hansen, 1997; Jung, 1955, 1966; Maslow, 1954; Meyer, 1956);
- *літературознавство та соціогуманітарні концепції домінанти* (Avenarius, 1921; Jakobson, 1997; Kurismaa, 2015; Nadin, 2015; Prahalad & Bettis, 1986; Votnova, 2018; Алексюк, 2002; Бесєдіна, 2011; Волченко, 2022; Головченко, 2012; Зайченко, 2023; Іваницька, 2017; Коваленко, 2010; Ковалів, 2007; Лановенко & Остапішина, 2013;

- Назарець & Миронюк, 2020; Наливайко, 1987; Ніколенко, 2005; Петренко, 2019; Скляренко, 2014; Ткаченко, 2003);
- *теорія музичного стилю та комунікації* (Варданян, 2021; Горюхіна, 1985; Катрич, 2000; Корчова, 2020; Коханик, 2001; Кучма, 2021; Москаленко, 2013; Ніколаєвська, 2017, 2020; Оболенська, 2022; Рябуха та ін., 2025; Самойленко, 2004; Сидоренко, 2018; Сухленко, 2011, 2017, 2018; Тишко, 1994; Шаповалова, 2014, 2017; Шип, 1998; Школяренко, 2017; Юдкін-Ріпун, 2019);
 - *історія та теорія музичного виконавства* (Buffenoir, 1894; Christensen, 1993; Czerny, 1839; Fischer, 1959; Hawkins, 1963; Koskoff, 2014; Martienssen, 1930; McClary, 1991; Федорак, 2020; Чеботар, 2025; Чернявська, 2019).

Окремий корпус робіт складають інтернет-джерела: відеозаписи виконавських версій творів композиторів бароко, класико-романтичної доби та XX століття; інтернет-ресурси (персональні сторінки, інтерв'ю, критичні статті тощо), присвячені творчості М. Аргеріх та Н. Штуцманн.

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- музичне виконавство XX – XXI століть представлено як систему естетичних універсалій;
- обґрунтовано категорізацію поняття «стильова домінанта» як індикатора специфіки художнього мислення;
- запропоновано авторське визначення ключового поняття як аналітичного інструменту сучасної інтерпретології;
- уведено в науковий обіг поняття «романтична стильова домінанта»;
- визначено метод художнього мислення М. Аргеріх як романтичну стильову домінанту;
- специфіку музично-мовленнєвих ресурсів виконавської творчості Н. Штуцманн розкрито через взаємодію її стильових домінант.

Отримали подальший розвиток: концепти інтерпретології, розроблені у працях українських музикознавців: «стиль музичної творчості» (В. Москаленко), «інтерпретологія як інтегративна дисципліна» (Л. Шаповалова), «індивідуальний стиль музиканта-виконавця» (О. Катрич), «комунікативні стратегії» (Ю. Ніколаєвська), «твір виконавця» (І. Сухленко), «звуковий образ інструменту» (Н. Кучми).

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз та інтерпретація музики», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», а також в педагогічній та виконавській практиці при вирішенні проблем художньої інтерпретації.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського; її положення викладені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях й у межах науково-мистецьких проєктів: «Слухач у смисловому просторі музичного твору» (Київ, 1-2 жовтня 2023 р.), «Практична музикологія. Поетика музичної творчості» (Харків, 14 – 16 січня 2023 р.), «Interdisciplinary Perspectives in Musicology» (Тбілісі, 4 – 5 травня 2023 р.), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20 – 22 травня 2023 р.), практичні онлайн-семінари I Всеукраїнського фестивалю фортепіанної музики «Борткевич-Fest» (Харків, 13-17 травня 2024 р.), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 18-19 травня 2024 р.), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11-12 лютого 2025 р.; 18-19 лютого 2026 р.), «INTER-PROTO-LOGOS» (Харків, 2-6 березня 2025 р.), «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (Україна, Київ, 25 – 26.04.2025 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у трьох наукових статтях, опублікованих у фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура дисертації. Дисертація складається із Анотацій, Вступу, двох основних розділів (4 підрозділи), Висновків, Списку використаних джерел (183 позиції; з них 115 – іноземними мовами) та Додатків.

Загальний обсяг роботи – 231 сторінка; з них 179 сторінок – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН ВИКОНАВСТВА

В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ ХХ – ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1. Естетичні універсалії художньої творчості (історіографія питання)

Музичне виконавство як багатукладна художньо-специфічна система не може бути осмислена поза широким контекстом уявлень про творчість, що сформувалися у межах гуманітаристики. Саме дослідження феномену творчості може допомогти простежити історіографію зміни статусу виконавця в європейській культурі – від пасивного ретранслятора до активного суб'єкта смислотворення. Тож, розпочнемо зі стислого огляду історії наукових уявлень про творчість, які, безумовно, згодом вплинули на розвиток музичної інтерпретології.

Показово, що поняття «творчість» доволі часто зустрічається як у повсякденному, так і науковому дискурсі, набуваючи при цьому різних, іноді суперечливих значень: від позначення процесу появи нового художнього продукту до характеристики індивідуального стилю мислення. Наведемо декілька визначень:

- 1) «діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей»; 2) «певний артефакт, що з'явився внаслідок такої діяльності, сукупність створеного кимось» (Білодід, 1978–1979, с. 54) – «Тлумачний словник української мови»;
- «здатність створювати або розробляти оригінальні твори, теорії, методи чи ідеї. Творча особистість зазвичай вирізняється оригінальністю, уявою та виразністю. Дослідження не дали змоги встановити, чому одна людина є більш творчою, ніж інша, але творчість, схоже, є дуже стійкою рисою характеру» (АРА, б. д.) – словник, виданий американською асоціацією психологів;

— «Творчість визначається як процес продукування ідей та об'єктів, що характеризуються одночасно новизною (оригінальністю) та цінністю (доречністю), тобто є корисними, змістовними, привабливими або такими, що відповідають певним критеріям правильності. При цьому творчий процес має евристичний, відкритий характер і не зводиться до алгоритмічних процедур, які передбачають наперед заданий шлях до єдиного результату» (Colman, 2015, с. 179) – оксфордський психологічний словник.

В «Психологічному словнику» (за редакцією В. І. Войтка) не має визначення творчості як такої, а лише творчого процесу, на специфіку якого впливає «світогляд, епоха, суспільна практика, життєві умови, індивідуальні здібності і таланти» (Войтко, 1982, с. 189).

Як бачимо, усталеним є розуміння творчості як багатовимірного феномену, який характеризує людську діяльність та об'єктивується в її результатах, що є принципово важливим для музичного мистецтва, де акт виконавства – це процес, що призводить до появи, фактично, «нового твору». Цікаво, що «абстрактний іменник, що позначає творчість, з'явився лише у ХІХ столітті – проте саме явище, безперечно, існувало раніше» (Paul & Stokes, 2023). Так, одну з перших спроб концептуалізації творчої діяльності знаходимо у Платона / Πλάτων (428/427 – 348/347 до н. е.), який у «Бенкеті» / «Συμπόσιον» (приблизно 385 – 380 р. до н. е.) зазначав: «Усякий перехід з небуття в буття – це творчість і, отже, створення будь-яких творів мистецтва й ремесла можна назвати творчістю, а всіх творців – їхніми творцями»¹ (Plato, 2007, с. 14). У цьому контексті творчість постає як онтологічний акт – перехід до нового буття.

Водночас в античній традиції людина не сприймалася як Творець. Це був первісний етап осмислення феномену творчості, у межах якого нове

¹ Зауважимо, стародавні греки використовували слово τέχνη (techne), яке, зазвичай, перекладають як ремесло, майстерність, мистецтво, вміння, фахове знання. Для античності музика, поезія, скульптура були насамперед techne – тобто формою майстерного виготовлення/упорядкування, а не «творчістю генія» (Angier, 2019).

визначалося як таке, що вже існує у трансцендентному вимірі (Світі ідей) і лише відкривається людині, яка, таким чином, є радше посередником, або, як зазначав польський філософ В. Татаркевич / Wladyslaw Tatarkiewicz (1886 – 1980), «митець є відкривачем, а не винахідником» (Tatarkiewicz, 1980, с. 245). Відповідно, артефакти розглядалися не як результат індивідуальної діяльності, а як прояв вищого порядку. Таке розуміння мало принципове значення й для музичної практики, адже за таких умов виконавець сприймався не як самостійний творець художнього смислу, а як посередник між вже існуючим ідеальним порядком та слухачем. Відтак, підстав для осмислення індивідуальності виконавця, фактично, не існувало.

Подібне знаходимо й у середньовічній філософії, в якому поняття творчості набуло теологічного забарвлення: людська діяльність трактувалася виключно як наслідування божественного акту «*creatio ex nihilo*» / «створення з нічого». У якості прикладу наведемо цитату Августина Аврелія / Aurelius Augustinus (354 – 430): «... оскільки це так, то Бог, Який найвищою мірою є, і Який тому створив кожне буття, що не має найвищого існування – адже те, що було створене з нічого, не могло бути рівним Йому і, власне, взагалі не могло б існувати, якби Він його не створив» (Augustine of Hippo, 1934, с. 487).

Як наслідок, питання авторства в той період не підіймалося, а мистецтво осмислювалося, передусім, як форма служіння Богові. Саме тому майстри Середньовіччя не фіксували в нотах власне ім'я. Натомість, вони робили написи, що підкреслювали спрямованість мистецької діяльності до прославлення Бога, зокрема вислів «*Ad maiorem Dei gloriam*» / «На більшу славу Божу». Показово, що такі випадки знаходимо й у музичній творчості епохи Бароко. У якості прикладу згадаємо Й. С. Баха (1685 – 1750), який наприкінці партитур залишав позначку S.D.G. («*Soli Deo Gloria*» / «Лише Богові слава»), а на початку додавав літери J.J. («*Jesu Juva*» / «Ісусе, допоможи»). Така система цінностей визначала й суспільний статус музиканта, зокрема, виконавська діяльність упродовж тривалого часу розглядалася не як форма індивідуального самовираження, а як засіб

наближення до божественного. Саме тому проблема особистісної інтерпретації не ставала предметом окремої рефлексії.

Окрім релігійно-естетичного вектору, середньовічна культура сформувала й потужний інтелектуальний дискурс, який суттєво змінив підходи до тлумачення картини світу та місця людини у ній. Йдеться про схоластичну дискусію навколо універсалій, тобто *природи загальних понять та реальності їх існування*. У межах номіналізму (Вільям Оккам / William of Ockham (бл. 1285 – 1347), Росцелін Комп'єнський / Roscelin of Compiègne (1050 – 1121), П'єр Абеляр / Peter Abelard (1079 – 1142) вони потрактовані не як сутності, але результат узагальнюючої діяльності мислення: *умовні позначення, що фіксують спільні ознаки речей*.

Номіналізм постає як важливий важель формування антропоцентричного розуміння творчості, що заклав основи її сприйняття як процесу конструювання нових сенсів. Це набуло особливого значення в епоху Відродження, центральною постаттю якої стала Людина. Творчість починають сприймати як внутрішню здатність людини, що, як наслідок, привертає увагу до індивідуальності митця. У цьому контексті показовою є позиція Миколи Кузанського (1401 – 1464), який, розвиваючи ідеї номіналістів, наділяє людину статусом Творця. На його думку, так само, як Бог є Творцем реальних істот і природних форм, так і людина є творцем концепцій і штучних сутностей. Філософ зазначає, що людина «створює подоби подоб Божественного Інтелекту, так само як штучні форми є подобами їхньої внутрішньої природної форми» (Nicholas of Cusa, 1998, с. 794). Тож, погодимося з провідними сучасними теоретиками творчості – румунсько-британським психологом Владом Петре Глевяну / Vlad Petre Glăveanu та американським психологом Джеймсом К. Кауфманом / James C. Kaufman, які зазначають: «Ренесанс ознаменував початок тривалого “переходу” від Бога до людини як джерела творчості» (Glăveanu & Kaufman 2019, с. 11). Найважливішою ознакою цього періоду є принципове зрушення: творчість перестає бути властивістю трансцендентного і стає характеристикою людського мислення.

Для історії музичного виконавства це мало далекосяжні наслідки. Визнання творчого потенціалу людини поступово сформувало уявлення про художню діяльність як про спосіб індивідуальної самореалізації, що згодом створило передумови для переосмислення ролі виконавця як активного учасника мистецького процесу.

Пізніше, у добу Просвітництва, творчість, отримавши раціоналістичне пояснення як здатність до комбінування вже існуючих ідей, постала як результат інтелектуальної діяльності. Більше того, як процес, самотність якого визначена індивідуальною свідомістю. У цьому контексті заслуговують уваги ідеї ірландського філософа Джорджа Берклі / George Berkeley (1685 – 1753), який вказував на суб'єктивний спосіб пізнання: «Ніяка ідея, смутна чи виразна, не може існувати інакше, як у душі, що її сприймає» (Berkeley, 2002, с. 20). У подальшому акцент на суб'єктивності сприйняття стане одним з засадничих важелів розуміння музичного виконавства як діяльності, в якій особистий досвід, художні установки та індивідуальне бачення митця набувають визначального значення. Разом з цим, на межі пізнього просвітництва – раннього романтизму, набуває поширення концепція «оригінального генія», з концентрацією уваги саме на внутрішньому світі Людини, її здатності продукувати принципово нове. У такому контексті геній постає як носій особливого типу мислення, той, хто, змінюючи правила та норми «привласнив собі повноваження, які колись були зарезервовані виключно для Бога та богів» (McMahon 2013, с. xviii).

Філософське обґрунтування цієї позиції знаходимо у концепції Іммануїла Канта / Immanuel Kant (1724 – 1804), який писав: «Геній – це талант (природжена здатність), який дає правило мистецтву» (Kant, 1987, с. 174). На думку І. Канта, творчість генія, на відміну від ремісничої діяльності, що ґрунтується на відтворенні заданих норм, не може бути зведена до наслідування або навчання, оскільки її джерело лежить у внутрішніх здатностях суб'єкта. У цьому сенсі геній постає не лише як творець нових

художніх форм, але і як той, хто встановлює нові принципи організації художнього цілого.

Концепція І. Канта мала принципове значення для подальшого осмислення мистецької діяльності, зокрема музичного виконавства, яке у ХІХ столітті все більше відокремлюється від композиції. Увага суспільства прикута до видатних митців, трансцендентна техніка яких сприймається не тільки як доказ їхньої геніальності, а й як виправдання того, що вони доволі вільно поводяться з авторським нотним текстом. В цей період виконавська діяльність не просто набуває статусу продуктивної, але й саме в цьому статусі привертає увагу дослідників, які, починаючи з фіксації специфіки *індивідуального* стилю, доволі швидко переходять до певних узагальнень та окреслення базових тенденцій.

У подальшому це відкриває можливості для вивчення виконавства як сфери, в якій індивідуальні творчі настанови є частиною узагальнених структур. Такі структури пропонуємо осмислювати крізь призму стильових домінант як смислових орієнтирів творчості – універсальї, що визначають специфіку художнього мислення певного історико-стильового періоду та забезпечують продуктивність комунікації у системі «композитор – виконавець – слухач».

Повертаючись до творчості, як людської свідомості, зазначимо, що ця проблематика набула особливого значення у класичній німецькій філософії, де пов'язувалася з продуктивною уявою, як необхідною умовою пізнання. Саме уява, на думку І. Канта, забезпечує синтез чуттєвого досвіду та розумових структур, що дозволяє людині конструювати цілісну картину світу: «Щоб уявлення <...> призвело до пізнання, необхідна уява для об'єднання різноманітного у спогляданні» (Kant, 1987, с. 62).

Пізніше, у «філософії життя» кінця ХІХ – початку ХХ століть, дослідження творчості отримало інший вектор: вона протиставляється раціонально-механістичному підходу і осмислюється як прояв життєвої енергії, вільного розгортання життя у часі. Так, французький філософ Анрі

Бергсон / Henri Bergson (1859 – 1941) трактує її як «життєвий порив» / «*Élan vital*» (Bergson, 1998, с. 251), що визначає динаміку розвитку реальності та її відкритість до новизни. У музичному виконавстві подібний підхід сприяв утвердженню уявлення про процесуальність буття музичного твору, що не може бути остаточно зафіксований. Кожне виконання постає як унікальна подія, що народжується в конкретному часовому та культурному контексті.

У ХХ столітті наукове осягнення феномену творчості набуває нового імпульсу завдяки розвитку психології, передусім, психоаналізу, засновниками якого є Зигмунд Фройд / Sigmund Freud (1856 – 1939) та Карл Густав Юнг / Carl Gustav Jung (1875 – 1961). В їхніх працях увага зосереджена на несвідомих чинниках творчого процесу та його мотиваційній природі. Концепції дослідників частково перетинаються, але, водночас, демонструють принципово різні підходи до тлумачення творчого акту.

Так, З. Фройд пов'язує творчість із механізмом сублімації, розглядаючи її як трансформацію первинних потягів у соціально прийнятні та культурно значущі форми діяльності: «Завдяки процесу “сублімування”, при якому виключно сильним збудженням, що походить із окремих джерел сексуальності, відкривається вихід і застосування в інших областях, так що виходить значне підвищення психічної працездатності з небезпечної самої по собі схильності. Одне з джерел художньої творчості можна знайти тут, і, в залежності від того, повне або неповне це сублімування, аналіз характеру високо обдарованих, особливо маючих здібності до художньої творчості осіб, відкриває різну суміш працездатності, перверзії та неврозу» (Freud, 1949, с. 128). У сфері виконавського мистецтва такий підхід привертає увагу до внутрішнього світу артиста, особистісних переживань та психологічних механізмів, що впливають на якість інтерпретації музичного твору.

К. Г. Юнг, визнаючи, що «великим відкриттям Фрейда було те, що неврози мають причинне походження у психічній сфері – що вони виникають з емоційних станів та з реальних або уявних дитячих переживань» (Jung, 1955, с. 167), вказував, що у такому випадку «твір мистецтва опиняється у сумнівній

близькості до неврозу, коли його розглядають як щось, що можна проаналізувати з точки зору витіснених почуттів поета» (Jung, 1955, с. 168). Власне у своїх наукових пошуках К. Г. Юнг принципово зміщує акцент із причинно-наслідкових пояснень на визнання ірраціональної природи творчого акту: «Творчість, подібно до свободи волі, містить у собі таємницю. Психолог може описати обидва ці прояви як процеси, але не здатен розв'язати ті філософські проблеми, які вони порушують. Творча людина є загадкою, на яку ми можемо намагатися дати різні відповіді, але завжди марно – істина, що, однак, не завадила сучасній психології час від часу звертатися до питання митця та його мистецтва» (Jung, 1955, с. 167).

К. Г. Юнг, розвиваючи цю думку, звертається до колективного виміру творчості, підкреслюючи її укоріненість у загальнолюдському досвіді: «Коли колективне несвідоме стає живим досвідом і починає впливати на свідомий світогляд епохи, ця подія є творчим актом, що має значення для кожного, хто живе в цей час. З'являється художній твір, що містить те, що з повним правом можна назвати посланням до поколінь людей» (Jung, 1955, с. 166). Відтак митець постає не як автономний суб'єкт, а як провідник надіндивідуальних змістів, «який переслідує власні цілі, той, хто дозволяє мистецтву здійснювати свої наміри через нього. Як людина він може мати настрої, волю й особисті прагнення, але як митець він є “людиною” у вищому сенсі – **“колективною людиною”**, тобто тим, хто несе й оформлює несвідоме психічне життя людства» (Jung, 1955, с. 169). Звідси логічно випливає уявлення про певну автономність творчого процесу, який пропонується розглядати як «живу сутність, укорінену в людській психіці. У термінах аналітичної психології ця жива сутність є автономним комплексом. Це відокремлена частина психіки, яка веде власне життя поза ієрархією свідомості» (Jung, 1966, с. 115).

Таким чином, у концепції К. Г. Юнга творчість постає як багатовимірний феномен, що поєднує в собі таємничу природу індивідуального переживання, колективні архетипові структури та автономні

процеси несвідомого. Їх взаємодія визначають як сутність мистецького акту, так і його значення в культурно-історичному вимірі.

Для дослідження музичного виконавства особливого значення набуває власне концепт колективного несвідомого та його архетипових структур. Він дозволяє розглядати виконавця не лише як носія індивідуального художнього досвіду, але й як репрезентанта ширших культурних смислів, що проявляються у різних традиціях, стильових напрямках та художньо-естетичних настановах.

Зауважимо, що наукові концепції К.Г. Юнга та З. Фрейда вплинули на формування арт-терапії як окремого напрямку психологічної допомоги, що спирається на активізацію базових психічних процесів – сприйняття, уяви, мислення, уваги – і демонструє ефективність у роботі з людьми різного віку, відкриваючи можливість глибшого усвідомлення власних психологічних станів і внутрішніх трансформацій: «В арт-терапії умовно можна виділити три діючі фактори: творча експресія (власне малювання, танець, ліплення), зворотний зв'язок (обговорення) і третій фактор, який включається вже під час тривалої психотерапії – це взаємини з психотерапевтом. І в цьому процесі саме творчість стає тим “ненав'язливим” посередником, який допомагає одужанню» (Виртосу, 2015). Тож у межах психологічного підходу творчість постає не лише формою самопізнання, а й механізмом трансформації внутрішнього конфлікту, що сприяє саморегуляції та інтеграції особистості.

Сьогодні набирають обертів психологічні студії, спрямовані на дослідження феномену креативності. Особливу увагу привертає здібність до продукування нових ідей, як чинник, що визначає життєтворчість особистості: мотиваційну сферу, когнітивні процеси, емоційну експресію та комунікативні установки. Творчість постає як явище, що поєднує низку компонентів, серед яких: здатність суб'єкта до уяви та трансформації наявних ідей; новизна результату діяльності, його цінність або доречність.

Важливу роль відіграє спрямованість на розв'язання певної проблеми, а також соціальне визнання. Не менш значущими є рівень компетентності

суб'єкта та специфічні когнітивні процеси, зокрема гнучкість і дивергентність мислення (Paul & Stokes, 2023, §2–§5). Такий підхід принципово змінює акценти в осмисленні творчості: *вона більше не трактується як ізольований акт індивідуальної свідомості*.

Особливої ваги набувають теорії, що підкреслюють соціальну природу творчого процесу, як результату перетину різних діяльнісних практик, що реалізуються у конкретному комунікативному середовищі. Як зазначає Йонас Бозенхард / Jonas Bozenhard, «соціально-контекстуальний підхід має рацію, критикуючи надмірно індивідуалістичні, орієнтовані на суб'єкта уявлення про творчість. Зазвичай, людина у соціальному вакуумі не є творцем. Відповідно, співпраця часто є необхідною умовою творчих досягнень» (Bozenhard, 2023, с. 73). Такий підхід дозволяє вбачати *творчість як відкриту динамічну систему*, а творчий акт – як процес, що розгортається у просторі та часі. В цьому сенсі музичне виконавство – це форма художньої практики, у межах якої індивідуальний досвід збагачується через взаємодію з різними культурними (жанрово-стильовими) моделями, коли «сторони не просто комунікують між собою (обмінюються інформацією, в тому числі, музичними текстами), а й вступають у певні відносини, які можуть бути (у сучасній комунікативній ситуації) досить мобільними» (Ніколаєвська, 2017, с. 184). Саме тому важливим є визначення наскрізних художньо-естетичних настанов, що зумовлюють специфіку інтерпретаційного мислення сучасного музиканта-виконавця та забезпечують внутрішню цілісність його індивідуального виконавського стилю.

Резюме. Уявлення про природу творчості поступово змінювалися: від розуміння її як прояву трансцендентного порядку до визнання креативного потенціалу особистості та його впливу на динаміку загальних культурних процесів. Подібне спостерігаємо й в історії дослідження музичного виконавства, яке спочатку сприймалося виключно як засіб відтворення задуму композитора, але згодом отримало статус самостійної творчої практики. Це спровокувало дискусію щодо існування універсальних принципів

виконавської творчості, які, з одного боку, забезпечують функціонування загальної системи музичної комунікації, а, з іншого – впливають на формування та розвиток індивідуального стилю музичної творчості.

Доречним буде звернення до категорії *універсалій*, які у виконавському мистецтві пропонуємо розуміти як чинники, що визначають типологічні параметри та ціннісне підґрунтя художньої діяльності. Показово, що етимон поняття пов'язаний із цілісністю: слова *universe*, *university* та *universality* мають спільне латинське походження (*universum*) і вказують на принцип зведення множинного до єдності. Іншими словами, універсалії розуміємо як *узагальнені форми смислової організації досвіду, що забезпечують його цілісність*.

Дискусія про універсалії набула особливої гостроти у XII столітті, коли сформувалися три базові підходи до осмислення проявів парних категорій загального та одиничного – концептуалізм, реалізм та номіналізм. Представник концептуалізму П. Абельяр / Pierre Abélard (1079 – 1142) вказував, що «оскільки як речі, так і слова можуть називатися універсальними, слід з'ясувати, яким чином визначення універсалії може бути застосоване до речей» (Abelard, 2026, с. 7). Представник поміркованого реалізму Т. Аквінського / Thomas Aquinas (1225 (1226) – 1274) вважав універсалії проявом роботи інтелекту, що здатен абстрагуватися від «індивідуальних умов» (Aquinas, 1947, I, q. 85, a. 1). Відтак універсалія в концепції Т. Аквінського пов'язується з діяльністю інтелекту, який, спираючись на чуттєвий досвід конкретного індивіда, абстрагує загальне від одиничного: «кажуть, що універсалії існують завжди і всюди, оскільки вони абстрагуються від “тут і тепер”». Однак із цього не випливає, що вони існують вічно – хіба що у вічному інтелекті» (Aquinas, 1947, I, q. 16, a. 7, ad 2).

Номіналістична концепція отримала чітке формулювання у працях В. Оккама, який визначав універсалію як інтенцію душі, підкреслюючи її статус ментального знака: *«інтенція душі називається універсалією, оскільки*

вона є знаком, що може предикуватися про багато» (Ockham, 2026, pars I, cap. 15).

Поступове зміщення акценту з онтологічного статусу універсалій на процеси їх формування у людській свідомості створило передумови для актуалізації цього поняття у філософії Нового часу. В той час воно набуло нове значення, осмислюється не як питання автономного існування загального, а як проблема його пізнаваності. Так відбувається принциповий зсув – від метафізики буття до теорії пізнання, що безпосередньо пов'язано із загальною антропоцентричною переорієнтацією європейської культури.

Кульмінацією цього процесу стає філософське вчення І. Канта, у якій проблема універсалій трансформується у питання умов можливості загального знання. Загальне більше не мислиться як властивість самих речей або як зовнішня щодо людини реальність, а розглядається як результат діяльності свідомості, що структурує досвід. За І. Кантом, саме апріорні форми чуттєвості та категорії розсудку забезпечують можливість упорядкування різноманіття явищ і тим самим створюють умови для виникнення загального у пізнанні: «це стан вільної гри пізнавальних здібностей <...> має бути загально повідомленим» (Kant, 1987, с. 62). Концепція «суб'єктивної загальнозначущості естетичного судження» І. Канта дозволяє трактувати універсалії не як жорсткі нормативи, а як структури, що забезпечують можливість художньої комунікації.

У гуманітаристиці XX – XXI століття під *універсаліями розуміють соціокультурні константи – стійкі ціннісні моделі, що забезпечують впізнаваність та комунікативну ефективність певних форм мистецтва*. Так, у філософії символічних форм Ернста Кассірера / Ernst Cassirer (1874 – 1945) універсалії представлені як принципи організації культурного досвіду, що реалізуються через різні символічні системи. У цьому контексті показовим є трактування філософом проблеми загальних понять, яка у середньовічній філософії розглядалася переважно в межах логіки та онтології, а у Е. Кассірера – у площині символічних форм культури. Тобто універсальне

постає не як «річ» і навіть не як поняття, а як функція культурної комунікації, що реалізується через мову, мистецтво, інші знакові системи (Cassirer, 1957).

Водночас у «герменевтичній перспективі» Ганса-Георга Гадамера / Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002) універсалії досягаються наукою як форми передрозуміння, що визначають горизонт інтерпретації та забезпечують діалог між традицією і сучасністю. Вони не існують як абстрактні позачасові сутності, а реалізуються у процесі розуміння, який завжди є історично й мовно зумовленим. У цьому контексті мова постає не як інструмент передачі готових смислів, а як онтологічне середовище їхнього становлення, у якому «Я» і світ відкриваються у своїй первинній співналежності. Саме тому універсалії можуть бути осмислені як такі структури, що виявляють себе у мовному бутті смислу, адже за відомою формулою філософа, «буття, яке може бути зрозуміле, є мовою» (Gadamer, 2004, с. 470). Розгортаючи цю тезу, Г. Гадамер, підкреслив універсальність мовного виміру буття: «ми говоримо не лише про мову мистецтва, але й про мову природи, і взагалі про своєрідну мову, якою говорять самі речі» (Gadamer, 2004, с. 470).

З позицій семіотики культури універсалії можуть бути проінтерпретовані як культурні коди, що забезпечують передачу смислів і стабільність комунікації в межах національно-культурного простору. Так, у працях Умберто Еко / Umberto Eco (1932 – 2016) культура постає як система знакових структур, у якій будь-яке значення формується і функціонує через коди, що організують процес інтерпретації: «...проблема полягає у створенні “універсального коду”, здатного виражати спільні властивості різних явищ, – коду, використання якого було б виправдане як у дослідженні окремої системи, так і в порівнянні між системами» (Eco, 1986, с. 168).

Відтак універсалії можуть розглядатися як базові смислові матриці; крім іншого, вони забезпечують можливість взаєморозуміння у межах певної культурної традиції. Тож, з точки зору естетики, універсалія – це не абстрактна норма, а історично сформований консенсус щодо параметрів краси, виразності та художньої доцільності. Іншими словами, це своєрідний «ціннісний договір»

між суб'єктами культурного життя. Саме тому у дослідженнях У. Еко, присвячених середньовічній естетиці – «Мистецтво та краса в Середньовіччі / Art and Beauty in the Middle Ages» – універсалії осмислюються передусім як естетичні принципи організації буття, що виявляються через пропорційність, цілісність і форму.

Підкреслюється, що «так само як тілесна краса потребує належної пропорції частин і яскравості кольорів, універсальна краса вимагає взаємної пропорційності всіх речей, їхніх елементів і принципів та їхньої освітленості ясністю форми» (Еко, 1986, с. 25). Водночас середньовічна естетична свідомість, за спостереженням дослідника, характеризується принципом універсальної алегоричності: «По-друге, існувала універсальна алегорія, тобто сприйняття світу як божественного твору мистецтва, у якому все наділене моральними, алегоричними та аналогічними значеннями поряд із буквальним» (Еко, 1986, с. 56).

Резюме. В сучасному науковому дискурсі, послуговуючись поняттям «естетична універсалія» мають на увазі:

- історично стабілізовану художню настанову;
- аксіологічну модель;
- культурний код;
- механізм узгодження індивідуального та соціального.

Це знаходить своє відображення й у музикознавстві. Згадаємо праці видатного американського композитора, філософа, одного з провідних представників когнітивного музикознавства Леонарда Мейєра / Leonard B. Meyer (1918 – 2007), який тлумачить процес сприйняття та інтерпретації музичного твору як результат взаємодії очікувань, що формуються у межах певної культурної традиції. Дослідник підкреслює, що комунікація у мистецтві можлива лише за умови існування «спільного поля смислів» та усталених **моделей реагування**: «без спільних звичних реакцій жодна комунікація неможлива» (Meyer, 1956, с. 42). Відтак, музичне мислення ґрунтується на

системі норм, що відбивають «об’єктивні зв’язки, існуючі в культурі» (Meuser, 1956, с. 34), які можуть бути позначені як естетичні універсалії.

Варто зазначити, що саме термін «універсалія» у музикознавчому дискурсі застосовується рідко; відповідно, змістова проблематика привертає увагу дослідників. Так, О. Корчова у статті «Феномен музичного модернізму в європейській культурі XX століття: передумови, закономірності, етапи», не послуговуючись терміном «універсалія», окреслює його функціонал: «Питання “пошуку наукового імені”, тобто універсального терміну, придатного для дослідження мистецьких феноменів будь-якої доби, набуває виняткової гостроти, коли аналіз охоплює явища, належні до поточної культурної ситуації» (Корчова, 2020, с. 95). Погоджуючись з авторкою, зауважимо, що нині постала гостра необхідність визначення універсалій як загальних ідей, що формують напрямки музичного виконавства XX – XXI століть, слугуючи не лише засобом комунікації, але й інструментом збереження культурної пам’яті, активний чинник її актуалізації.

Розуміючи всю складність та строкатість палітри сучасного виконавства, спробуємо виокремити знакові течії, що, на наш погляд, визначають його розвиток. Найвпливовішою серед них вважаємо романтизм, домінування якого зумовлене специфікою комунікативної моделі, коли художнє висловлювання апелює до безпосереднього переживання, емоційного зв’язку всіх учасників творчого процесу. Проте ця комунікація в романтичну епоху набуває особливого, метафізичного статусу, оскільки розгортається у просторі так званого автономного мистецтва. Наприклад, Карл Дальгауз / Carl Dahlhaus (1928 – 1989) пов’язував становлення романтичної естетики з ідеєю «чистої, абсолютної музики», що відкрила «мову над мовою» в «піднесеній» інструментальній музиці: «романтична теорія “чистої, абсолютної музики”, яка відкрила “мову над мовою” в “піднесеній” інструментальній музиці, постала з естетики музики *empfindsam* 1780 – 1790-х років і сформувалася в процесі трансформації, який сучасники, ймовірно, сприймали як майже непомітний...» (Dahlhaus, 1991, с. 60).

Зауважимо, що романтичний тип світогляду має глибоке історико-культурне підґрунтя і не зводиться до меж певної епохи. Як зазначає український літературознавець А. Ткаченко, «тенденції романтичного типу творчості почали фокусуватися ще у сентименталізмі, художньому напрямі, що став предтечею романтизму як напряму, а ліпше сказати – як естетичної системи, що утвердилася наприкінці XVIII та в першій половині XIX ст. Цьому передував (ще безпосередніше) преромантизм, а на початку XX ст. майже паралельно постали неоромантизм та неореалізм» (Ткаченко, 2003, с. 429). У такому розумінні романтизм постає як *наскрізна художньо-естетична парадигма, орієнтована на експлікацію та репрезентацію індивідуалізованого емоційного досвіду, що здатна до історичних трансформацій й актуалізації у різних культурних контекстах.*

Саме це дозволяє визначити романтизм як естетичну універсалью, що фіксує глибинну модель художнього мислення. У центрі цієї моделі постає індивідуалізоване переживання як спосіб осягнення світу, який зумовлює й специфіку системи засобів художньої виразності. Як зауважив У. Еко, в естетиці романтизму твір мистецтва мислиться як «абсолютно цілісний організм» (Еко, 1986, с. 141), художній образ постає не як знак, що вказує на зміст, а як його безпосереднє втілення. У цьому сенсі романтизм функціонує як універсальна мова емоційної комунікації. Його аксіологічна сила полягає в здатності долати культурні та часові межі. Саме тому, навіть у добу авангардних експериментів XX – XXI століть, романтична експресія зумовлює вибір концертного репертуару та типу комунікації з аудиторією більшості виконавців. Так, О. Корчова, вказує на тісний зв'язок романтизму та модернізму. У такому аспекті останній постає не як радикальний розрив із традицією, а лише як етап її переосмислення, у межах якого романтична модель художнього мислення не зникає, а набуває нових конфігурацій.

Додатковим аргументом на користь розуміння романтизму як універсалії є збереження сформованої у XIX столітті концертної моделі, яка продовжує визначати функціонування академічного музичного мистецтва. Йдеться не

лише про репертуар, а й про сам спосіб організації художнього простору навколо митця. Звідси наявність сцени (як особливого простору мистецького висловлювання), концентрація уваги аудиторії на постаті соліста, який має говорити (від імені народу); вимога тиші та зосередженого слухання; більш того, сприйняття концертного виконання як унікальної художньої події. Саме в романтичну добу сформувався культ виконавця-інтерпретатора, який залишається визначальним і сьогодні. Відтак, новітня концертна практика продовжує функціонувати в межах комунікативної моделі, закладеної романтичною естетикою.

Вплив романтизму на сучасне виконавство найвиразніше простежується в актуалізації специфічної моделі комунікації з аудиторією. Для одних музикантів важливо бути лідером, охоплювати силою своєї енергетики весь зал, тримати увагу слухачів. Іншим, навпаки, потрібне відчуття інтимності, камерності висловлювання, безпосереднього діалогу зі слухачем або іншими виконавцями. Проте всіх їх об'єднує спрямованість на особистісне спілкування та підкреслення значущості постаті артиста. Важливим маркером тут є обрання певного амплуа (згадаємо притаманну романтикам міфологізацію власної особистості). У цьому аспекті очевидним є вплив романтичної стильової домінанти навіть на творчість представників історично інформованого виконавства, яке останнім часом набуває все більшої розповсюдженості, та митців, орієнтованих на популяризацію сучасних музичних творів і композиторських технік.

Не менш показовим є і репертуарний аспект. Попри активний розвиток історично інформованого виконавства, нової музики та експериментальних художніх практик, основу концертного життя, як і раніше, становлять твори, що сформувалися в романтичному або постромантичному художньому полі. Більше того, навіть виконавці, які спеціалізуються на музиці бароко чи класицизму, нерідко будують власну кар'єру відповідно до механізмів художньої репрезентації, вироблених саме романтичною культурою. Таким чином, романтизм зберігає свою актуальність не лише як стильова система, а і

як універсальний принцип функціонування музичного мистецтва. Радикальні новації XX століття не зменшили важливості романтичної настанови щодо інтенційності, втілюючись у загостреному психологізмі музичного висловлювання, його екзистенційній напрузі та концентрації на внутрішній драмі. Виконавець, працюючи з модерністським текстом, мимоволі задіює романтичні настанови, і нерідко саме вони дозволяють розкрити глибину конфлікту, смислову багатшаровість та емоційну напругу музики.

Справедливість твердження про вплив романтичної стильової домінанти на творчість та кар'єру митців кінця XX – першої чверті XXI століть підкріплюється, крім іншого, традиційним «пошуком» так званого «останнього романтика». За останнє сторіччя це звання неодноразово закріплювалося за митцями, чия творчість була тісно пов'язана з відповідним репертуаром, викликала захоплення слухачської аудиторії; тими, чиє особисте життя привертало окрему увагу (у якості прикладу згадаємо Володимира Горовиця (1903 – 1989) та Ісгуді Менухіна (1916 – 1999)).

Проте, чи не можемо ми позначити як типові ознаки романтичної універсальності підкреслене дистанціювання від публіки Глена Гульда / Glenn Gould (1932 – 1982) (аж до відмови від публічних концертів) або оригінальну сценічну поведінку Найджела Кеннеді / Nigel Paul Kennedy (1956)? Мабуть, так. Цього прагне і антропологічний метод, у світлі якого романтизм осмислюється не стільки як доба або історико-стильова система, скільки як спосіб мислення Автора. У цьому аспекті музичне виконавство постає як діяльність, що неминуче актуалізує романтичну зосередженість на Собі та унікальному досвіді «Я-свідомості»¹.

¹ В цьому аспекті уваги заслуговує дисертація І. Сухленко «Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції», в якій окреслено базові засади романтичного виконавства:

- «самобутність особистості виконавця, котрий усвідомлює себе «стрижневою» постаттю музично-інтерпретаційного процесу;
- віртуозність володіння музичним інструментом і широке застосування його виражальних можливостей;
- схильність до романтичного за характером репертуару;
- вільне трактування авторського нотного тексту;

Отже, універсалью розуміємо як когнітивно-поняттєву форму смислової цілісності історико-стильового досвіду культури, результату кристалізації загальних принципів «мислення музикою» та їх подальшої ревіталізації в прийдешньому часі. У цьому сенсі романтизм постає як провідна система світоглядно-ціннісних та мовностильових ресурсів творчої практики європейського мистецтва XIX століття, що не вичерпується межами власної історичної доби.

Парадоксально, але про універсальний характер романтичної стильової домінанти свідчать навіть спроби дистанціюватися від неї. Так, прихильники історично інформованого виконавства нерідко декларують відмову від суб'єктивізму на користь історичної достовірності, тоді як представники авангардних течій прагнуть руйнувати традиційні моделі художнього висловлювання. Проте слухачка аудиторія продовжує оцінювати не лише сам твір, а й особистість виконавця, його індивідуальний стиль, художній темперамент та оригінальність інтерпретаційної концепції. Отже, романтична настанова на неповторність мистецької індивідуальності залишається чинною навіть тоді, коли декларується її заперечення. Саме здатність зберігати свою дієвість за межами конкретної історичної епохи дозволяє розглядати романтизм як найвпливовішу естетичну універсалью сучасного виконавства, яка набуває особливої цінності у наш час, коли безпосереднє спілкування, відкритість, щирість стосунків дедалі частіше заміщуються короткими електронними повідомленнями. Усвідомлення дотичності до спільноти, практика спільного проживання емоцій надають музичному виконавству соціального виміру. Водночас романтична стильова домінанта виявляє себе як чинник, що структурує продуктивну й аксіологічно наповнену комунікацію в системі «композитор – виконавець – слухач». Суб'єктивність, експресивність, протиставлення себе світові – базові принципи романтичного світовідчуття –

— інтерес до композиції та імпровізації, що простежується у створенні власних творів та «поліпшенні» творів інших композиторів; спрямованість виконавського процесу на публіку та створення ситуації підпорядкування слухача власній волі» (Сухленко, 2011, с. 8).

визначають мислення виконавця та успішність його кар'єри. У такому розумінні романтизм постає як «метамова» сучасного виконавства, втілення динамічної, багаторівневної й антропологічно зумовленої універсалії.

Певною протилежністю романтичної течії є історично інформоване виконавство / *Historically Informed Performance (HIP)* – художньо-інтерпретаційний напрям, орієнтований на відтворення музики минулих епох з урахуванням історичних умов її побутування, особливостей інструментарію та виконавських практик. На відміну від романтичної парадигми, у центрі якої перебуває індивідуальність виконавця, суб'єктивна інтерпретація авторського нотного тексту, історично інформоване виконавство прагне максимально наблизитися до звукового та естетичного ідеалу, властивого певній епосі.

Водночас історично інформоване виконавство не слід розглядати виключно як спосіб реконструкції минулого. Його виникнення стало реакцією на тривале домінування романтичної парадигми, у межах якої музика попередніх епох нерідко інтерпретувалася крізь призму естетичних норм XIX століття. Виконавці застосовували масштабне звучання сучасних інструментів, широке вібрато, значні темпові коливання та виразові засоби, що часто не відповідали історичним умовам написання твору. Саме тому одним із головних завдань HIP стало прагнення звільнити музичний текст від пізніших стильових нашарувань та відновити його зв'язок із історичним контекстом.

Витоки HIP знаходимо у мистецтві кінця XIX – початку XX століть, коли британський інструментальний майстер Арнольд Долмеч / *Arnold Dolmetsch* (1858 – 1940) започаткував практику реконструкції старовинних інструментів й повернення до концертного життя забутих творів епохи Ренесансу та Бароко. Експерименти А. Долмеча і особливо здійснений їм запис 18 прелюдій та фуг з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, вплинули на творчі настанови багатьох видатних музикантів, кожен з яких шукав свій шлях до розкриття таємниці музики Бароко. Назвемо лише кількох з них: Каміль Сен-Санс / *Charles Camille Saint-Saëns* (1835 – 1921), Анрі Казадезюс / *Henri Casadesus* (1879 – 1947), Ванда Ландовська / *Wanda Landowska* (1879 – 1959).

Як влучно зазначає Ю. Ніколаєвська, «у першій половині XX століття аутентична виконавська стратегія характеризувалася наступними параметрами:

- з точки зору інструментарію з'являлися перші спроби копіювання старовинних інструментів, йшов пошук оригінальних інструментів, вивчалися висоти строїв, температура тощо;
- з точки зору засобів виразності: йшов відбір штрихів, опановувалися типи артикуляції, співвідносилися темпи та принципи динаміки;
- з точки зору виконавських навичок: музикантами набувалося вміння розшифровувати цифрований бас, корегувати склади ансамблів, обирати кількість виконавців, включалося до обов'язкових навичок вміння імпровізувати та вірно розшифровувати орнаментику» (Ніколаєвська, 2017).

У другій половині XX століття цей рух набув масштабного розвитку завдяки діяльності таких музикантів, як Густав Леонгардт / Gustav Leonhardt (1928 – 2012), Ніколаус Арнонкур / Nikolaus Harnoncourt (1929 – 2016), Франс Брюгген / Frans Brüggen (1934 – 2014), Крістофер Гогвуд / Christopher Jarvis Haley Hogwood (1941 – 2014) та Тревор Піннок / Trevor David Pinnock (нар. 1946). Саме вони сформували нову виконавську парадигму, у межах якої музичний текст почав осмислюватися як історично зумовлений феномен, звукова реалізація якого потребує спеціального знання про стиль, риторику, орнаментику, темп, стрій і акустичні характеристики інструментів.

Можна стверджувати, що історично інформоване виконавство сформувало власну систему художніх пріоритетів, достатньо значущих, щоб трактувати їх як специфічну стильову домінанту, визначальними ознаками якої є: історизм мислення, дослідницький підхід до музичного тексту, орієнтація на автентичні джерела, увага до риторичних принципів музичної мови та прагнення відтворити логіку художнього мислення певної епохи. Якщо романтична традиція акцентує неповторність індивідуального висловлювання,

то НІР переносить центр уваги на історичний контекст, у якому це висловлювання колись виникло.

Одним із найважливіших наслідків розвитку історично інформованого виконавства стало повернення до активного концертного репертуару величезного пласту музики XVII – XVIII століть. Твори Клаудіо Монтеверді / Claudio Monteverdi (1567 – 1643), Дітріха Букстегуде / Dieterich Buxtehude (бл. 1637 – 1707), Генрі Перселла / Henry Purcell (1659 – 1695), Франсуа Куперена / François Couperin (1668 – 1733), Жана-Філіпа Рамо / Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), доробок яких тривалий час залишався поза увагою, знову посіли важливе місце у виконавській практиці. Особливо значущим стало нове прочитання спадщини Й. С. Баха, музика якого перетворилася на центральний об'єкт дослідження й інтерпретації.

В естетичному контексті історично інформоване виконавство постає як своєрідна антитеза романтичної універсалії. Якщо остання тяжіє до масштабності звучання та максимальної емоційності індивідуалізованого висловлювання, то НІР акцентує увагу на стилістичній точності, артикуляційній диференціації, прозорості фактури та пріоритеті історичного знання. Водночас у сучасному виконавстві ці вектори не є взаємовиключними. Вони взаємодіють відповідно до принципу комплементарності, утворюючи синтетичні моделі, в яких академічна раціональність продуктивно поєднується з живою інтуїцією митця.

Яскравим унаочненням є відродження мистецтва контратенорів (Альфред Деллер / Alfred Deller (1912 – 1979), Андреас Шолль / Andreas Scholl (1967), Філіпп Жарускі / Philippe Jaroussky (1978) та інші), які, з одного боку, забезпечують стилістично максимально точне відтворення вокальної музики доби Бароко, а з іншого – через наслідування поведінкових моделей зірок музичного театру XVIII століття актуалізують романтичний культ віртуозності та виконавської експресії.

Показово, що в процесі розвитку історично інформоване виконавство не лише сформувало власну систему художніх координат, але й частково

інтегрувало ті механізми репрезентації, які традиційно асоціюються з романтичною культурою. Так, сучасні зірки сцени НІР нерідко вирізняються впізнаваним індивідуальним стилем, яскравою сценічною харизмою та особливою моделлю комунікації з аудиторією. Унаслідок цього виникає парадокс: рух, що історично постав як альтернатива романтичному суб'єктивізму, з часом частково відтворює культ виконавської особистості. Це дозволяє говорити про надзвичайну життєздатність романтичної універсалії, яка продовжує виявляти себе навіть у тих художніх практиках, що виникли як реакція на її домінування. Як влучно зауважує Д. Запорожан, «В наші дні бароко стало невід'ємною частиною музичної культури, а його традиції продовжують функціонувати як своєрідна система, цілком самодостатня і разом з тим відкрита процесам оновлення. “Надмірність” барокового мистецтва, його ускладненість і схильність до поєднання різнорідних елементів створили потужний ресурс для нових художніх рішень у сучасній культурі» (Запорожан, 2025, с. 7).

Неможливо оминати увагою той факт, що доволі потужною є течія виконавства, пов'язана з презентацією сучасної музики, переосмисленням традиційних концептів європейського мистецтва, пошуком незвичних засобів виразності, альтернативного інструментарію та нових принципів комунікації з публікою. Визначимо її як універсалію модернізму, засадничою ознакою якої є пошук нового: «Якщо в мистецтві класичної доби головним критерієм художньої досконалості була категорія прекрасного, то в модерністському мистецтві ним є естетична категорія нового» (Корчова, 2020, с. 98).

В академічному виконавстві ХХІ століття ця універсалія матеріалізується, зокрема, через радикальну зміну сценічних стратегій. Естетика нового тут виходить за межі суто композиторського тексту, трансформуючи саму природу інтерпретації. Яскравим прикладом цього є творчість канадської вокалістки та диригентки Барбари Ханніган / Barbara Hannigan (нар. 1971), яка руйнує традиційний філармонічний ритуал через поєднання надскладного авангардного співу з театральним перформансом та

диригуванням. Схожий вектор деконструкції класичного канону демонструє скрипалька Патриція Копачинська / Patricia Kopatchinskaja (нар. 1977), яка перетворює академічний концерт на іммерсивне дійство та гостросоціальний маніфест, змінюючи принципи комунікації зі слухачем. У площині ж інструментального експерименту універсалія новизни втілюється у проєктах французького камерного оркестру «Ensemble Intercontemporain»¹, що спеціалізується на виконанні музики XX – XXI століття.

Інший приклад – творчість американського струнного квартету «Kronos Quartet»², який радикально переосмислив класичний формат струнного ансамблю, перетворивши його на майданчик для звукових експериментів на перетині авангарду, електроакустики, мультимедіа та етнічних музичних традицій.

Проте розвиток музичного виконавства у XX – XXI століттях зумовлюється не лише внутрішньомузичною логікою еволюції стилів та напрямів, а й глобальними соціокультурними процесами. Поряд із естетичними принципами романтизму, модернізму та історично інформованого виконавства вагому роль відіграють соціокультурні чинники, що формують аксіологічні засади музичного мистецтва. З огляду на це, неможливо оминати увагою гендерний аспект, що вже давно займає чільне місце у соціальних практиках, однак лише останнім часом інтегрується в орбіту музикознавчих пошуків.

Сьогодні все більше уваги приділяється осмисленню гендеру, як фактора, що зумовлює самотність індивідуального виконавського стилю, що, природно, зміщує й акценти у дослідженні музичного твору, що постає як відображення певних суспільних настанов. Так, американська дослідниця Сюзан МакКлері / Susan McClary розглядає гендер як історично й культурно зумовлену систему уявлень про маскуліність і фемінність. На її думку, музика не існує ізольовано від суспільства: вона не лише відображає усталені гендерні

¹ Заснований у 1976 році П'єром Булезом / Pierre Boulez (1925 – 2016).

² Засновано у 1973 році.

моделі, а й бере участь у їх формуванні, утвердженні та переосмисленні (McClary, 1991/2002, с. 7–8). Відтак, музичний канон слід розглядати як результат соціокультурного відбору, що репрезентує домінуючі уявлення про авторитет, професіоналізм творчість та геніальність. У такому розумінні гендерний вимір постає важливим чинником аналізу музичного процесу, як такий, що впливає на умови професійної реалізації, репертуарну політику та комунікативні стратегії.

Так, відомо, що протягом багатьох століть суспільні настанови щодо соціальної ролі жінки суттєво обмежували можливості їхньої професійної та творчої самореалізації. У музичній культурі це проявлялося, зокрема в усталеному сприйнятті композиції та диригування як суто чоловічих сфер діяльності, тоді як жінкам відводилася роль виконавиць, пов'язана здебільшого з приватними формами музикування. Цей аспект проблеми ґрунтовно висвітлено у працях Еллен Коскоф / Ellen Koskoff, яка зазначає: «у багатьох суспільствах музичні ролі розподіляються за гендерною ознакою: жінки співають, а чоловіки грають» (Ellen Koskof, 2014, с. 122). Окреслюючи різні контексти жіночих виступів – придворний, залицяльний, ритуальний, побутовий – дослідниця вказує, що публічний концертний простір тривалий час залишався менш доступним для жінок.

Погоджуючись з нею, зауважимо, що навіть такі постаті, як Анна-Марія (Наннерль) Моцарт / Maria Anna Mozart (1751 – 1829), Фанні Мендельсон / Fanny Mendelssohn (1805 – 1847) та Клара Вік-Шуман / Clara Josephine Wieck Schumann (1819 – 1896), попри безсумнівний талант, тривалий час сприймалися передусім у контексті родинних зв'язків. Як слушно вказує О. Чеботар у статті «Жіночий голос у класичній музиці: Гільдегарда, Строцці, Туркевич» для інтернет-журналу «The Claquers»: «Класична музика – це сфера, яка століттями вважалася суто чоловічим простором. Трохи більше “пощастило” тим мисткиням, які були безпосередньо пов'язані з відомими чоловіками-композиторами (в ідеалі – мали те саме прізвище, що й вони)»

(Чеботар, 2025). Зауважимо, що йдеться не про поодинокі окремі біографічні факти, а про системний характер обмежень.

Водночас в історії музичного мистецтва можна знайти й інші приклади, найяскравішим з яких є життєтворчість Гільдегарди Бінгенської / Hildegard von Bingen (1098 – 1179) – бенедиктинської монахині, авторки понад сімдесяти вокальних творів «різних літургійних жанрів – антифони, респонсорії, секвенції, гімни, псалми, об'єднані в цикл “Symphonia armonie celestium revelationum” (“Співзвуччя мелодій небесних одкровень”)» (Федорак, 2020, с. 317) та музичної драми «Орден чеснот» / «Ordo Virtutum» (1150)¹. Можна згадати про ще одну визначну особистість – Франческу Каччіні / Francesca Caccini (1587 – бл. 1641) – першу відому жінку-композиторку, яка написала оперу², одну з найвизначніших музиканток раннього Бароко, відомою під прізвиськом «Співоча пташка» / «La Cecchina». Донька Джуліо Каччіні / Giulio Caccini (1551 – 1618), вона здобула широку популярність при дворі дому Медічі у Флоренції.

У добу бароко прикладом успішної професійної реалізації жінки можна вважати життя Барбари Строцці / Barbara Strozzi (1619 – 1677) – однієї з найпродуктивніших композиторок Венеції, яка видала вісім збірок творів. Як зазначає Еллен Розанд / Ellen Rosand, «...усі, крім одного, з її збережених творів мають світський характер; жанрове коло її творчості, представлене мадригалами, аріями та кантатами, безпосередньо вписує її в традицію кантати середини XVII століття поряд із такими видатними постатями, як Луїджі Россі, Джакомо Каріссімі та Антоніо Честі, а також цілою низкою менш відомих композиторів» (Bowers & Tick, 1986, с. 168).

У Франції вагомий внесок у розвиток музичного мистецтва зробила Елізабет Жак де ля Гер / Élisabeth Jacquet de La Guerre (1665 – 1729), котра стала «першою композиторкою, яка видала збірку клавесинних творів та

¹ «...є першою збереженою повністю, а не фрагментарно, літургійною драмою» (Федорак, 2020, с. 321).

² Ф. Каччіні вважається першою жінкою-композиторкою, яка створила оперу «Визволення Рудж'єро з острова Альчіні» / «La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina», 1625 р., що зберіглася до нашого часу.

поставила власну оперу на великій сцені» (Чеботар, 2025). Її визнання при дворі Людовіка XIV засвідчує, що можливості реалізації жінок у професії існували, хоча залишалися винятком, а не правилом. Джон Гокінс / John Hawkins, відомий історик XVIII століття, писав про неї як про «видатну композиторку <...> яка володіла таким рівнем майстерності як у теорії, так і в практиці музики, що лише небагато жінок могли зрівнятися з нею» (Hawkins, 1963, с. 779).

Показовою є доля Луїзи Бертен / Louise Bertin (1805 – 1877), авторки опери «Есмеральда», створеної у співпраці з Віктором Гюго / Victor-Marie Hugo. Попри значний творчий доробок (чотири опери до тридцятирічного віку), композиторка зазнала хвилі критики та сексистських звинувачень, що, фактично, унеможливило її подальшу творчу реалізацію.

Варто зазначити, що саме завдяки опері жінки, врешті-решт, отримали можливість професійної діяльності у сфері музичного мистецтва: «Невдовзі після середини XVI століття почали відбуватися важливі зміни в діяльності та статусі жінок-музиканток. Наймасштабнішою й найрадикальнішою з цих змін стало зростання участі жінок у професійному співі – спершу як учасниць переважно жіночих ансамблів у Феррарі та при інших північноіталійських дворах. У зв'язку з виникненням попиту на співачок, молодих жінок уперше почали заохочувати до професійної освіти та кар'єри. Стрімкий розвиток опери, музичних інституцій у домогосподарствах вищих верств суспільства у XVII столітті забезпечив роботою значну кількість жінок-співачок, деякі з них досягли найвищих щаблів професії» (Bowers & Tick, 1986, с. 5). Серед найяскравіших представниць – Адріана Базіле / Adriana Basile (бл. 1580 – бл. 1642), яку сучасники вважали однією з найкращих вокалісток Європи; Анна Ренці / Anna Renzi (бл. 1620 – після 1661), – перша співачка, яка отримала статус примадони, зірки венеційської опери; Леонора Бароні / Leonora Baroni (1611 – 1670), яка також була поетесою, грала на теорбі, лютні та віолі.

Символом сутнісних змін розуміння статусу жінки у музичному мистецтві можна вважати постать К. Вік-Шуман «видатної жінки-

композитора, успішної концертуючої піаністки, педагога, дружини, матері, музи двох геніальних композиторів-романтиків – була настільки яскравою, що змогла зламати всі попередні уявлення того часу стосовно ролі жінки у суспільстві. Про це свідчить вражаючий масштаб інтересу дослідників до її особистості та вивчення її життєтворчості, який не згасає в Європі вже протягом майже двох століть» (Чернявська, 2019, с. 225).

У французькій культурі подібну роль відіграла Марі Грандваль / Marie Grandval (1828 – 1907), композиторка, органістка та учениця К. Сен-Санса, яка користувалася значним авторитетом серед сучасників і, за свідченням дослідників, вважалася однією з найвидатніших композиторок свого часу: «Мадам де Гранваль – одна з тих енергійних натур, яких ніщо не пригнічує; яких перешкоди збуджують й активізують, які нав'язують сучасникам характер, гідність таланту, високі ідеї служіння художнім традиціям своєї країни... Ах! вона французька в душі, художниця, якій ми завдячуємо стількома ясними, яскравими сторінками, написаними для втіхи, радості та надії!» (Buffenoir, 1894, с. 14).

У другій половині XIX – на початку XX століття відбуваються глибокі соціальні трансформації, що поступово змінюють роль жінки у суспільстві, яка, нарешті, виборює право на освіту, професійну діяльність та участь у суспільному житті¹. Особливо активним був жіночий рух у Франції, де наприкінці XIX століття сформувалися численні організації, які послідовно відстоювали принципи соціальної рівності та доступу жінок до інтелектуальної і мистецької самореалізації. Хоча французьки отримали виборче право лише у 1944 році, сама боротьба за емансипацію істотно змінила культурний клімат епохи. Унаслідок цього жінки дедалі активніше входять у професійні сфери, які раніше вважалися переважно чоловічими. Прикладом

¹ В українському контексті особливу увагу привертає діяльність Стефанії Туркевич-Лукіянович (1898 – 1977), учениці Василя Барвінського (1888 – 1963) та Йозефа Маркса / Joseph Marx (1882 – 1964), яку вважають першою українською композиторкою. Її творчість поєднує національні інтонаційні джерела з модерністськими, авангардистськими техніками письма, що, крім іншого, засвідчує інтеграцію української музики в європейський контекст.

можна вважати життєтворчість Емі Біч / Amy Marcy Cheney Beach (1867 – 1944), першої професійної композиторки США, піаністки-вундеркінди, співзасновниці Товариства американських жінок-композиторок. У книзі «Жінки, які творять музику: Західна мистецька традиція, 1150 – 1950» / «Women making music: The Western art tradition, 1150–1950» читаємо: «Емі Біч у Сполучених Штатах та Етель Сміт в Англії вразили як публіку, так і критиків своїми потужними симфонічними творами, які жодною мірою не виявляли обмежень, зазвичай приписуваних жіночій творчості» (Bowers & Tick, 1986, с. 8).

Протягом другої половини XX – XXI століть ситуація щодо розуміння ролі жінки у суспільстві та мистецтві поступово змінювалася, хоча цей процес був тривалим і нерівномірним. Наприклад, М. Аргеріх в інтерв'ю, присвяченому її 80-річчю, згадувала, що на «Міжнародному конкурсі виконавців у Женеві» / «Concours international d'exécution musicale de Genève», де вона здобула перемогу у 1957 році, чоловіки та жінки брали участь у окремих конкурсних категоріях (Boula, 2025).

Сучасний стан гендерного балансу у сфері академічної музики відображено у звітах платформи вебсайту, присвяченого класичній музиці «Bachtrack» за статистикою 2024 року, жінки-диригентки дедалі активніше представлені на міжнародних сценах, однак їхня частка все ще суттєво поступається чоловікам. Збільшення кількості запрошень і поява жінок на посадах музичних керівниць провідних оркестрів свідчать про позитивну динаміку, але структурна нерівність залишається відчутною. Отже, кількісні зміни не завжди означають повну трансформацію усталених професійних ієрархій, що дає підстави розглядати сучасну ситуацію не як завершений процес змін, а як динамічний перехідний етап (Bachtrack, 2025).

Особливо показовою є ситуація з диригентською діяльністю, яка тривалий час залишалася однією з найбільш консервативних сфер: «у сфері диригування... жінки значною мірою були новим явищем наприкінці XIX століття» (Bowers & Tick, 1986, с. 9). Можливості професійної реалізації

залишалися суттєво обмеженими; діяльність диригенток здебільшого замикалася в межах жіночих колективів. Проте й інтеграція жінок у професійні оркестри відбувалася повільно й нерівномірно. Каталізатором цього процесу стали події другої світової війни, які спричинили тимчасове заміщення чоловіків у професійних колективах, то «жінок почали приймати до змішаних оркестрів у значній кількості» (Bowers & Tick, 1986, с. 9).

Підсумовуючи, скажемо, що дослідження музичного виконавства неможливе без залучення широкого масиву знань щодо розуміння процесів розвитку суспільства, формування та трансформації ціннісних настанов та естетичних універсалій, напрацьованих у філософії, психології, соціології. Адже виконавська практика є складовою системи художньої комунікації, що спирається на естетичні універсалії – стійкі соціокультурні моделі, які забезпечують репрезентативність та комунікативну ефективність мистецтва, визначають не тільки функціонування музичної культури, а й специфіку індивідуальної творчості, базових параметрів особистісного виконавського стилю.

1.2. Стильова домінанта як категорія сучасного музикознавства

Виконавство є особливим видом художньої діяльності, у межах якого «твір композитора» набуває конкретного звукового втілення. Саме виконавець забезпечує живе буття музичного мистецтва, актуалізацію творів різних історичних епох у реальному часі та просторі, слугує не просто посередником між композитором і слухачем, а й активним суб'єктом художнього смислотворення¹.

¹ Тут доречно звернутися до «Лекцій з інтерпретації» В. Москаленка, який вказував на існування двох форм: «музичного твору-принципу і музичного твору-даності. *Твір-принцип* – це термінологічний синонім еталонному слуховому представленню музичного твору. *Твір-даність* – це його ж виконавська версія. Це – твір у значенні музичної інтонації, твір, що втілений у звучанні. Твір-принцип і твір-даність взаємодіють і взаємно збагачуються. Їхня взаємодія забезпечує як адекватність музичного твору самому собі, так і можливість розвитку “біографії” його прочитань-інтерпретацій. Тут ми бачимо два різних прояви одного і того ж самого феномена – художньої цілісності музичного твору. Твір залишається самим собою, незважаючи на його здатність змінюватися в “біографії” його виконавських, слухачьких, дослідницьких та інших прочитань» (Москаленко, 2013, с. 117–119).

Водночас важливо розуміти, що виконавська діяльність є однією з форм творчої самореалізації особистості, механізмом об'єктивації внутрішнього світу у художній формі, що, з одного боку, «проростає» зі здатності до продукування нових смислів, а з іншого – є результатом присвоєння загальнолюдського культурного досвіду. Цей процес переосмислення естетичних універсалій у музичному виконавстві набуває особливої інтенсивності, оскільки поєднує інтелектуальну складову предметної роботи з авторським нотним текстом, емоційне переживання та складний процес вибудови комунікації з публікою.

Тут перед нами постає питання, а коли людину можна вважати самореалізованою? Коли вона займається улюбленою працею, чи коли вона домагається успіху у своїй діяльності? І взагалі, що таке самореалізація? В електронній версії «Великої української енциклопедії» вона позначена як «процес найповнішого розкриття особистістю своїх здібностей і творчих можливостей, індивідуального саморозвитку і самоздійснення, оприявлення внутрішнього потенціалу свого Я» (Доброносова, б. д.). І. Лядський зазначає, що: «Даний термін можна розглядати в двох площинах. З одного боку – дія, а з іншого – мета цієї самої дії» (Лядський, б. д.). Також він поділяє самореалізацію на такі види – особистісна, творча, професійна, соціальна –, зауважуючи, що «види самореалізації є взаємопов'язаними частинами одного цілого» (Лядський, б. д.).

Погоджуючись з ним, зазначимо, що саме у сфері музичного мистецтва можна знайти багато прикладів тяжіння до універсалізму – прагнення особистості до реалізації у різних видах творчої та суспільної діяльності. Так, Р. Шуман (1810 – 1856) поряд із композиторською творчістю був відомим музичним критиком і літератором, а у студентські роки захоплювався карикатурою. Літературною діяльністю активно займався Гектор Берліоз / Louis Hector Berlioz (1803 – 1869). В українській музичній культурі яскравим втіленням універсального типу митця є Микола Лисенко (1842 – 1912), який поєднував діяльність композитора, диригента, піаніста, педагога та культурно-

громадського діяча, а також заснував першу в Україні Музично-драматичну школу. У ХХ столітті подібну багатогранність демонстрував, зокрема Г. Гульд, відомий не лише як піаніст, а й як автор радіопрограм, телевізійних проєктів, науково-популярних статей, у яких він охоче розмірковував про мистецтво та власний творчий досвід.

Таким чином, професійна музична діяльність є підґрунтям не тільки для творчої реалізації, але й для задоволення потреби у спілкуванні, суспільному визнанні тощо. Тут доречно звернутися до концепції американського психолога Абрагама Маслоу / Abraham Maslow (1908 – 1970), який унаочнив ієрархічний комплекс людських потреб у так званій «Піраміді Маслоу». Основою піраміди є фізіологічні, а вершиною – духовні потреби людини, її прагнення до розкриття внутрішнього потенціалу, самоактуалізації через творчість: «Я переконаний, що найвищою формою вираження своєрідності особистості є мистецтво. Будь-яка наукова теорія, будь-яке відкриття, будь-який винахід більшою мірою детермінований вимогами зовнішньої ситуації, ніж унікальною природою її автора. Якщо б не родився Менделєєв, хтось інший обов'язково склав би періодичну таблицю хімічних елементів. Але полотна Сезанна могли вийти тільки з-під кисті Сезанна. Тільки митець незамінний» (Maslow, 1954, с. 148). Цікавим є також зауваження А. Маслоу, що, обираючи шляхи самоактуалізації, кожна людина спирається на власну особистість, свою «природу», тому що тільки так вона зможе досягти успіху: «Ясно, що музикант повинен займатися музикою, художник – писати картини, а поет – складати вірші, якщо, звичайно, вони хочуть жити в мирі з собою. Людина повинна бути тим, ким вона може бути» (Maslow, 1954, с. 46).

Продовжуючи думку А. Маслоу, слід сказати, що музичне виконавство – це діяльність, яка забезпечує реалізацію духовних потреб особистості. У такому розумінні виконавський стиль виступає не просто як спосіб вираження «Я» у мистецтві, а саме як механізм творчої самореалізації. О. Самойленко пише: «Визначаючи стиль як художньо-смысловий феномен <...> можна знайти в ньому вираження єдності різних галузей культури,

мистецтва та життя шляхом залучення до єдності особистісної свідомості» (Самойленко, 2004, с. 4). Тож, стиль творчості музиканта є відображенням його *самості*, специфіки структури особистості, що визначає репертуарні вподобання (як жанрові, так і стильові), вибір музичного інструмента та трактування його «звукового образу»¹, обрання типу комунікації з публікою, певних «законів гри».

Тут доречно звернутися до концепції Йогана Гейзинги / Johan Huizinga (1872 – 1945), який наголошував, що гра – це універсальний принцип культурного буття, що не обмежується певною сферою діяльності, а має універсальний характер: «Гру не можна заперечити. Можна заперечити майже всі абстрактні поняття: право, красу, істину, добро, дух, Бога. Можна заперечувати серйозність. Гру – не можна... Гра – “поза розумове заняття”» (Huizinga, 1980, с. 3). Такий підхід дозволяє трактувати гру як фундаментальну форму організації людського досвіду, що пронизує різні сфери культури, зокрема й мистецтво.

Особливого значення у цій концепції набуває музика, адже на думку Й. Гейзинги, незважаючи на те, що у будь-якому творі мистецтва присутні ігрові риси, саме вона найбільшою мірою зберігає свою належність до ігрового виміру. Показово, що виконання на музичному інструменті у багатьох європейських мовах позначається словом «гра», що відображає глибинний психологічний зв'язок між музичною діяльністю та ігровим началом. Як зазначає дослідник, «тоді як слово здатне перевести поезію із сфери суто ігрової у сферу понять і суджень, “чисто музичне” завжди і цілком залишається у грі» (Huizinga, 1980, с. 158). У цьому аспекті гра постає не як форма вільної організації досвіду, а саме як принцип буття, що поєднує у собі спонтанність і внутрішню впорядкованість. Фактично, цей баланс між

¹ Зауважимо, що в українському музикознавстві активно розробляється поняття «звуковий образ» інструменту, запропоноване американським композитором Аароном Коплендом / Aaron Copland (1900 – 1990) у статті «Музика та уява» / «Music and imagination» (1952). У дослідженні Н. Кучми йдеться про «образ інструмента як складову фортепіанного образу світу, параметром, який впливає на формування концепції композиторського твору та визначає механізми його виконавської реалізації» (Кучма, 2021, с. 5).

структурою і свободою – ключовий параметр феномену виконавства, в якому *стиль творчості постає як механізм самореалізації* через розкриття внутрішнього потенціалу, інтеграції у соціокультурний контекст, налагодження особистісної та професійної комунікації.

Науковий інтерес до виконавства як окремої сфери музичної діяльності вперше з'являється у другій половині XIX століття. Одна з перших книг, у якій знаходимо згадування про індивідуальну манеру гри на клавішно-струнному інструменті, це «Повна теоретико-практична школа гри на фортепіано: від початкового етапу до найвищого рівня майстерності» / «Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule: von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend» Карла Черні (1791 – 1857), який підкреслює: «Музична композиція набуває особливої художньої вартості тоді, коли виконується з властивим їй акцентом. Вправний музикант, маючи смак, стиль і душу, здатен досягати найтонших художніх ефектів, тоді як піаніст, позбавлений цих якостей, може, навіть граючи правильно, спотворити прекрасний музичний твір» (Czerny, б. д., с. 1). Проте, пам'ятаємо, що за часів К. Черні кожен музикант мав досконало володіти великим діапазоном умінь та навичок, тож, стиль сценічного висловлювання практично співпадав з технікою письма і тому може бути осмислений сьогодні, навіть за відсутності записів виконання. Цю специфіку творчості музикантів першої половини XIX століття яскраво розкрито у дисертації, присвяченій постаті Ф. Шопена С. Школярєнка, який влучно вказує, що: «Фортепіанна культура шопенівської епохи характеризується єдністю трьох складових – інструменту, який класифікується як сучасне шопенівській епосі фортепіано, виконавським стилем, що склався “під” цей тип інструменту, композиторським забезпеченням фортепіанної музики, що враховує попит та пропозиції досить різноманітної слухацької аудиторії, – завсідників аристократичних та буржуазних салонів, відвідувачів “великих” публічних філармонічних концертів. Ці складові визначають ауру фортепіанного стилю періоду, котрий можна позначити як цілковито новий виконавсько-композиторський напрямок

у фортепіанній культурі Європи, принаймні її центр, яким тоді стає Париж» (Школяренко, 2017, с. 35).

Починаючи ж з другої половини ХХ століття, з притаманною цьому періоду багатовекторністю художніх практик, одночасним співіснуванням різних естетичних парадигм, активізацією міжкультурних контактів і розвитком засобів масової комунікації, проблема стилю посідає центральне місце у музикознавстві, як категорія, що відображає глибинні закономірності художнього мислення. На це вказує, зокрема О. Корчова, підкреслюючи принципову відмінність художнього мислення модернізму: «Жоден із представників модернізму як полістильового феномена не є носієм одного (“чистого”) стилю, але кожен проходить складний шлях пошуків власної творчої ідентичності, що для митця передбачає момент (моменти) стильового самовизначення, а для дослідника – пошук певної “стильової формули” його творчості» (Корчова, 2020, с. 100).

Разом з цим, увагу дослідників, особливо у другій половині ХХ століття, привертає феномен художнього тексту та способу існування музичного твору. У цьому контексті вагоме значення мають праці польського філософа Романа Інгардена / Roman Ingarden (1893 – 1970), який представляв музичний твір не як завершений та остаточно зафіксований об'єкт, а як багаторівневу інтенціональну структуру, що потребує актуалізації у виконавському процесі. На думку дослідника, нотний текст авторського твору – це лише схема, яка, залишаючись константною, змінюється у кожній наступній виконавській версії: «Візьмемо для прикладу якийсь твір, який ми всі знаємо, скажімо, Сонату сі-мінор Шопена <...> Кажуть, що кожного разу, коли ми слухаємо цю сонату в тому чи іншому виконанні, ми чуємо ту саму сонату, хоча в кожному випадку це нове і дещо інше виконання, оскільки виконавець та умови різні. Як це можливо, що в різних виконаннях можна почути те саме – що кожного разу один і той самий твір, якщо можна так висловитися, виглядає як його оригінальна версія?» (Ingarden, 1986, с. 2).

Прийняття думки про те, що музичний твір остаточно формується лише у процесі інтерпретації¹, значно загостило питання визначення межі між композиторським задумом та сферою діяльності виконавця, що, безумовно, сприяло поступовому утвердженню поняття індивідуального виконавського стилю як самостійної музикознавчої категорії. У центрі уваги опинилися проблеми співвідношення тексту і звучання, історичної достовірності та свободи інтерпретації. Виконавський стиль починає розглядатися не лише як сукупність технічних чи виражальних засобів, а як форма художнього мислення, що репрезентує специфічний спосіб прочитання та актуалізації музичного тексту.

Неможливо перебільшити важливість концепції видатного німецького музиканта Карла Адольфа Мартінсена / Carl Adolf Martienssen (1881 – 1955), чия книга «Індивідуальна фортепіанна техніка, заснована на творчій волі до звучання» / «Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens» (Martienssen, 1930) є яскравим прикладом спроби стильового моделювання музичних процесів. У запропонованій К. Мартінсенем типології підкреслено природну взаємодію різних рівнів стильової ієрархії, зокрема індивідуального та епохального (класичний – статичний, романтичний – екстатичний, експресіоністський – експансивний) та, у розвиток філософської концепції Артура Шопенгауера / Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), підкреслено значення волі як першооснови творчої діяльності.

Вплив же іншого німецького філософа, Фрідріха Ніцше / Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 – 1900), простежується в концентруванні уваги на балансі романтичного та класичного, що виявляється через відповідний тип виконавської «волі до звучання». «Статична звукотворча воля», на думку К. Мартінсена, характерна для класичного стилю виконання: «Оскільки

¹ І. Сухленко зауважує, що музичний твір «можна представити як своєрідний аналог платонівської ідеї. Втілюючись через конкретного виконавця у нових історичних та естетичних умовах, кожен твір може розвиватися подібно до персонажів роману: роману мандрівки – де завдання героя зберегти себе в умовах, що змінюються; біографічного роману – коли особистість героя якісно змінюється під впливом життєвих обставин; психологічного роману – в якому зовнішні умови виявляються менш цікавими та важливими, чим внутрішнє життя героя» (Сухленко, 2017, с.176)

внутрішній спокій, зважування і відмірювання майже за законами статичності є суттю основної сили душі класичного складу. Для романтичної основної сили виконання пропонується позначення “екстатична звукотворча воля”. Бо підірвання статичних законів мріями і захватом, якому віддається суб’єкт, є суттю основної сили душі романтичного складу» (Martienssen, 1930, с. 93)¹².

Зазначимо, що з того часу, як К. Мартінсен оприлюднив свою концепцію, пройшло майже 100 років й багато чого змінилося (і стилі музичної творчості, і типи комунікації), але вона досі є продуктивною та дієвою. Такою, що дійсно допомагає дослідникам виконавства, адже підкреслює, що виконавський стиль не є похідним від композиторського, а має свою автономну структуру з власними домінантами, що відображають внутрішню природу інтерпретатора. Погодимося з К. Мартінсеном: «...в найменуваннях “класика”, “романтика”, “експресіонізм” основні сили, які виявили себе як такі протягом історії музики, знайшли такі вдалі позначення, відповідні загальному відчуттю, що у процесі викладу до них доведеться знову і знову звертатися» (Martienssen, 1930, с. 92–93).

Втім, багато дослідників шукали власні шляхи дослідження виконавства, напрацьовуючи різні алгоритми, дефініції. Так, парадоксальним є підхід Едвіна Фішера / Edwin Fischer (1886 – 1960), який вказував на зв’язок між конституцією музиканта та специфікою його мислення: «Люди певної конституції найбільш придатні для інтерпретації творів, написаних композиторами подібної до них конституції. Це означає, що, наприклад,

¹ У книзі «Народження трагедії» Ф. Ніцше писав: «Аполонічне начало і його протилежність – діонісичний як художні сили, що прориваються з самої природи, без посередництва художника-людини, і як сили, в яких художні позиви цієї природи отримують найближчим чином і прямим шляхом своє задоволення, це, з одного боку, світ сонних мрій, досконалість яких не знаходиться ні в якій залежності від інтелектуального розвитку або художньої освіти окремої особи, а з іншого боку, дійсність сп’яніння, яка також нітрохи не звертає уваги на окрему людину, а скоріше прагне знищити індивід і звільнити його містичним відчуттям єдності» (Nietzsche, 1872/1994, с. 10).

² Зауважимо, що вплив Ф. Ніцше простежується у дисертації представниці львівської школи музикознавства О. Катрич, яка зазначає: «Аполонічний музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми. Діонісійський музично-виконавський архетип це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» (Катрич, 2000, с. 11).

кремезні люди з товстими, м'ясистими руками схильні до виконання творів схожих за складом людей, тобто людей, що відносяться до типу пікніків, в той час як худій, довгопалій, високій, жилавій людині ближче твори такої ж, як він, людини, тобто композитора астеничного типу» (Fischer, 1959, с. 29). Й хоча спостереження Е. Фішера навряд чи можуть стати основою ґрунтового наукового дослідження, тим не менш, він вказує на один з найважливіших, на нашу думку, аспектів виконавського мистецтва – необхідність певного зв'язку між автором твору та його інтерпретатором. Звісно, що йдеться не про подібність конституції, а про спільність світосприйняття. Так, у трактуванні Л. Шаповалової виконавство постає не як гра, і навіть не як тип діяльності, а саме як засіб комунікації зі світом (Шаповалова, 2014). Продовжуючи цю думку, ще раз зауважимо, що виконавство може бути представлено й як засіб самореалізації. У такому розумінні стиль інтерпретатора постає як механізм актуалізації себе у світі. Саме тому О. Катрич зазначає: «індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (Катрич, 2000, с. 9).

В цілому, праці українських музикознавців, предметом яких є виконавський стиль, заслуговують особливої уваги як такі, що суттєво розширили уявлення про природу виконавства та музичної інтерпретації. Водночас, важливо розуміти, що цей процес не був і не може бути відокремленим від розробки загальної теорії стилю в музиці. Порівняємо визначення видатних вітчизняних науковців, дотримуючись хронологічного порядку:

- 1985: Н. Горюхіна: «Стиль є системою стійких ознак художнього явища» (Горюхіна, 1985, с. 98);
- 1994: С. Тишко: «Стиль є системою стійких ознак музичних явищ, способом їхньої диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська

індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка)» (Тишко, 1994, с. 15);

- 1998: С. Шип: «Музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньообразного вираження» (Шип, 1998, с. 323);
- 2000: О. Катрич «індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (Катрич, 2000, с. 9);
- 2013: В. Москаленко: «Під стилем музичної творчості буде розумітися індивідуальність музичного мислення, яка виражається відповідною системою музично-мовленнєвих ресурсів твору, інтерпретації і виконання музичного твору» (Москаленко, 2013, с. 5).

Фундаментальне значення для становлення української інтерпретології мають праці В. Москаленка (1940 – 2025), якого цілком справедливо можна вважати одним із засновників цього наукового напрямку. Учений розглядав музичне виконавство як особливий різновид художнього мислення та послідовно обґрунтовував творчий статус інтерпретації. Саме В. Москаленко увів у науковий обіг і систематизував низку понять, пов'язаних з аналізом виконавського процесу, зокрема категорії музичного мислення, виконавської інтерпретації та художньої комунікації. Його докторська дисертація «Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації» (1994) та «Лекції з музичної інтерпретації» (2013), напрацьовані як результат багаторічного досвіду викладання в Національній музичній академії України, забезпечили змістове підґрунтя нового напрямку музикознавства. Учений не лише надав оригінальні тлумачення засадничим категоріям науки про музику (інтонація, музичне мислення, музичний твір, текст музичного твору, стиль,

жанр), але й презентував їх як систему методів пізнання стилю виконавської творчості.

Продуктивні ідеї професора В. Москаленка знайшли розвиток у діяльності кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (заснована 2004 року), викладачі якої активно впроваджують інтерпретаційний підхід у освітньому процесі. У численних працях магістрів та аспірантів кафедри реалізується дослідницька стратегія, наріжним каменем якої є людина та її творча діяльність як відображення діалогу зі Всесвітом («Я – Інший»). Тому базовою категорією інтерпретології є стиль та похідні від неї: «індивідуальний стиль», «виконавський стиль», «стильова ієрархія», «стиль мислення», «стиль творчості», серед них – пошукувана категорія *«стильова домінанта»*.

Останній термін, на нашу думку, потребує особливої уваги в умовах сучасного музичного процесу, коли універсальні смислові структури реалізуються через індивідуальну інтерпретацію, формуючи унікальний художній результат. У цій точці перетину універсального й індивідуального виникає простір функціонування стильових доміант як естетичних універсалій, що визначають специфіку виконавського мислення та інтерпретаційних стратегій.

Зазначимо, що поняття «домінанта» є досить широко уживаним у багатьох наукових сферах. Як зазначає доктор філологічних наук Н. Іваницька: «Сьогодні наука все активніше тяжіє до міждисциплінарності, що значною мірою впливає на взаємопроникнення в термінологічні системи різних галузей знань метамовних одиниць. Потрапляючи до галузевих наукових дискурсів, такі терміни, не втрачаючи своїх первісних онтологічних ознак, набувають специфічних характеристик. Одним з “універсальних” метазнаків є поняття “домінанта”, яким широко послуговуються в дослідженнях з нейрофізіології, біології, генетики, архітектури» (Іваницька, 2017, с. 125).

Етимологія терміна «домінанта» також подібна у багатьох мовах: «німецькою *Dominante*, *dominieren*, французькою *dominante*, *dominer*, італійською *dominante*, *dominare* походять від латинського *dominans* (родовий відмінок *dominantis*) “пануючий”, *dominare* “панувати, управляти”, пов’язаних з *dominus* “пан, хазяїн дому”, похідним від *domus* “дім”, що відповідає праслов’янській *domъ* “те саме”, українській дім» (Горох, б. д.).

Історична першість функціонування поняття «домінанта» належить німецькому музикознавству. Так, у «Музичному словнику» Гуго Рімана / *Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann*, виданий вперше у 1882 році, надано таке визначення: «Домінанта – назва п’ятої ступені гами (ладу), а також побудованого на ньому акорду. Слово “домінанта” веде своє походження ще з часів панування церковних ладів (наприклад, у *S. De Caus “Institution harmonique”*, 1615), хоча в аутентичних ладах домінантою називався тоді V щабель, а в плагальних – IV; інші називали домінантою так звану *Repercussa* кожного ладу (наприклад, Броссар у своєму лексиконі 1703). Ш. Масон (*Nouveau traité*, 1694) розрізняє, поряд із *Finalis* і домінантою, вже і медіанту (терція ладу), а Рамо, пропускаючи медіанту, перераховує, поряд із *Tonique* (*Centre*) і домінантою, ще IV щабель – субдомінанту, розуміючи під цими назвами гармонії, побудовані на цих щаблях» (Riemann, 1900, с. 259).

Підкреслимо, що згадка про Ж.-Ф. Рамо не є випадковою, адже саме в його трактатах поняття домінанти набуває одного з перших системних теоретичних обґрунтувань. Як зазначає американський дослідник Томас Крістенсен / *Thomas Christensen* у праці «Рамо і музична думка в епоху Просвітництва» / «*Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*» у теорії Ж.-Ф. Рамо тоніка й домінанта постають як основні ступені ладу, артикульовані через *règle de l’octave*:

— «основними ступенями ладу, артикульованими за допомогою *règle de l’octave*¹, є тоніка і домінанта, які є єдиними, що беруть “досконалі

¹ Правило октави

акорди” (тобто тризвуки 5/3)» (Christensen, 1993, с.171-172). Отже, домінанта у Ж.-Ф. Рамо вже не є випадковим або допоміжним елементом ладової системи, а набуває статусу одного з її центральних опорних пунктів;

- водночас особливо важливим є те, що Рамо осмислює домінанту не лише як певний ступінь або акорд, а як функціональне явище, природа якого виявляється через подальший рух: «домінанта може здаватися тонічною нотою, її справжня природа розкривається лише за допомогою ноти, яка слідує за нею» (Christensen, 1993, с. 172). Це положення є принциповим, оскільки демонструє: домінанта визначається не ізольовано, а через відношення до іншого елемента музичної структури, передусім через спрямованість до розв’язання.

Втім Т. Крістенсен зазначив, що ще до Ж.-Ф. Рамо в італійського теоретика музики та композитора Джозеффо Царліно / Gioseffo Zarlino (1517 – 1590) можна знайти визначення основних нот ладу: «Для французьких теоретиків XVII століття цими основними нотою були ті, які Царліно визначив як складові *harmonia perfetta*: фіналіс, домінанту та медіанту» (Christensen, 1993, с.179-180).

Однак, помилковим буде твердження, що до XX століття термін «домінанта» використовувався виключно у музичній практиці. Прикладами слугують видана 1738 року латиною в Лейпцизі праця **німецького юриста** Карла Фрідріха Менсера / Carolus Fridericus Menser «De aequali iure dominantis et .servientis praedii si pascua non sufficient» / «Про рівні права пана (dominantis) і слуги маєтку, якщо пасовищ недостатньо») (Katalog juristischer Dissertationen..., 1989: 1192, 1193), та двотомне **філософське дослідження** Ріхарда Авенаріуса / Richard Avenarius (1843–1896) «Критика чистого досвіду» / «Kritik der reinen Erfahrung», уперше опубліковане у 1888–1890 роках. У другому томі вчений впроваджує дієслово, похідне від пошукуваного терміну «... в конкуренції між залежними життєвими рядами можна загалом вважати, що один з них домінує...» (Avenarius, 1921–1928, с. 277).

Подальшого системного осмислення поняття домінанти набуває у психофізіологічній концепції Олексія Ухтомського (1875 – 1942), яка в сучасній українській науковій літературі розглядається не лише у природничо-науковому, а й у психологічному, філософсько-моральному та релігійному аспектах. Так, українська дослідниця О. Петренко у статті, присвяченій ролі концепції О. Ухтомського в розвитку комплексної науки про людину підкреслює, що вона виходить за межі суто фізіологічного пояснення й набуває значення принципу, який дозволяє осмислювати поведінку, психічні процеси та спрямованість особистості. В інтерпретації О. Петренко домінанта постає як один із основних принципів діяльності нервової системи; вона пов'язана з переважанням певного осередку збудження, який тимчасово визначає характер реакцій організму на зовнішні й внутрішні подразники та надає психічним процесам і поведінці людини певної спрямованості й активності (Петренко, 2019, с. 9). Водночас дослідниця наголошує, що домінанта формує мотивацію, орієнтацію, установку, панівну потребу особистості й виступає потужним активатором діяльності; уся діяльність людини може розглядатися як ланцюг домінант, що змінюють одна одну, відрізняючись силою, тривалістю та ступенем усвідомленості (Петренко, 2019, с. 9–10).

Отже, якщо домінанта визначає спрямованість поведінки суб'єкта та зумовлена структурою його особистості, можемо провести паралель із вченням про установку грузинського психолога Дмитра Узнадзе (1886 – 1950). У сучасній українській психологічній літературі це поняття розглядається як один із ключових механізмів регуляції поведінки. Зокрема, Н. Бесєдіна, звертаючись до теорії Д. Узнадзе, зазначає, що установка є «основним регуляторним механізмом поведінки людини», який визначає її «спрямованість та вибіркову активність» (Бесєдіна, 2011, с. 20).

Особливо важливим для нашого дослідження є те, що установка трактується не як окремий психічний елемент, а як глибинний механізм організації активності суб'єкта: «вона, по-перше, випереджає появу певних

фактів свідомості. Цей стан, не будучи свідомим, все ж таки являє собою своєрідну тенденцію до певних складових свідомості. Отже, установка є не частковим змістом свідомості, не ізольованим психічним змістом, а цілісним станом суб'єкта. По-друге, установка є моментом динамічної визначеності змісту психічної діяльності суб'єкта. І, нарешті, це цілісна спрямованість свідомості суб'єкта у певну сторону на певну активність» (Бесєдіна, 2011, с. 20).

У цьому сенсі поняття установки дозволяє уточнити розуміння домінанти не лише як переважного елемента чи ознаки, а як чинника внутрішньої спрямованості суб'єкта. Домінанта, подібно до установки, може розглядатися як така цілісна орієнтація, що впливає на вибірковість сприйняття, характер діяльності та спосіб організації особистісного досвіду.

Водночас окремі положення теорії домінанти виявляють концептуальну близькість до сучасних досліджень селективної уваги. Так, у працях Майкла Познера / Michael I. Posner та Стівена Петерсена / Steven E. Petersen увага постає як механізм відбору, спрямування й контролю інформації, що забезпечує зосередження свідомості на релевантних сигналах (Posner & Petersen, 1990). У свою чергу, концепція *biased competition* Роберта Дезімонне / Robert Desimone та Джона Дункана / John Duncan пояснює механізми селективної уваги через посилення обробки релевантних сигналів і пригнічення конкуруючих стимулів (Desimone & Duncan, 1995). У цьому контексті домінанта може розглядатися не як прямий аналог, а як ранній теоретичний прообраз сучасних моделей регуляції уваги / *attentional control*, конкуренції, спрямованої увагою / *biased competition*, та нейронного зміщення / *neural biasing*, що описують роботу уваги та мозкові механізми відбору інформації.

Подібна інтерпретація домінанти як механізму організації поведінки простежується і в сучасних когнітивних та нейрофізіологічних дослідженнях. Показовим у цьому контексті є колективне дослідження під редакцією румунсько-американського вченого Міхая Надіна / Mihai Nadin (1938), у

якому поняття домінанти розглядається як один із фундаментальних механізмів організації поведінки. Автори підкреслюють, що «домінування пояснює багато аспектів поведінки – сприйняття у всіх модальностях, моторний контроль та емоції. Поки воно триває, домінантний елемент забезпечує цілісність сприйняття – “інтегральний образ”. Сприйняття не є пасивним; воно підпорядковується поточній задачі через елемент, який домінує. Ми помічаємо лише те, що нам потрібно в певний момент, все інше ігнорується (а іноді піддається упередженій інтерпретації)» (Nadin, 2015, с. 20). Таким чином, домінанта постає не лише як фізіологічний феномен, а і як механізм вибіркової організації сприйняття, уваги та поведінки.

Іншого виміру ця проблематика набуває у розділі роботи, підготовленому естонським дослідником Андресом Курісмаа / Andres Kurismaa «Часові перспективи та антиципація в теорії домінанти» / «Perspectives on Time and Anticipation in the Theory of Dominance», що входить до зазначеного видання. Дослідник розглядає концепцію домінанти як важливий теоретичний ресурс для сучасних когнітивних студій, підкреслюючи її значення для аналізу механізмів антиципації, часової організації поведінки та функціональної єдності психічної діяльності (Kurismaa, 2015, с. 37–57).

Цей напрям дослідження отримує подальший розвиток у статті А. Курісмаа та Люції Павлової / Lucia P. Pavlova, де теорія домінанти О. Ухтомського залучається до проблематики системних когнітивних досліджень. У цьому контексті домінанта постає не лише як історико-наукова концепція, а як продуктивна модель пояснення процесів вибіркової організації когнітивної активності, часової динаміки психічних процесів та інтеграції фізіологічного й психологічного підходів до вивчення поведінки людини (Kurismaa & Pavlova, 2016, с. 125–149).

У свою чергу, у статті С. Будаєва та ін. «Computational Animal Welfare: Towards Cognitive Architecture Models of Animal Sentience, Emotion and Wellbeing» / «Обчислювальні підходи до дослідження добробуту тварин:

моделі когнітивної архітектури здатності відчувати, емоцій і благополуччя», концепція домінанти О. Ухтомського безпосередньо згадується серед теоретичних підходів, що передували сучасним моделям уваги, мотивації та прогнозування поведінки. Автори наголошують на значенні домінантних станів для пояснення механізмів вибіркової обробки інформації, формування поведінкових пріоритетів та організації цілеспрямованої діяльності. Таким чином, бачимо, що окремі положення теорії домінанти зберігають евристичний потенціал і знаходять продовження в сучасних когнітивних та нейрообчислювальних моделях регуляції поведінки (Budaev та ін., 2020).

Поступове розширення сфери вживання терміна у першій третині ХХ століття, зокрема, після його концептуального закріплення у психофізіологічному дискурсі, підтверджує входження поняття «домінанта» до ширшого наукового й культурного обігу: воно не лише функціонувало у спеціальних дослідженнях, а й фіксувалося в лексикографічних джерелах.

Так, в одному з найбільш вичерпних «Словників української мови» початку ХХ століття, що вийшов під редакцією видатного українського письменника та лексикографа, харків'янина Бориса Грінченко, терміна «домінанта» ми не знаходимо. Вочевидь, це пов'язано з іншомовним походженням слова та його не затребуваністю в обігу тогочасної України. Проте вже в однотомному «Правописному словнику» української мови і відомому як «скрипниківка», упорядкованому мовознавцем Григорієм Голоскевичем у 1929 році та виданому харківським видавництвом «Книгоспілка», згадка про термін «домінанта» вже є (Голоскевич, 1929).

Сьогодні це поняття можна зустріти у значній кількості українських словників, зокрема:

- психологічному, де під ним розуміється «тимчасово пануюча рефлекторна система, що обумовлює роботу нервових центрів у даний момент і тим самим надає поведінці певної спрямованості» (Шапар, 2007, с.109);

- словнику-довіднику з екології – «Форма взаємозв'язку парних (алельних) генів, за якої один з них – домінантний – сильніше впливає на відповідну ознаку особини, ніж інший – рецесивний» (Лановенко & Остапішина, 2013, с.71);
- одинадцятитомному тлумачному «Словнику української мови» (1970 – 1980 років) знаходимо, що домінанта: «Основна, пануюча ідея, головний, пануючий принцип <...> Основна ознака або найважливіша складова частина чого-небудь <...> Тимчасово пануюче вогнище збудження в центральній нервовій системі людини і тварини» (Домінанта, 1971, с. 363).

Що ж стосується іншомовних словників, то покажемо тут, на наш погляд, є «Кембриджський словник англійської мови» 1995 року видання, де знаходимо декілька варіантів тлумачення поняття «домінанти» у різних наукових сферах:

- філології (домінуючий) – «важливіше, сильніше чи помітніше, ніж будь-що інше такого ж типу»;
- біології: «Домінантний ген – це ген, який завжди створює певну характеристику людини, рослини чи тварини»;
- анатомії: «Домінуюча частина тіла використовується більше або має більший ефект, ніж частина тіла такого ж типу на іншій стороні тіла»;
- психології: «Бажання контролювати групу та мати природний авторитет»;
- музиці: «Пов'язана з нотою, яка є п'ятою нотою в діатонічній гамі (= музична гама, мажорна чи мінорна)» (Cambridge Dictionary, б.д.).

Отже, аналіз словникових джерел дозволяє констатувати, що сфера використання поняття «домінанта» не обмежується лише фізіологією чи психологією, їм послуговуються у багатьох галузях знання для позначення визначального або такого, що має переважний вплив, елемента системи. Зокрема, для опису механізмів організації діяльності, прийняття рішень та

побудови цілісних структур. Так, у маркетингу існує поняття домінуючої логіки, під якою розуміють систему основних засобів та методів, культурних норм та переконань, які застосовують компанії для отримання прибутку. По суті, це інтерпретація того, як компанія досягла успіху (Prahalad & Bettis, 1986).

Схожим чином поняття домінанти використовується й у сфері дизайну, зокрема цифрового. Тут воно характеризує принцип організації візуальної композиції, згідно з яким окремі елементи мають провідне значення для привертання уваги глядача. Так, на інтернет-сайті TRD studios ми знаходимо таке визначення: «Коли говорити про домінування та акцентування, це насправді дві сторони однієї медалі. Елемент, який є домінуючим, безумовно, має найбільший акцент. Акцент робиться на створенні домінуючих і підпорядкованих елементів у композиції» (The Reform Design, б.д.).

Проте найбільш ґрунтовну розробку поняття домінанти знаходимо у літературознавстві, де воно набуло особливої ваги у дослідженнях художньої структури та *проблем стилю*. Так, у «Літературознавчій енциклопедії» зазначено, що: «домінанта (лат. *dominans, dominantes*: панівний) – стрижневий критерій певного художнього твору, стильової специфіки автора або стильової тенденції, школи чи напрямку, що визначають їхні концептуальні засади» (Ковалів, 2007, с. 295).

Першість у розробці поняття домінанти як літературознавчого терміну належить представникам формальної школи, які займалися дослідженням теорії поетичної мови та структури художнього тексту у 1916 – 1925 роках. Саме в їхніх працях домінанта починає трактуватися не як випадкова ознака твору, а як його організуючий центр. Так, Роман Якобсон / Roman Jakobson (1896 – 1982) інтерпретує домінанту як один з визначальних елементів формалізму і структурного аналізу тексту: «Фокусуючий компонент твору мистецтва – домінанта – скеровує інші компоненти, визначає і трансформує їх. Саме вона забезпечує цілісність структури. Домінанта визначає специфіку твору» (Jakobson, 1997, с. 6).

Ці ідеї стали основою розвитку літературознавства XX – XXI століття, де, крім іншого, домінанта постає як чинник жанрового мислення. Так, дослідники В. Назарець та В. МIRONЮК у статті «Концепції жанрової організації лірики в літературознавстві XX століття» зауважують, що: «Б. Томашевський окреслював жанр твору за допомогою уведеного ним поняття домінанти: “Ознаки жанру, тобто прийоми, що організовують композицію твору, є домінуючими, тобто ті, що підпорядковують собі решту прийомів, необхідних у створенні художнього цілого. Такий домінуючий, головний прийом іноді називається домінантою. Сукупність домінант і є визначальним моментом у формуванні жанру”» (Назарець & МIRONЮК, 2020, с. 186). Водночас літературознавці наголошують на тому, що стильова домінанта «важко піддається дослідженню і логічному поясненню, якщо елементи, які виражають стильову визначеність твору, беруться окремо чи навіть у сукупності. Тому й виникає необхідність характеристики стилю як художньої закономірності...» (Гром’як та ін., 2007, с. 642).

Для нашого дослідження особливо важливим є те, що у літературознавстві домінанта постає як стильотворчий чинник: «Категорія “стильова домінанта” – це стрижневий критерій певного художнього твору, специфіки творчості автора або стильової тенденції, школи чи напрями. Як провідний елемент художнього твору домінанта підпорядковує собі інші його складники» (Коваленко, 2010, с. 97). Проте у сучасному літературознавстві поняття домінанти дедалі частіше застосовується у роботах, спрямованих на досягнення жанрових засад творчості. Так, у статті «Порівняльний аналіз жанрових та стилістичних домінант антиутопічних романів XX століття у світлі перекладознавства» / «Comparative Analysis of the Genre and Stylistic Dominants of the XXth Century Dystopian Novels in the Light of Translation Studies» української науковиці Д. ВOTІНОВОЇ, ми знаходимо таке визначення: «Стилістична складова жанру (також відома як стилістична домінанта) розглядається як ключовий елемент будь-якого літературного твору, оскільки

вона відображає індивідуальні особливості авторського стилю, функціональне значення і частотність художніх засобів, які утворюють фон літературної роботи» (Votinova, 2018, с. 2).

Подібний підхід простежується і у працях української мовознавиці О. Складенко, яка підкреслює двоїсту природу жанрово-стилістичної домінанти. Зокрема, у статті «Особливості трактування поняття “жанрово-стилістична домінанта” в сучасній лінгвістиці» вона зазначає: «Встановлено, що діапазоном дії досліджуваного поняття є аспект, де домінанта є найчастотнішим елементом мовного рівня, та аспект, де домінанта є специфічною структурою побудови художнього тексту, що відображає його жанрову приналежність. Доведено, що жанрово-стилістична домінанта відображає авторський ідіостиль» (Складенко, 2014, с. 251). Схожі висновки знаходимо й у дисертації доктора філософії Ю. Зайченко, яка трактує жанрово-стилістичну домінанту як «стилістичний портрет тексту» (Зайченко, 2023, с. 29), підкреслюючи, що до її структури належать композиція, хронотоп, система персонажів, мовні засоби вираження авторської позиції, а також емотивні й оцінні характеристики художнього мовлення.

Українська дослідниця О. Волченко у статті «Поняття жанрово-стилістичної домінанти в теорії перекладу», узагальнюючи сучасні погляди на поняття жанрово-стилістичної або жанрово-стильової домінанти у літературознавстві, пише: «Доведено, що жанрово-стилістична домінанта є сукупністю різнорівневих мовностилістичних формацій тексту, що визначають унікальність його стилю в межах певного жанру» (Волченко, 2022, с. 214).

Вважаємо, що сформовані в літературознавстві підходи до осмислення поняття стильової домінанти засвідчують його значний міждисциплінарний потенціал. Спільним для всіх згаданих концепцій є розуміння домінанти як системотворчого чинника, що забезпечує художню цілісність твору. Це дає підстави для продуктивного перенесення теоретичних напрацювань літературознавства у площину музикознавства, де стильова домінанта постає

не лише як характеристика художнього результату, а й як ознака самотності творчого мислення композитора та виконавця.

Водночас слід зазначити, що в наукових працях, присвячених проблематиці стильової домінанти, доволі часто зустрічається суміжне поняття «**стильова константа**», що також спрямоване на виявлення стійких засад організації художнього стилю. Воно походить із галузі точних наук і традиційно використовується в математиці, фізиці та логіці для позначення сталої, незмінної величини, адже семантика цього терміну пов'язана з уявленнями про стабільність, стійкість, повторюваність і незмінність певних властивостей чи характеристик. Так, у філософському енциклопедичному словнику у статті «Константа» І. Алексюк визначає це поняття наступним чином: «Константа (від лат. *constans* – постійний, незмінний) – знак, який, на відміну від змінних, завжди є іменем чогось визначеного певного (напр., індивіду, властивості, відношення, функції)» (Алексюк, 2002, с. 297).

Перенесення ж поняття константи у сферу гуманітаристики зумовлено необхідністю визначення тих параметрів стилю, які забезпечують його впізнаваність та історичну тяглість. Так, доктор філософських наук О. Ніколенко вказує, що стильова константа «це більш-менш постійна ознака стилю, яка визначає його неповторність серед інших і виявляється у стилях епох, напрямів, течій, шкіл, окремих митців та їхніх творів» (Ніколенко, 2005, с. 26). Отже, йдеться про параметри художнього тексту, які залишаються відносно стабільними навіть в умовах зміни історичного контексту. У такому розумінні стильова константа постає як важливий чинник дослідження історико-стильових процесів, інструмент типологізації художніх напрямів та виявлення їх специфічних ознак. На це звертає увагу український літературознавець Д. Наливайко: «Стиль як єдність усіх елементів змістової форми не тільки формується під впливом методу та “стилю мислення” епохи, але й містить певний їх концептуальний еквівалент... В динамічній системі художнього процесу утворюється стильовий еквівалент методу й загального

“стилю мислення”, який складається зі згаданих та констант» (Наливайко, 1987, с. 19).

У контексті нашого дослідження особливо важливим є питання про стильові константи романтизму, який, як ми вказували у підрозділі 1.1., суттєво впливає на музичне виконавство XX – XXI століть. А. Ткаченко окреслює їх наступним чином: «вільна форма, розкута композиція, присутність автора і всеохопна стихія ліризму, уривчаста, підвладна емоційним імпульсам розповідь, змінний ритм, “кольоровий” епітет, що виносить на передній план малярський, а не оцінний момент, тяжіння не до гармонії, а до глибоких контрастів, підвищена емоційність вислову тощо» (Ткаченко, 2003, с. 429).

На нашу думку, аналогічне розуміння простежується і в музикознавчих дослідженнях, автори яких наголошують на існуванні комплексу стійких художньо-стильових характеристик, що зберігають свою значущість попри індивідуальні авторські трансформації. Це збігається з спостереженнями літературознавиці Н. Головченко, яка зазначає: «У цілому стильова константа поєднує в собі опозиційні характеристики стилю як динамічної системи: типологія/феноменологія, традиція/новаторство. У ролі стильової константи можуть бути різноманітні елементи як форми, так і змісту. Важливо те, що вони мають певну сталість у літературному часопросторі. Хоч якби мінялися загальні та індивідуальні стилі, стильові константи залишаються, а якщо ж вони міняються, це засвідчує динаміку, зміну стилів» (Головченко, 2012, с. 101–102). Стильова ж домінанта, навпроти, відображає динаміку художнього процесу, пов’язану з процесуальністю змістотворення, та еволюцією творчої особистості. Саме тому вона може зберігатися протягом тривалого часу, а може змінитися. У цьому аспекті особливо важливою є думка К. Коваленко, яка підкреслює гнучкість і рухливість стильової домінанти. На її думку, попри усталеність і повторюваність, домінанта є «напрочуд гнучка й динамічна категорія, яка здатна до модифікації й трансформації з плином часу. Тому в певні періоди творчості письменника можуть бути актуалізовані різні стильові

домінанти, але при цьому низка стильових домінант можуть ставати константами» (Коваленко, 2010, с. 98).

На наш погляд, це є принципово важливим для розуміння механізмів взаємодії різних рівнів ієрархічної системи музичного стилю; того, як певна художньо-естетична настанова визначає процес кристалізації та трансформації музично-мовленнєвих ресурсів індивідуальної, національної, епохальної творчості. В цьому аспекті уваги заслуговує виконавство як специфічна складова комунікативної системи музичного мистецтва, завдяки якій авторський нотний текст набуває нових сенсів та іноді несподіваних акцентів, що визначені художньо-естетичними настановами та стильовими домінантами конкретного інтерпретатора. Доречним тут буде звернення до досвіду літературознавства, на що вказує І. Сухленко, яка пропонує розуміти стильові домінанти як систему, що складається з «низки опозицій»:

- «суб'єктивність чи об'єктивність висловлювання;
- превалювання зображальності чи виразності;
- сюжетність або психологізм як принципи розвитку фабули;
- оповідність чи описовість;
- монологізм чи суперечливість;
- обраний тип композиції (простий, з однією сюжетною лінією, чи складний)» (Сухленко, 2018, с. 67).

Якщо стиль музичної творчості – це «специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» (Москаленко, 2013, с. 116, 127), тоді стильова домінанта постає як її «осердя», провідна ідея, що визначає художнє висловлювання як ціле. Спираючись на засадничі положення теорії інтерпретології, запропонуємо робочу дефініцію цього поняття, зауваживши, що спроби семантичної конотації поняття вже відображені у декількох музикознавчих працях, зокрема:

- 2001: І. Коханик: «Під стильовою домінантою ми розуміємо обумовлений культурогенетичними, художньо-естетичними та психофізіологічними причинами основний стилетворчий фактор, що виконує в процесі стилетворення генералізуючу креативну функцію і пов'язує всі стильові елементи в єдину художню цілісність» (Коханик, 2001, с. 94);
- 2018: І. Сухленко: «стильові домінанти визначають формування виконавського задуму та алгоритм його реалізації» (Сухленко, 2018, с. 68);
- 2021: О. Варданян: «...під стильовою домінантою розуміємо провідний чинник, що зумовлює єдність системи музично-мовленнєвих ресурсів у процесі творення та інтерпретування музичних текстів» (Варданян, 2021, с. 7).

Приймаючи думку, що усталені принципи художнього мислення певної історичної епохи знаходять відображення в естетичних універсаліях, припустимо, що стильові домінанти є конкретною формою їхньої реалізації в творчості музиканта-виконавця. Таким чином, ця категорія фіксує спосіб інтерпретаційного мислення особистості через пріоритетні способи організації творчої діяльності та особливості художньої комунікації. Відтак, ***стильову домінанту у виконавському мистецтві*** пропонуємо визначати як ***панівну художньо-естетичну установку, що обумовлює формування та трансформацію інтонаційних, композиційних і комунікативних параметрів творчої діяльності особистості.***

При цьому, розуміємо, що стильові домінанти впливають на всі складові системи музичного мистецтва. Так, характерними ознаками традиційної культури є колективна творчість, відсутність письмової фіксації музичних артефактів й, відповідно, імпровізаційність та варіативність. Проте ці загальні параметри отримали особливі, ***домінантні***, втілення у різних національних культурах. Так, українська народна музика тісно пов'язана з календарно-

обрядовим циклом, де колискові, весільні, поховальні пісні відтворюють своєрідний коловорот життя, що віддзеркалює національну картину світу. Характерними ознаками її музичного втілення є ладова модальність із широким використанням орнаментики та варіантність ритмічного розвитку.

Саме ці домінантні (пізнавані) елементи музичної мови, які О. Козаренко визначає як «комплекс національно-своєрідних засобів виразності» (Козаренко, 2000: 39), найчастіше використовують композитори для втілення українського національного стилю. Яскравим прикладом цього є доробок Л. Дичко, І. Карабиця, М. Скорика, Є. Станковича.

Разом з цим, певні елементи музичної мови можуть слугувати показником цілої епохи. Наприклад, для митців доби бароко характерним є поліфонічний тип мислення (відповідно, поліфонічний склад), а у творчості віденських класиків домінує гомофонно-гармонічна фактура. Тож, бачимо, що історико-стильові епохи формують і залишають по собі певні жанрові домінанти, які репрезентують їхню специфіку: бароко – концерт та fuga, класицизм – соната та симфонія, романтизм – мініатюра та вільна велика форма (поема, рапсодія, балада).

Узагальнюючи, скажемо, що домінанта як естетична універсалія є чинником, що визначає функціонування всіх ієрархічних рівнів стилю – від глобального (епохального, національного, жанрового) до індивідуального (композиторського, виконавського). На макрорівні вона виявляється у панівних художніх ідеях часу, естетичних пріоритетах доби й відповідних засобах музичної виразності, відборі репертуару, типу комунікації з публікою; на мезорівні – у стилі конкретної школи, жанрово-композиційних моделях і національно-культурних ознаках; на мікрорівні – в панівній інтонації.

Висновки до Розділу 1.

Досліджено еволюцію наукових уявлень про творчість. Так, якщо у філософії Платона творчість осмислювалася як онтологічний акт переходу від небуття до буття, то в середньовічній теології Августина Аврелія вона

тракувалася як наслідування божественного акту *creatio ex nihilo*. Згодом, завдяки розвитку номіналістичних і концептуалістських ідей у працях П. Абеляра, Т. Аквінського, В. Оккама та М. Кузанського, філософське осмислення поступово зміщувалося від теоцентричного розуміння творчості до осмислення творчих можливостей людини, що найбільш яскраво виявилось у культурі Відродження та Нового часу.

Зазначено, що важливе значення для розвитку філософської думки про природу творчості мали праці мислителів XVIII – XXI століть: І. Канта, який пов'язував творчість з продуктивною уявою та окреслив проблему генія як суб'єкта, який «дає правило мистецтву»; А. Бергсона, з його концепцією «життєвого пориву» як джерела новизни та безперервного становлення; З. Фрейда та К. Г. Юнга, які розкрили зв'язок творчого акту та процесів сублімації, автономних механізмів несвідомого та колективного досвіду людства.

Підкреслено, що у сучасних міждисциплінарних дослідженнях (В. П. Глевяну, Дж. К. Кауфман, Й. Бозенхард) творчість трактують як багатовимірний феномен, що поєднує новизну, цінність результату, когнітивну гнучкість, мотивацію та соціально-комунікативний контекст.

Такий підхід актуалізує проблему виявлення тих сталих смислових й ціннісних структур, які, попри історичну мінливість творчих практик, забезпечують спадкоємність художнього досвіду. У цьому аспекті важливим для нашого дослідження є звернення до універсалій як чинників культурної спадкоємності та художньої комунікації. Узагальнення концепцій П. Абеляра, Т. Аквінського, В. Оккама, І. Канта, Е. Кассіра, Г.-Г. Гадамера, У. Еко та Л. Мейєра дозволило визначити естетичні універсалії як історично стабілізовані художньо-естетичні настанови, що забезпечують спадкоємність культурного досвіду та виступають надіндивідуальними смисловими моделями художньої діяльності. Саме через них реалізується взаємозв'язок між культурно-історичними закономірностями розвитку мистецтва та індивідуальними формами творчої самореалізації виконавця.

Показано, що еволюція уявлень про творчість безпосередньо вплинула на трансформацію статусу виконавця у європейській культурі: від людини, що має відтворити чужий текст до активного суб'єкта художньої комунікації та смислотворення. У цьому контексті музичне виконавство запропоновано розглядати як особливу форму творчої діяльності, у межах якої індивідуальний художній досвід реалізується через взаємодію композитора, виконавця та слухача.

Систематизовано наукові підходи до розуміння музичного стилю, представлені у працях В. Москаленка, Н. Горюхіної, С. Тишка, С. Шипа, О. Катрич та Л. Шаповалової. Порівняльний аналіз авторських концепцій дозволив представити індивідуальний виконавський стиль не лише як сукупність виражальних засобів, а і як один із механізмів творчої самореалізації особистості. Підкреслено, що недостатньо вивченим залишається питання щодо того, які саме риси (або, за В. Москаленком – параметри) стилю виконавської творчості є такими, що, з одного боку, постають як маркери його пізнаванності, а з іншого – відповідають за його цілісність.

Простежено історико-семантичну траєкторію становлення поняття «домінанта», що дозволило зробити висновки про поступове розширення його значення від музично-теоретичного терміна до міждисциплінарної категорії гуманітарного знання. Схематично цей процес можна представити так:

- музично-теоретичне закріплення терміну у працях Дж. Царліно, Ж.-Ф. Рамо та Г. Рімана, де домінанта осмислюється як опорний ступінь і функціональний елемент ладогармонічної системи;
- розширення значення поняття у філософському, психофізіологічному та психологічному дискурсах, де домінанта починає означати провідний чинник, що визначає спрямованість сприйняття, мислення й діяльності людини;

- лексикографічне закріплення терміну у першій третині XX століття та його подальше входження до різних галузей знання;
- літературознавче осмислення домінанти як організуючого центру художньої структури у працях Р. Якобсона та подальших дослідженнях стильової домінанти;
- музикознавча адаптація цього поняття у працях І. Сухленко, І. Коханик та О. Варданян, де стильова домінанта постає як стильотворчий чинник.

Аналіз еволюції поняття «домінанта» дозволив виявити його стрижневе смислове ядро: в усіх розглянутих контекстах воно позначає провідний елемент, що організовує систему, визначає її спрямованість і підпорядковує собі інші складники. Саме ця властивість забезпечує продуктивність застосування поняття «домінанта» до сфери музичного виконавства, де воно дає змогу осмислити не лише окремі риси індивідуального стилю, а й внутрішній принцип організації художнього мислення виконавця.

Запропоновано авторську дефініцію: ***Стильова домінанта у виконавському мистецтві – це панівна художньо-естетична установка, що обумовлює формування та трансформацію інтонаційних, композиційних і комунікативних параметрів творчої діяльності особистості.***

Виходячи з логіки дослідження, музичне виконавство представлено як багаторівнева система, у якій естетичні універсалиї формують загальний ціннісний горизонт культури, стильові домінанти конкретизують його на рівні художнього мислення, індивідуальний виконавський стиль забезпечує творчу самореалізацію митця, а інтерпретація є безпосереднім результатом художнього акту. У цій системі стильова домінанта слугує ключовою ланкою, що поєднує загальнокультурні художньо-естетичні принципи з індивідуальною виконавською практикою.

Встановлено, що в сучасному музичному виконавстві провідну роль відіграють кілька масштабних художньо-естетичних орієнтирів, серед яких особливого значення набувають романтизм, історично інформоване виконавство (HIP) та модернізм. Доведено, що романтизм функціонує як найвпливовіша естетична універсалія XX – XXI століть, оскільки визначає характер художньої комунікації, культ виконавської індивідуальності, емоційну спрямованість інтерпретації та принципи функціонування сучасної концертної культури. Водночас історично інформоване виконавство, пов'язане з діяльністю А. Долмеч, Г. Леонгардта, Н. Арнокура, Ф. Брюггена, К. Гогвуда та Т. Піннока, репрезентує альтернативну художню модель, засновану на історизмі мислення, орієнтації на автентичні джерела та реконструкції виконавських практик минулого. Показано, що модерністська універсалія реалізується через настанову на новизну, пошук нових засобів виразності та трансформацію традиційних моделей комунікації зі слухачем.

Окремого уточнення потребує гендерний чинник, який у межах дослідження не ототожнюється зі стильовою універсалією або стильовою домінантою. Гендер не визначає безпосередньо систему музично-мовленнєвих ресурсів, не є стилем і не може бути поставлений в один ряд із художньо-естетичними настановами, що формують стильову палітру виконавства XX – XXI століть. Натомість він постає як соціокультурний чинник репрезентації виконавської особистості, що впливає на способи професійної самоідентифікації митця, рецепцію його творчості, сценічну присутність, комунікативну позицію та суспільні очікування щодо ролі виконавця. Тож, в межах дослідження гендер розглядається як додатковий ракурс осмислення виконавської особистості, тоді як стильові домінанти виявляються через систему інтерпретаційних стратегій, музично-мовленнєвих ресурсів та художньо-комунікативних моделей.

Сформульовані положення створюють теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу конкретних виконавських практик і дозволяє перейти до

дослідження творчості М. Аргеріх та Н. Штуцманн як репрезентантів різних моделей реалізації стильових домінант у сучасному музичному мистецтві.

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

2.1. Романтизм як панівна художньо-естетична настанова творчості М. Аргеріх

М. Аргеріх є однією з найвідоміших піаністок сучасності, чия концертна діяльність вже майже 70 років зберігає виняткову інтенсивність, а виступи плануються на кілька років уперед. Піаністку відзначено багатьма нагородами, серед яких – дві премії Греммі: «за краще виконання камерної музики» у 2005 році та «за краще інструментальне виконання (соліст з оркестром)» у 2006 році; Імператорська премія Японії у 2005 році; також у 2016 році вона отримала відзнаку Kennedy Center Honor, яка надається виконавцям, які прославляють мистецтво.

Стійкий інтерес до творчості М. Аргеріх з боку міжнародної аудиторії підтверджується не лише насиченим гастрольним графіком, а й широкою представленістю у цифровому медіапросторі. Станом на 2026 рік у соціальних мережах функціонують численні спільноти, присвячені її творчості, серед яких особливо показовими є сторінка у Facebook «Martha Argerich»¹ (185 000 тисяч учасників); а також тематичні сторінки в Instagram «Martha.argerich.tribute»² (222 000) та «marthaargerichfans»³ (100 000).

Високий рівень суспільної та професійної уваги до діяльності піаністки засвідчується також значним корпусом критичних публікацій у спеціалізованих музичних виданнях та електронних ресурсах, у яких її творчість осмислюється як одне з найяскравіших явищ світового виконавського мистецтва другої половини XX – XXI століття. Згадаємо тут про книги французького журналіста Олів'є Белламі / Olivier Bellamy «Марта

¹ <https://www.facebook.com/share/1F19kdx3HQ/>

² <https://www.instagram.com/martha.argerich.tribute?igsh=N2dyMW45Y2hjaF5>

³ <https://www.instagram.com/marthaargerichfans?igsh=dTVud2J4aTV4Ynhs>

Аргеріх: Дитина і чари» / «Martha Argerich: L'enfant et les sortilèges» (Bellamy, 2013) та «Розповідає Марта Аргеріх» «Martha Argerich raconte» (Bellamy, 2021), а також про те, що піаністка є головною героїнею багатьох документальних фільмів, серед яких: «Марта Аргеріх: Вечірні бесіди» / «Martha Argerich: Evening Talks» Жоржа Гашо / Georges Gachot (Gachot, 2002); телевізійний документально-концертний проєкт EuroArts: «Роберт Шуман, фортепіанний концерт ля мінор» / «Schumann: Piano Concerto in A minor, Op. 54» Анжеліки Стілер / Angelika Stiehler (Stiehler, 2007); «Марта Аргеріх та Гідон Кремер, Концерт пам'яті» / «Martha Argerich & Gidon Kremer: A Concert for Peace» Даніеля Фінкернагеля / Daniel Finkernagel та Олександра Люка / Alexander Lück (Lück & Finkernagel, 2008); «За лаштунками з Родіоном Щедріним, Мартою Аргеріх і Мішею Майським» / «Backstage with Rodion Shchedrin, Martha Argerich and Mischa Maisky» Майкла Бейєра / Michael Beyer (Beyer, 2011); «Кривава дочка» / Bloody Daughter (2012), знятий її молодшою донькою – Стефані Аргеріх / Stéphanie Argerich (EuroArtsChannel, 2020).

До документальних фільмів у яких М. Аргеріх брала участь, належать: «Фестиваль Bel-Air» / «Le Festival de Bel-Air» (Bleton, 2008); «Фридерик Шопен: історія його життя через листи» / «Frédéric Chopin: Story of His Life Through His Letters» режисер Анджело Боццоліні / Angelo Bozzolini (Bozzolini, 2010); «Вулиця піаністів» / «Pianists Street: режисера Маріано Нанте / Mariano Nante (Nante, 2015); «Сесілія Бартолі та друзі» / «Cecilia Bartoli and Friends» режисера Фабіо Де Луки / Fabio De Luca (De Luca, 2016); «Марта Аргеріх у Варшаві: магічні миті музики» / «Martha Argerich in Warsaw: Magic Moments of Music» режисерів Хольгера Пройссе / Holger Preusse та Філіпа Квірінга / Philipp Quiring (Preusse & Quiring, 2020); «Зустріч» / «Encounter» (2025) режисер С. Аргеріх (Argerich, 2025). Крім того, піаністка з'явилася у ролі самої себе в художньому фільмі «Санса» / «Sansa» режисера Зігфріда / Siegfried (Siegfried, 2003).

Показово, що в багатьох рецензіях та аналітичних статтях М. Аргеріх постає як легендарна постать фортепіанного мистецтва, що свідчить про її

винятковий статус у сучасній музичній культурі. Так, на сайті Classic FM, серед статей присвячених М. Аргеріх, є такі: «25 найкращих піаністів усіх часів» (2024); «10 жінок, які назавжди змінили світ класичної музики» (2023); «10 найзнаковіших жінок у класичній музиці» (2018). Проте для більш глибокого розуміння того, як оцінюють творчу діяльність М. Аргеріх музичні критики, наведемо декілька суджень з різних джерел.

Так, на спеціалізованій стримінговій платформі класичної музики Medici.tv знаходимо таку характеристику виконавиці: «Знаменита аргентинська концертуєча піаністка Марта Аргеріх визнана однією з найоригінальніших та темпераментніших піаністок свого покоління. Зі своїм широким, різноманітним, ретельно підібраним й ніколи не конформістським репертуаром, Марта Аргеріх домінує у світі фортепіано з 1960-х років <...> Пристрасний і емпатичний музикант, вона все більше уваги приділяє не сольним виступам, а камерній музиці, плідному партнерству зі скрипалем Гідоном Кремером і диригентом Чарльзом Дютуа» (Medici.tv, б. д.).

На вебсайті «The flying inkpot»¹, американський музичний критик Джон Юнканс / Jon Yungkans у статті «Аргеріх “наживо” з Concertgebouw 1978 & 1979» пише: «Шопен Аргеріх завжди був викликом для одних та хвилюючою насолодою для інших, при чому з однієї й тієї ж причини. Вона відчайдушна в більш атлетичних аспектах цієї музики, ніби викликає шторм – те, що, за деякими даними, тендітний композитор, ймовірно, хотів би зробити сам, – але надзвичайно захоплююча в більш ліричних творах. Це п'яний напій, який може бути більше, ніж деякі можуть з комфортом прийняти в повному обсязі, в той час як інші втягуються в його марення» (The Flying Inkpot, 2000).

Цінним матеріалом для вивчення творчості піаністки є також анотації до її дисків. Нам вдалося ознайомитися з 119 рецензіями, серед яких особливий інтерес, на наш погляд, представляє текст постійного музичного критика вебсайту The Gramophone Newsletter Баррі Моррісона / Barry Morrison,

¹ «Літаюча чорнильниця» / «The flying inkpot» – сінгапурський вебсайт, присвячений питанням класичної музики та опери.

написаний на вихід дебютного диску М. Аргеріх з творами Й. Брамса, Ф. Ліста та Ф. Шопена: «На записі більше не існує рухливого Скерцо Шопена, і якщо його дикість стане непостійною і норовливою (з хоральним оздобленням, що звучить як маніакальні вибухи сміху), витончений тон темпу Аргеріх змусить інших, менш талановитих піаністів плакати від заздрощів. “Гра води” Равеля чудово лінива і блискуча <...> Шоста угорська рапсодія Ліста – диво дотепності і сміливості, а соната h-moll – одна з найбільш розкішних, коли-небудь записаних на диск» (Morrison, б. д.). Згодом, у рецензії до диску «Ліст/Шуман/Брамс фортепіанні твори» Б. Моррісон концентрує увагу на інтерпретації М. Аргеріх сонати № 2 Ф. Ліста: «Її вражаюча віртуозність поєднується з новаторським темпераментом, і сама Вальхалла ніколи не запалювалася з таким ефектом, як у центральній кульмінації Анданте. І тут, і у фіналі Prestissimo є нагадування про те, що Аргеріх завжди грала октави, як окремі ноти, демонструючи техніку, з якою мало хто міг зрівнятися. Бувають часи, коли вона буквально поглинається власною віртуозністю, але це виконання змушує інших піаністів бліднути та запитувати, як взагалі можна так грати?» (Morrison, 1993).

Президент Deutsche Grammophon Клеменс Траутманна / Clemens Trautmann також наголошує на винятковому масштабі виконавської особистості М. Аргеріх: «Кожен, хто чув Марту Аргеріх на концерті або слухав її альбоми, часто неодноразово, знає, яка вона виняткова артистка. Кожен її альбом для Deutsche Grammophon – дискографія, яка створювалася протягом майже шістдесяти років – розкриває глибини виразності та розуміння, яких можуть досягти лише справді великі виконавці. Вона виявила своє чудове музичне мистецтво у записах для DG усього <...> не лише як чарівна солістка, а й як розкішний партнер камерної музики» (Deutsche Grammophon, 2021).

Не менш цікавими є висловлювання про творчість М. Аргеріх її друзів-музикантів. Так, музичний директор Королівського оперного театру Ковент-Гарден / Royal Opera House, Covent Garden з 2002 року, диригент сер Антоніо

Паппано / Antonio Pappano (нар. 1959) переконаний, що М. Аргеріх – не провідник музики, вона сама звук і гармонія: «Неможливо сказати, ось тут вона звичайна людина, а ось тут музикант. Вона уся музика. Передусім, зверніть увагу на її енергетику. Вражаюче, але цей темп, ця емоційність, не заважають їй дуже точно відображати кожен нюанс музичного малюнку – і це роблять дуже небагато піаністів. Її неможливо ув'язнити в клітку під замок, змусити підкорятися, вона абсолютне втілення свободи духу. І потім, цей клас, ця старомодна елегантність, вона неначе з іншої епохи – це чудово!» (Euronews, 2012). Також він додає: «Вам зовсім не потрібно розбиратися в музиці, щоб буквально зачаруватися її виконанням. Вас просто збиває з ніг її найпотужніша енергетика. І потім її особлива характерність – вона грає абсолютно природно, здається, що музика і не може виникати ніяк інакше» (Euronews, 2012).

У розгорнутій статті, присвяченій вісімдесятиріччю М. Аргеріх («Martha Argerich: Celebrating the Great Pianist at 80») Тіма Пеппі / Tim Parry, написаній для газети, яка має й інтернет-видання «The Gramophone newsletter», представлено численні відгуки про неї колег-музикантів:

- французький піаніст Бертран Шамаю / Bertrand Chamayou: «Ніби фортепіано це її продовження. Для мене це найприродніші руки для гри на фортепіано з усіх існуючих. Рухи між її пальцями, зап'ястями та руками – якщо говорити чисто механічно, то це чиста досконалість. Таке відчуття, що вона взагалі ні з чим не бореться. Вона має величезну силу, але без будь-якої напруги, повністю розслаблена. Її гра така органічна, така інтуїтивна, начебто їй не треба турбуватися ні про що технічне» (Parry, 2021);
- британський піаніст Бенджамін Гросвенор / Benjamin Grosvenor: «Я думаю, що найпримітніше те, як вона грає зараз, як вона грала в останнє десятиліття. Є багато піаністок, які з віком втрачають свіжість, яка була у них у молодості, але Аргеріх, навіть коли вона

грає одні й ті самі п'єси на публіці, щоразу знаходить що сказати. І той факт, що вона не втратила жодної зі своїх технічних здібностей, свідчить про саму розслаблену, необмежену техніку, яку ви тільки можете собі уявити» (Parry, 2021);

— американський піаніст Ніколас Анжеліч / Nicholas Angelich (1970 – 2022): «Вона дуже багато працює. Вона має досвід, знання, розуміння – все це, звичайно. Але ключовий момент у тому, що вона ніколи не покладається на усталені звички або порядок дня і ніколи не грає в безпечну гру. Тим не менш, вона завжди грає з глибокою повагою до музики, постійно прагнучи кращого розуміння. Щоб досягти цього, ви маєте неймовірно багато працювати» (Parry, 2021).

Зазначимо, що станом на сьогодні ґрунтовне спеціальне наукове дослідження, присвячене творчості М. Аргеріх, фактично відсутнє, але окремі аспекти висвітлено в низці наукових праць, у яких постать піаністки осмислюється в контексті історії фортепіанного виконавства. Однією з таких робіт є дисертація «Шість провідних жінок-піаністок: Клара Шуман, Тереса Карреньо, Майра Гесс, Клара Хаскіл, Алісія де Ларроча та Марта Аргеріх» американського дослідника Хунджу Сонна / HunJu Sohnn, який зазначає: «Приголомшливий азарт та диявольські технічні здібності тримають її на висоті професії, але вона неоднозначно ставиться до своєї кар'єри. Вона обмежує свою появу, але її потужний магнетизм переповнює аудиторію і змушує слухачів бажати більше виступів» (Sohnn, 2000, с. 74).

Серед вітчизняних музикознавців згадаємо про О. Сидоренко, яка акцентує увагу на значенні камерного музикування у творчості М. Аргеріх: «Більш того, в той момент, коли сольна кар'єра піаністки стрімко йшла вгору – численні сольні виступи, співпраця з крупними симфонічними оркестрами та диригентами, серед яких – Клаудіо Аббадо (1933–2014), Даніель Баренбойм (1942), Шарль Дютуа (1936), Сейдзі Одзава (1935) тощо, – Марта раптово вирішує зосередитися на камерному музикуванні і присвячує себе йому. Уже багато років вона виступає і записується, зокрема, з піаністом Нельсоном

Фрейре, віолончелістом Мішею Майським, скрипалями Гідоном Кремером...» (Сидоренко, 2018, с. 140).

Резюме. Зацікавлення преси, музичних критиків і колег-музикантів творчістю М. Аргеріх підтверджує її виняткове місце в історії фортепіанного виконавства XX – XXI століть. Хоча наразі цілісної музикознавчої концепції виконавської творчості піаністки ще не сформовано, наявні дослідження містять важливі спостереження щодо характерних рис її артистичної індивідуальності, сценічної харизми, технічної майстерності та творчих пріоритетів. Узагальнення наведених суджень дає змогу окреслити низку характерних параметрів виконавського стилю мисткині: вражаючу віртуозність, потужну енергетику, темпераментність висловлювання, свободу мислення, а також тяжіння до камерних жанрів і ансамблевого музикування. Саме ці риси формують уявлення про М. Аргеріх як виконавицю романтичного типу.

Проте для нашого дослідження важливо не лише зафіксувати ці характеристики, а й з'ясувати, яким чином вони впливають на цілісну систему виконавського стилю піаністки. Тож, наші аналітичні розвідки будуть спрямовані на виявлення значення романтичної стильової домінанти у творчості М. Аргеріх – через дослідження основних етапів її творчої біографії та виконавських версій творів композиторів різних історико-стильових епох.

М. Аргеріх народилася 5 червня 1941 року в Буенос-Айресі в інтелігентній родині: її батько був економістом, а мати мала музичну освіту та сприяла ранньому розвитку доньки. Цікаво, що бабуся та дідусь М. Аргеріх по материнській лінії були єврейськими іммігрантами з України. Вже у віці трьох років Марта почала навчатися гри на фортепіано. Її першою вчителькою була мадам Кустро, у якої М. Аргеріх провчилася півтора роки (Boula, 2025). Потім вона навчалася у відомого аргентинського педагога Вінченцо Скарамуща / Vincenzo Scaramuzza (1885 – 1968), який сформував основи її технічної школи та звукового мислення. У віці восьми років М. Аргеріх вперше виступила з

оркестром, виконавши концерти В. А. Моцарта та Л. Бетховена, що стало свідченням її виняткових музичних здібностей.

Разом з цим, важливо зауважити, що М. Аргеріх не отримала музичної освіти у традиційному сенсі (ніколи не ходила до музичної школи та не закінчувала відповідних вищих навчальних закладів), вона брала приватні уроки у багатьох музикантів. У 1955 році родина переїхала до Європи, де піаністка продовжила навчання у провідних музикантів того часу, зокрема у Фрідріха Гульди / Friedrich Gulda (1930 – 2000), Стефана Аскенасі / Stefan Askenase (1896 – 1985), Артуро Бенедетті Мікеланджелі / Arturo Benedetti Michelangeli (1920 – 1995), Микити Магалова (1912 – 1992), Марії Курчо / Maria Curcio (1918 – 2009), Еббі Саймона / Abbey Simon (1920 – 2019). Саме європейський період навчання сприяв формуванню її індивідуального виконавського стилю, що поєднує віртуозність, імпровізаційність мислення та глибоку емоційну насиченість.

Творча кар'єра М. Аргеріх розпочалася у п'ятдесятих роках ХХ століття з перемоги на міжнародному конкурсі піаністів імені Бузоні / Concorso Pianistico Internazionale Ferruccio Busoni в італійському місті Больцано, згодом, у тому ж 1957 році, піаністка отримала перше місце на міжнародному конкурсі виконавців у Женеві. Вирішальним кроком на шляху до міжнародного визнання стала перемога на міжнародному конкурсі піаністів імені Фридерика Шопена у Варшаві / International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw у 1965 році. Після тріумфу на цьому конкурсі кар'єра М. Аргеріх набула стрімкого розвитку: вона виступала з провідними оркестрами світу та співпрацювала з такими диригентами, як Клаудіо Аббадо / Claudio Abbado (1933 – 2014), Д. Баренбойм, Шарль Дютуа / Charles Dutoit (нар. 1936), Зубін Мета / Zubin Mehta (нар. 1936) та іншими.

Водночас, як ми вже відмічали раніше, важливою складовою творчої біографії М. Аргеріх є камерне музикування. З часом піаністка дедалі активніше обирає ансамблеві форми виконавства, співпрацюючи з Г. Кремером (нар. 1947), Нельсоном Фрейре / Nelson Freire (1944–2021),

Стівеном Ковачевичем / Stephen Kovacevich (нар. 1940), Габріелою Монтеро / Gabriela Montero (нар. 1970), Ніколасом Анжелічем / Nicholas Angelich (1970–2022), Рено Капюсоном / Renaud Capuçon (нар. 1976) та іншими видатними музикантами.

Цікаво, що увійшовши у світове виконавське мистецтво завдяки перемогам на конкурсах, М. Аргеріх згодом сама долучилася до розвитку цієї системи, зокрема, заснувавши разом з Густавом А. Алінком / Gustav A. Alink – математиком та скрипалем-любителем асоціацію Alink-Argerich Foundation. Крім цього, піаністка неодноразово входила до складу журі різних музичних конкурсів, у тому числі, конкурсу імені Фридерика Шопена у Варшаві (у 1980, 2000, 2010 та 2015 роках). У вересні 1999 року відбувся Перший Міжнародний конкурс піаністів «Марти Аргеріх» у Буенос-Айресі, в якому вона очолює журі. Також вона є організатором щорічного музичного фестивалю у місті Лугано (Швейцарія), що проходить з 2002 року та генеральна директорка фонду Argerich Arts Foundation, в рамках якого проходить музичний фестиваль «Місце зустрічі Аргеріх в Беппі» / «Argerich's Meeting Point in Berpy» (Японія) з 1998 року. Префектура Ойта, де проходить фестиваль, навіть зробила 5 червня, день народження піаністки, днем М. Аргеріх.

Окрім виконавської діяльності, М. Аргеріх активно займається підтримкою молодих музикантів, виступаючи як наставниця та куратор мистецьких проєктів: «Вона познайомилася з деякими з найперспективніших піаністів нового покоління і, вражена грою Гернера, організувала для нього стипендію, яка прискорила його переїзд до Європи. Гернер став лауреатом Женевського конкурсу у 1990 році, подружився з Мартою Аргеріх і багаторазово виступав разом із нею у концертах для двох фортепіано» (Parry, 2021).

Ще одна важлива тенденція розвитку сучасного мистецтва, що знайшла відображення у творчості М. Аргеріх – це активна співпраця з компаніями звукозапису (зокрема, Deutsche Grammophon, EMI Classics, Philips Records,

Teldec, RCA та Sony), що розпочалася у 1960 році з виходу диску «Marta Argerich Debut Recital».

Цікавим біографічним фактом є те, що М. Аргеріх володіє кількома іноземними мовами. Піаністка вільно спілкується іспанською, французькою, італійською, німецькою, англійською та португальською. Така мовна компетентність, на нашу думку, не лише свідчить про її виняткову ерудицію та широту культурного кругозору, а й відображає космополітичний характер творчої біографії, пов'язаної з активною концертною діяльністю та тривалим перебуванням у різних країнах світу.

Цей біографічний штрих важливий не лише сам по собі, він дозволяє перейти до розгляду тих параметрів виконавської індивідуальності М. Аргеріх, у яких унаочнено стильові домінанти. До таких параметрів належать репертуарна політика, принципи роботи з текстом композиторського твору, вибір форм музикування, а також сценічна й повсякденна поведінка піаністки. Почнемо з останнього аспекту. Відомо, що М. Аргеріх є суперечливою особистістю як у творчому плані, так і у повсякденному житті. Вона не дуже охоче спілкується з журналістами та дає інтерв'ю й відверто каже: «Я була сором'язливою, я і сьогодні сором'язлива» (Euronews, 2012). Втім, навіть та відносно невелика кількість інтерв'ю, що наявна, дозволяє досить повно зрозуміти світосприйняття М. Аргеріх, відношення до професії, а також те, чим для неї є творчість, які насправді стосунки між нею та її музичним інструментом – фортепіано.

Узагальнюючи результати аналізу корпусу інтерв'ю, доходимо висновку, що М. Аргеріх є надзвичайно чутливою особистістю. Зокрема, з'ясувалося, що їй було досить важко у юному віці, вона багато подорожувати наодинці й відчувала самотність: «У мої сімнадцять років я жила так, ніби була якоюсь сорокарічною жінкою. Тоді я вважала своє життя сумним. Я подорожувала світом, але була самотня» (Euronews, 2012). Також стає очевидним, що протягом усього життя, в мисткині існував внутрішній конфлікт між професійною кар'єрою концертуючої піаністки та прагненням

залишатися передусім людиною і музикантом, який бажає жити в музиці, грати для себе, а не постійно підтверджувати рівень власної виконавської майстерності (Euronews, 2012). Психологічне напруження, пов'язане з публічними виступами, іноді спонукало М. Аргеріх відмовлятися від виходу на сцену або скасовувати заплановані концерти. Гостроту цього переживання засвідчує спогад її старшої доньки, скрипальки Ліди Чен / Lyda Chen. Перед одним із виступів для майже шести тисяч слухачів, який також транслювався наживо по радіо, М. Аргеріх не могла пригадати окремий музичний фрагмент й намагалася відновити його на електронному піаніно. Попри сильне хвилювання, концерт відбувся без текстових втрат. Згадуючи цей епізод, Л. Чен зазначала, що відчувала до матері «стільки співчуття та захоплення, стільки поваги», адже «боязнь сцени, як і раніше, залишається великою проблемою» (Parry, 2021).

Також донька піаністки зазначає: «З юних років вона страждала від жахливого сценічного страху. Справді жахливого. Їй пощастило, бо хвилювання не позначається на її руках, однак проблеми виникають із ногами – вони можуть тремтіти, і це надзвичайно вибиває з рівноваги. Коли вона скасовує виступи – а це вже стало частиною міфу навколо неї – то робить це не через примху. Вона скасовує концерт тоді, коли справді відчуває, що її тіло не здатне це витримати. Коли вона була маленькою дівчинкою, то перед виходом на сцену молилася, щоб померти, якщо припуститься помилки – настільки сильний тиск вона сама на себе накладала. Як можна уявити, від такого неможливо просто позбутися. У цьому й полягає жорстокість перебування за лаштунками сцени» (Parry, 2021).

Свідоме дотримання зовнішньої атрибутики амплуа концертуючої піаністки – це не про М. Аргеріх, про що, крім іншого, свідчить й вибір одягу для виступів. Ще на початку кар'єри піаністка постала перед публікою в образі «простої» дівчини, віддаючи перевагу сукням-сарафанам та розпущеному волоссю. Упродовж останніх років сценічний образ М. Аргеріх став більш стриманим і лаконічним. У її концертному гардеробі переважає класичний

чорний колір, а природне сиве волосся, яке вона не фарбує, підкреслює її індивідуальність і є впізнаваною рисою її сучасного сценічного іміджу.

Відомо, що М. Аргеріх у певний період свого життя (на початку шістдесятих років), не хотіла займатися музикою та відмовлялася від турне та гастролей майже на два роки, навіть не сідала за фортепіано та серйозно розмірковувала щодо зміни професії на секретарську. Ця творча пауза настала невдовзі після виходу дебютного альбому М. Аргеріх, записаного для Deutsche Grammophon 1960 року, коли піаністці було лише дев'ятнадцять років. Тож, можна припустити, що це стало наслідком психологічного тиску, спричиненого раннім успіхом та сформованими довкола «юної віртуозки» очікуваннями. Сама М. Аргеріх, характеризуючи власний стан у період тимчасового відходу від активної концертної діяльності, зазначала: «Це щось, що дуже важко пояснити, що саме ти відчуваєш, коли залишаєш все це позаду себе. Це здається нереальним, наче хтось інший зробив все це, не ти. Наче ти звик багато бігати і раптом, на декілька років, ти не знаєш як ходити» (EuroArtsChannel, 2020). Можна зробити висновок, що природня простота та скромність піаністки, незважаючи на її приголомшливі технічні можливості та яскравість виконання, характеризують її як сором'язливу, чутливу людину, яка більш прагне творчості заради творчості, ніж успішної кар'єри.

Зауважимо, що ця виняткова чутливість та глибоке переживання кризових життєвих ситуацій споріднює М. Аргеріх з іншим відомим піаністом, якого критики називали «останнім романтиком» – В. Горовицем. Цікаво при цьому, що з біографічних джерел відомо, що М. Аргеріх протягом тривалого часу прагнула особисто познайомитися з видатним піаністом. Заради здійснення цього наміру вона навіть переїхала на певний час до Нью-Йорку, де він тоді проживав, і мешкала лише за кілька кварталів від нього. Проте, попри таку географічну близькість та сильне бажання зустрітися, це знайомство так і не відбулося (EuroArtsChannel, 2020).

Особливу увагу в контексті психологічного портрета М. Аргеріх привертає її сімейна історія, яка відзначалася складністю особистих стосунків

та значним емоційним напруженням. Піаністка є матір'ю трьох доньок, народжених у різні періоди життя від різних партнерів: Л. Чен, батько якої – китайсько-швейцарський композитор та диригент Роберт Чен / Chen Liang-Sheng (1933–2022); Анні Дютуа / Annie Dutoit, народженої у шлюбі з швейцарським диригентом Шарлем Дютуа / Charles Dutoit (нар. 1936); Стефані Аргеріх / Stéphanie Argerich, доньки американського піаніста Стівена Ковачевича / Stephen Kovacevich (нар. 1940).

Особливо драматичними були обставини, пов'язані з вихованням старшої доньки. Біографічні джерела свідчать, що внаслідок складних юридичних і особистих конфліктів М. Аргеріх протягом тривалого часу була фактично позбавлена можливості повноцінно брати участь у житті дитини. У ранньому дитинстві Л. Чен-Аргеріх певний період перебувала поза родиною й відновлення близьких стосунків між матір'ю та донькою відбулося лише через багато років. Безперечно, подібні життєві випробування належать до тих біографічних чинників, що здатні залишати глибокий психологічний слід та впливати на внутрішній світ митця. Хоча встановити прямий причинно-наслідковий зв'язок між особистою драмою та особливостями виконавського стилю неможливо, такі події дозволяють краще зрозуміти емоційну вразливість піаністки, її внутрішню напругу та ту надзвичайну інтенсивність переживання, яка неодноразово відзначалася публікою та критиками.

Також на творчу біографію М. Аргеріх, безумовно, вплинув досвід подолання тяжкого захворювання. На початку 1990-х років у піаністки було діагностовано рак (меланому) з подальшим метастатичним ураженням легенів. Після тривалого та складного лікування, яке включало хірургічне втручання, хіміотерапію, їй вдалося повністю подолати хворобу та повернутися до активної концертної діяльності. Цей епізод її життя є свідченням виняткової внутрішньої стійкості, сили волі та здатності до творчого відновлення після серйозних життєвих випробувань.

Узагальнення відомостей про основні факти творчої біографії М. Аргеріх дає підстави запропонувати **періодизацію її творчого шляху**, що

спирається, перш за все, на параметри концертної діяльності, зокрема, співвідношення сольного й ансамблевого виконавства. Відповідно виокремлюємо п'ять основних періодів:

1. *Дитинство та раннє професійне становлення (1941 – 1957)*. Цей етап охоплює ранній концертний дебют, навчання у провідних педагогів, переїзд до Європи та формування виконавського стилю. Завершення періоду позначено перемогами на міжнародному конкурсі піаністів імені Бюзона та міжнародному конкурсі виконавців у Женеві 1957 року, що засвідчила винятковий виконавський потенціал М. Аргеріх та вплинула на її міжнародне визнання.
2. *Творча криза та тимчасове зниження концертної активності (кінець 1950-х – 1964)*. Після ранніх професійних успіхів у творчій біографії М. Аргеріх настав період психологічної нестабільності, сумнівів у професійному виборі та майже повної відмови від систематичної концертної діяльності. Цей етап виявив конфлікт між внутрішньою потребою у творчості та зовнішніми вимогами концертної індустрії.
3. *Міжнародний тріумф (1965 – кінець 1970-х років)*. Початок цього етапу пов'язаний із перемогою на Міжнародному конкурсі піаністів імені Фридерика Шопена 1965 року. Інтенсивна концертна діяльність, співпраця з провідними оркестрами та звукозаписними компаніями сприяли остаточному утвердженню піаністки на міжнародній сцені. У критичній рецензії сформувався образ темпераментної віртуозки, грі якої притаманні емоційна загостреність, спонтанність і технічна свобода. Саме тоді виразно унаочнилися романтична домінанта стилю творчості М. Аргеріх.
4. *Трансформація виконавської моделі (1980 – 1990-ті роки)*. У цей період М. Аргеріх поступово відмовилася від регулярних сольних речиталів, водночас зберігаючи активність у концертах з оркестром і розширюючи сферу камерного музикування.

5. *Зрілий етап: (2000-ті роки – дотепер)*. Цей період характеризується активною участю М. Аргеріх у камерних та фестивальних проєктах, підтримкою молодих музикантів та розширенням кола постійних творчих партнерів. Ансамблевий вектор, сформований на попередньому етапі, набуває визначального значення в її виконавській діяльності.

Творчий шлях М. Аргеріх не є лінійним сходженням до успіху, а демонструє циклічну модель, де періоди інтенсивної концертної активності змінюються кризами, добровільним дистанціюванням від сцени та переосмисленням самої природи виконавства.

На нашу думку, посилення ансамблевого начала у творчості М. Аргеріх є одним із проявів романтичної домінанти її виконавського стилю. Серед загальної кількості концертних виступів піаністки можна простежити переважання ансамблевих форм музикування над сольними: камерних ансамблів, фортепіанних дуєтів, а також виступів із оркестром, що поєднують солістичне начало з діалогічною взаємодією виконавця та колективу. Саме через камерні та ансамблеві форми найвиразніше виявляється її прагнення до живої взаємодії з іншими музикантами, подолання сценічної самотності сольного виконавця. Тож, ансамблеве виконавство постає для М. Аргеріх не лише як жанрово-репертуарна сфера, а саме як особлива комунікативна модель, що відповідає принципу «людина – людині». Цю потребу піаністка пояснила 1992 року в розмові з аргентинським піаністом Альберто Португейсом / Alberto Portugheis (нар. 1941): «Мені дуже потрібна компанія, коли я на сцені, і створення музики з іншими людьми дає мені відчуття компанії. Таким чином я не відчуваю самотності» (Manildi, 2001).

Ще один прояв романтичної стильової домінанти у творчості М. Аргеріх пов'язаний із її репертуарною політикою. Показово, що у професійній рецепції мистецтво піаністки часто асоціюється саме з композиторами романтичного фортепіанного канону. Так, Т. Паррі / Tim Parry, узагальнюючи висловлювання музикантів про творчість М. Аргеріх, зазначає: «Я попросив

піаністів, з якими розмовляв, назвати композитора, чия творчість, на їхню думку, особливо співзвучна з мистецтвом Марти Аргеріх, або запис, який має для них особливе значення. Відповіді виявилися різноманітними, але надзвичайно цікавими. Деякі з них були цілком очікуваними – передусім Роберт Шуман (його згадали Бенджамін Гросвенор, Стівен Гаф та Ліз де ла Саль); помітне місце також посіли Фридерик Шопен і Моріс Равель» (Parry, 2021).

Це спостереження дійсно корелює з репертуарною практикою піаністки. Оперуючи даними щодо виконавських уподобань М. Аргеріх (див. *Додаток Е*), можна чітко визначити сфери її художніх інтересів. У сольному виконавстві вони розподіляються таким чином:

1. Перевага віддана композиторам романтичної доби: – 44 твори дев'яти композиторів (Ф. Шопен – 21, Р. Шуман – 7, Ф. Ліст – 6, Й. Брамс – 2, С. Рахманінов – 2, П. Чайковський – 2, Ф. Шуберт – 2, О. Скрейбін – 1, Р. Штраус – 1).
2. Друге місце посідає спадщина композиторів ХХ століття – 14 творів семи композиторів (С. Прокоф'єв – 6, Б. Барток – 3, К. Гуаставіно – 1, Л. Десятников – 1, В. Лютославський – 1, А. Хінастера – 1, Д. Шостакович – 1).
3. Наступними за кількістю йдуть твори віденських класиків – 13 творів трьох композиторів (Й. Гайдн – 1, В. Моцарт – 7, Л. Бетховен – 5).
4. Імпресіонізм – 8 творів двох композиторів (К. Дебюссі – 3, М. Равель – 5).
5. Бароко – 5 творів двох композиторів (Й. С. Бах – 4, Д. Скарлатті – 1).

Варто зазначити, що у сфері камерного музикування трохи інші показники. Так, серед творів доби Класицизму більш об'ємно представлені саме камерні жанри. До прикладу, творчість Л. Бетховена – 22 ансамблеві композиції, по відношенню до 5 сольних.

1. На першому місці все одно залишається Романтизм – 31 твір (Р. Шуман – 9, Й. Брамс – 4, Ф. Мендельсон – 3, С. Рахманінов – 3,

- Б. Сметана – 2, Ф. Шопен – 2, Л. Яначек – 2, Е. Гріг – 1, Ф. Ліст – 1, О. Скрибін – 1, П. Чайковський – 1, Ц. Франк – 1, Ф. Шуберт – 1).
2. Зовсім не поступається за місцем творчість композиторів ХХ століття – 31 твір (С. Прокоф'єв – 7, Б. Барток – 4, Д. Шостакович – 4, А. П'яццола – 3, І. Стравинський – 3, М. Плетн'єв – 2, Ф. Пуленк – 2, Л. Бакалов – 1, М. Вайнберг – 1, П. Кізеветтер / Peter Kiesewetter – 1, О. Мессіан – 1, Маріано Нанте / Mariano Nante – 1, Карлос Альберто Падула / Carlos Alberto Padula – 1).
 3. Віденські класики – 29 творів (Л. Бетховен – 22, В. Моцарт – 6, Й. Гайдн – 1).
 4. Імпресіонізм – 5 творів (К. Дебюссі – 3, М. Равель – 2).
 5. Бароко – 4 твори Й. С. Баха.

Переходячи до аналізу інтерпретаційних версій М. Аргеріх, звернемося насамперед до творчості Й.С. Баха, яка традиційно посідає особливе місце у репертуарі більшості академічних піаністів, а саме Токати для клавіру №2 c- moll BWV 911 Й. С. Баха. Нами обрано два студійні записи (1966 року¹ та 1979 року², що, репрезентуючи різні періоди творчості піаністки і дають можливість виявити динаміку та трансформації її інтерпретаційних концепцій. Додаткової значущості цьому матеріалу надає можливість порівняння з виконавською версією її педагога Ф. Гульди³, який істотно вплинув на формування артистичної індивідуальності піаністки.

Відомо, що у дванадцятирічному віці М. Аргеріх висловила наполегливе бажання навчатися у Ф. Гульди, якого вважала геніальним музикантом. З метою реалізації цього наміру її мати домоглася аудієнції у тодішнього президента Аргентини та отримала державну стипендію, завдяки якій родина переїхала до Відня, де М. Аргеріх здобула можливість навчатися під керівництвом Ф. Гульди (EuroArtsChannel, 2020). В одному з інтерв'ю

¹https://www.youtube.com/watch?v=Iu_C0WYLT8s&list=PLDOsgLipKed2bdT_BVt7qmQPsPSkADioz&index=26

²https://www.youtube.com/watch?v=lpYLtgxB3_s&list=PLDOsgLipKed2bdT_BVt7qmQPsPSkADioz&index=27

³<https://www.youtube.com/watch?v=wtFBaSXmGYI>

піаністка підкреслила, що була його єдиною ученицею (Gachot, 2002). При цьому цікаво, що Ф. Гульда був доросліший за М. Аргеріх лише на 11 років.

В контексті нашого дослідження важливо, що Ф. Гульда належав до тих піаністів, які, не звертаючись до історичних інструментів, переосмислювали бароковий репертуар засобами сучасного фортепіанного виконавства, поєднуючи традицію з новаторським інтерпретаційним підходом. Він був однією з найяскравіших та найпарадоксальніших постатей фортепіанного мистецтва ХХ століття. Його ім'я зазвичай асоціюється з В. А. Моцартом, Л. Бетховеном та джазовими експериментами, однак музика бароко, передусім творчість Й. С. Баха, посідала в його художньому світі надзвичайно важливе місце. Вона була для нього не історичним стилем, а універсальною мовою музичного мислення, де поліфонічна логіка, імпровізаційна свобода та духовна глибина утворюють нерозривну єдність. Його запис «Добре темперованого клавіру» і сьогодні залишається одним із найсміливіших та найінтелектуальніших фортепіанних прочитань Й. С. Баха.

Порівняно з такою масштабною бахівською лінією у творчості Ф. Гульди, звернення М. Аргеріх до музики бароко в концертному репертуарі є значно стриманішим. Саме тому її виконання бахівської токати набуває особливого значення, дозволяючи простежити: яким чином романтична стильова домінанта впливає на виконавську концепцію під час роботи з естетикою барокового стилю?

Перш за все скажемо, що токати – один з тих барокових жанрів, в якому було зафіксовано модус віртуозності, адже «її жанрово-структурна організація передбачала зіставлення прелюдійних і фугованих розділів, нерідко завершених розгорнутою фугою, а виконавська специфіка була пов'язана зі швидким темпом, короткими тривалостями та артикуляцією *non legato*» (Юцевич, 2003, с. 272). Саме у такому інваріанті вона набула широкої популярності й остаточно ствердилася у творчості Й. С. Баха. На це вказує, зокрема, О. Бондаренко: «Й. С. Бах не тільки підбив підсумок історичного розвитку жанру, а й досягнув у ньому такої вершини масштабу думки, глибини

змісту, побудови і розмаху форми, складної мануальної і педальної техніки, яка забезпечила токаті значуще місце серед провідних жанрів барокової епохи» (Бондаренко, 2017, с. 18-19). Композитором написано сім клавірних токат (fis-moll, c-moll, D-dur, d-moll, e-moll, g-moll, G-dur), а також Токата з Партити e-moll BWV 830. Усі вони характеризуються вільною, змішаною гомофонно-поліфонічною структурою, що поєднує імпровізаційність, контрапунктичне мислення та яскраво виражений віртуозний початок.

Підкреслимо, що попри те, що жанр токати історично належить до барокової традиції, його художня природа виявляє глибоку спорідненість із романтичним типом мислення. Вільне розгортання музичного матеріалу, фантазійність форми, імпульсивність руху та демонстративна віртуозність зближують токату з естетикою XIX століття. Композитори-романтики неодноразово зверталися як до самого жанру токати, так і до використання токатних прийомів письма (Р. Шуман, Токата C-dur, тв. 7; К. Сен-Санс, Токата e-moll, тв. 111 № 6; Т. Лешетицький, Токата тв. 27; К. Дебюссі «Токата» з циклу «Pour le piano» («Для фортепіано»); Ф. Ліст, «Великий хроматичний галоп» / Grand Galop chromatique, Мефісто-вальс № 1 не мають назви «токата», проте за фактурними ознаками демонструють токатний тип письма: безперервний рух, повторювані фігури, блискучу віртуозність і потужну енергетику). У цьому контексті особливо показовим є зв'язок токати з жанром етюд, який у романтичну добу став одним із провідних для художнього втілення ідеї руху та технічної гри як самоцінного творчого акту. Етюд, як і токата, є втіленням ідеї руху, як вияв гри (Й. Гейзінга). Можливо тому композитори-романтики нерідко зверталися як до самого жанру токати, так і до використання токатних прийомів гри («Дванадцять трансцендентних етюдів» Ф. Ліста).

Особливий інтерес становить оркестрова транскрипція Токати і фуги d-moll BWV 565 Й. С. Баха, здійснена Леопольдом Стоковським / Leopold Stokowski (1882 – 1977). Ця версія, створена на початку XX століття, належить до найвідоміших симфонічних інтерпретацій органної музики композитора.

Звернення до великого симфонічного оркестру дозволило диригентові суттєво розширити темброву палітру твору та надати йому рис масштабного драматичного полотна. Завдяки майстерному використанню оркестрових барв, контрастної динаміки та потужного звучання мідних і струнних інструментів, органний оригінал набуває майже готичної монументальності. У такому прочитанні токату постає не лише як віртуозна композиція, але й як своєрідна симфонічна фреска, сповнена внутрішнього драматизму, експресії та підкреслено театрального ефекту.

З огляду на це цілком закономірним видається те, що з усього багатства барокового репертуару М. Аргеріх звертається саме до жанру токати. У ньому органічно поєднуються фантазійність, стихійність та блискуча віртуозність – риси, надзвичайно близькі до її артистичної природи¹. Показово, що подібний тип виконавського мислення проявляється і в інших творах її репертуару, зокрема у знаменитій сонаті d-moll К. 141 Д. Скарлатті, яку піаністка часто виконує на біс. В цілому, піаністка доволі часто виконує на біс саме барокові твори,² що, на наш погляд, може бути пояснено характерним поєднанням віртуозності та лірико-споглядальної образні сфери.

Токата c-moll BWV 911 привертає особливу увагу не лише масштабністю задуму, а й тональністю c-moll, яка в музично-риторичній традиції барокової доби асоціювалася зі сферою скорботи, трагічного переживання та патетичного піднесення. Твір має розгорнуту багаточастинну форму (7 секцій: *No Tempo – Adagio – Фуга – Adagio – Фуга – Adagio / Presto*), яку умовно можна поділити на дві великі структурні складові. Перша охоплює

¹ «Ця токата належить до циклу клавірних токати, написаних Бахом у молоді роки. До цієї ж серії входять ще три токати – BWV 912, BWV 913 та BWV 914. Вони є одними з найкращих зразків у творчості Баха того композиторського стилю, який у його добу називали *stylus phantasticus* (“фантастичний стиль”). Цей стиль характеризувався вільною, уявною та химерною манерою композиції, сповненою несподіваних поворотів. У ньому перевага надавалася творчій фантазії та свободі уяви, а не суворому дотриманню усталених правил музичної форми» (Netherlands Bach Society, б.д.).

² Серед барокових творів, виконуваних М. Аргеріх на біс, – Соната d-moll К. 141 Д. Скарлатті; два гавоти з Англійської сюїти № 3, Сарабанда з Партити c-moll та ансамблеве перекладення фрагмента кантати «*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*» BWV 106 Й. С. Баха. Показово, що у 2025 році Сарабанду з Партити c-moll Й. С. Баха піаністка виконала на знак підтримки ізраїльського піаніста Алона Охеля / אלון לחל та інших заручників у Газі, надаючи бісу не лише художнього, а й етичного та меморіального значення (<https://www.youtube.com/watch?v=Z719Cx0Rv5E>).

імпровізаційний вступ, що містить два контрастних епізоди: віртуозне пасажне розгортання з елементами фугованого письма, яке нагадує органний тип викладу, та повільний розділ *Adagio*, сповнений зосередженого, роздумливо-філософського характеру. Друга частина представлена масштабною фугою, завершення якої переходить у блискучий імпровізаційний епізод із різкою зміною темпів (*Andante – Presto*).

Саме в бахівській Токаті особливо яскраво виявляється інтелектуальна складова виконавського стилю М. Аргеріх, поліфонічність мислення, здатність надати кожному голосу виразної інтонаційної самостійності та перетворити фактуру твору на багатовимірний звуковий простір. Не менш вражаючим є її володіння артикуляційними засобами, характерними для музики барокової доби. Хоча інтерпретація не ґрунтується на демонстративно новаторських концептуальних рішеннях, її художня переконливість полягає в надзвичайній стилістичній точності, тонкому відчутті форми та глибокому проникненні в естетику Й. С. Баха. Це виконання засвідчує виняткову здатність піаністки органічно поєднувати інтелектуальну ясність, емоційну наснаженість і бездоганне відчуття стилю композитора та епохи. Тож, погодимося з французьким піаністом Б. Шамайю, який, характеризуючи виконання М. Аргеріх творів Й. С. Баха зазначив: «Деякі піаністи вдаються до ефектних прийомів і романтичної фразування, що, на мій погляд, виглядає застаріло; інші ж намагаються наслідувати Глена Гульда, що здебільшого виглядає банально і розчаровує. Аргеріх досягає зовсім іншого результату завдяки ритмічним коливанням і чарівному дотику. Це звучить дуже свіжо і надзвичайно живо – це просто неймовірно (Parry, 2021).

Порівнюючи виконання М. Аргеріх (запис 1966 року) фрагменту зі вступу Токати (такти 1–11) з трактуванням Ф. Гульди, можна зрозуміти, що для неї важливим у цій музиці. Піаністка обирає більш повільний темп, який презентує філософський образ. У той час як Ф. Гульда грає більш емоційно-схвильовано та поривчасто. Це спостереження підтверджується й порівнянням часу виконання (Ф. Гульда – 10 хвилин 12 секунд, М. Аргеріх: 1966 рік – 10

хвилин 31 секунду, 1979 рік – 11 хвилин). Тобто, ми бачимо, що обидві версії Токати М. Аргеріх мають тривалість більшу, ніж у Ф. Гульди, що свідчить про те, що вона має інші пріоритети у розкритті художнього змісту твору.

Далі у вступі, де з тактів 12 по 22 йде епізод *Adagio*, який М. Аргеріх грає дуже рельєфно (запис 1966 року), завдяки поліфонічній фактурі в неї дуже ясно чути головний мотив, з якого розпочинається частина – це висхідна гама, яка розпочинається з ноти «до» (тоніки), та доходить до сьомої ступені ладу й закінчується зворотом до шостої ступені. Відомо, що у бахівській музичній символіці висхідний звукоряд – це символ вознесіння Ісуса Христа. М. Аргеріх дуже добре висвітлює цей хід, завдяки чому ми чуємо все колористичне багатство імітацій, якими насичене це *Adagio*. Це різниться від того, як піаністка трактує *Adagio* у записі 1979 року, де воно звучить як тяжка, втомлена хода, що надає музиці дуже скорботний характер, що також відображається і на тривалості виконання в цілому (більш ранній запис – 10 хв 32 с, запис 1979 року – 11 хв).

У протилежність, Ф. Гульда грає цей епізод емоційно-відсторонено, завдяки чому створюється відчуття спокою, роздумливості, неземного, потойбічного характеру, на відміну від М. Аргеріх, у трактуванні якої у переплетіннях фактурних ліній звучить діалог абсолютно земного, реального характеру. У 23 такті Токати починається fuga (триголосна, з утриманим протискладенням), тема якої має рішучий та жвавий характер.

Цікаво, що М. Аргеріх виконує цю тему у двох записах по різному. У 1966 році більш чітко та рішуче з використанням притаманного епосі бароко ефекту «відлуння». В цьому випадку можна провести паралелі з інтерпретацією Ф. Гульди, який грає фугу більш роздільно та полярно. Проте власне тема в нього звучить з контрастними протиставленнями, як і у М. Аргеріх (тема фуги розпочинається з двох ямбічних мотивів, з яких другий точно повторює перший, і він робить динамічний контраст у самій темі: перший мотив він грає гучніше за другий, що дробить тему, та створює ефект відлуння). При чому, на відміну від Ф. Гульди, М. Аргеріх обирає швидший

темп виконання, який надає цій темі та фузі загалом стрімкого, рішучого характеру. Що ж стосується її іншого запису, то у ньому піаністка грає фугу з більшим підкресленням та подовженням ямбічної структури мотиву, що надає більшого емоційного забарвлення. Тут вона не використовує ефект відлуння, у її виконанні ми чуємо намагання наскрізного розвитку музичного матеріалу, цілісності та монолітності форми. У той же час, Ф. Гульда трактує тему фуги по різному протягом одного виконання.

У виконанні Ф. Гульди фуга звучить більш спокійно та розсудливо, на відміну від М. Аргеріх, у виконанні якої відчутна стрімка сила емоційної хвилі та розпал почуттів, що тримають нас у напруженому стані до кінця твору. У записі М. Аргеріх 1979 року дуже добре чуємо розділення пластів фактури і тематично і тембрально, порівняно з її більш раннім записом, де підкреслено значення протискладення, що надає музиці ще бурхливішого, емоційно-насиченішого характеру, пристрасного, романтичного висловлювання. Ф. Гульда зорієнтований на більш академічну манеру виконання (об'єктивно та емоційно стримано).

В цілому, можна сказати, що М. Аргеріх та Ф. Гульда обирають подібні рішення щодо трактування фуги. Також варто зазначити, що у виконавському задумі обидва піаністи орієнтуються саме на звучання фортепіано. У Ф. Гульди можна також звернути увагу на більш сухе звучання інструменту, сконцентрованість саме на моторності руху, що, можливо, наводить нас на асоціації зі звучанням клавесину. Виходячи з того, що Ф. Гульда був її вчителем, ми можемо чути у їх виконанні багато спільного. Насамперед, це увага до артикуляції, як одного з найважливіших засобів розкриття художнього змісту музики епохи Бароко.

У якості другого твору для аналізу ми обрали **Andante spianato та Великий блискучий полонез** Es-dur op. 22. Ф. Шопена у виконавських версіях М. Аргеріх (з колекції Deutsche Grammophon (DG) том 2 «Марта Аргеріх. Твори для соло фортепіано» / «ARGERICH Collection Vol. 2 Solo

Works» 1997 року¹) та польського піаніста К. Цимермана (запис з концерту у Варшаві у 1975 році²). Вибір обумовлено, з одного боку, тим, що творчість видатного польського композитора є квінтесенцією романтичного фортепіанного мистецтва, традиції котрого очевидно розвиває М. Аргеріх, а з іншого – тим фактом, що саме подібний репертуар найбільш об'ємно представлений у доробку піаністки. При чому переважна більшість таких творів належать саме Ф. Шопену (*див. додаток В*), до музики якого М. Аргеріх має особливе почуття: «Для мене Шопен це дуже складно. Мабуть це тому, що я ставлюся до нього дуже серйозно і тому, що це як “неможлива любов”, тому що ти ніколи не знаєш, що може трапитися. Це не має нічого спільного з майстерністю. Авжеж так є з будь-яким композитором, але особливо я це відчуваю з Шопеном» (Bozzolini, 2010).

У документальному фільмі «Bloody Daughter» режисерка стрічки та донька піаністки С. Аргеріх наводить вислів матері, який надзвичайно точно відображає особливий характер її ставлення до творчості Ф. Шопена: «Шопен для мене недосяжна любов. Душа, до якої важко доторкнутися» (EuroArtsChannel, 2020).

Британсько-австралійський класичний піаніст Стівен Гаф / Stephen Hough про виконання піаністкою творів Ф. Шопена казав: «Для мене <...> найбільше вражає та витонченість і тонкість, які вона привносить, скажімо, у камерну музику чи мазурку Шопена. Багато піаністів можуть виконати всі етюди Шопена, не пропустивши жодної ноти, але те, чим вирізняється Аргеріх, – це багатство звукових барв, її використання педалі та відчуття краси звучання, яке є справді унікальним» (Parry, 2021).

Для порівняльного аналізу була обрана постать К. Цимермана – одного із найвизначніших піаністів сучасності, польського музиканта, чия творчість особливо тісно пов'язана з інтерпретацією музики Ф. Шопена. Як і М. Аргеріх К. Цимерман здобув світове визнання у дуже молодому віці завдяки перемозі

¹ https://www.youtube.com/watch?v=Uafwe0vjf8U&list=RDUafwe0vjf8U&start_radio=1

² https://www.youtube.com/watch?v=uponsweZY20&list=RDuponsweZY20&start_radio=1

на IX Міжнародному конкурсі піаністів імені Фридерика Шопена у Варшаві у 1975 році. У дописі Інституту Фридерика Шопена / The Fryderyk Chopin Institute (2024) піаніста охарактеризовано як «втілення Шопена»: «Подібно до молодого Шопена, коли він виконував Концерт мі-мінор, здавалося, ніби це сам Фридерик крокує сонячною стежкою звуків, у сяйві надії, що промениться, і жваво вирушає підкорювати світ».

А ось що зазначається про піаніста у присвяченій йому статті на сайті Deutsche Grammophon (DG): «Місце Кристіану Цимерману серед найвидатніших митців сучасності значною мірою ґрунтується на свіжості та оригінальності його виконавських інтерпретацій, які завжди є глибоко особистісними та підготовленими з надзвичайною ретельністю <...> Його підхід належить до динамічного процесу творчої еволюції, у якому важливу роль відіграють самокритичність, глибока рефлексія та інтуїція» (Deutsche Grammophon, 2025).

У музикознавчій та критичній літературі К. Цимермана часто характеризують як виконавця, який поєднує виняткову технічну досконалість із надзвичайною увагою до звукової якості, фразування, архітекτονіки форми та стилістичної автентичності. Особливе значення для піаніста має культура звуку, завдяки чому його інтерпретації вирізняються прозорістю фактури, вишуканістю звучання та глибоким внутрішнім драматизмом. У контексті творчості Ф. Шопена звернення до постаті К. Цимермана є важливим ще й тому, що саме польська виконавська школа традиційно розглядається як одна з найбільш наближених до розуміння стилістики композитора. Інтерпретації піаніста відзначаються стриманістю романтичної експресії, вишуканістю *rubato*, що дозволяє багатьом дослідникам і критикам вбачати у його виконанні особливу близькість до шопенівського стилю мислення. Разом з цим, є й інші думки: «У багатьох аспектах ця інтерпретація відрізняється від того, до чого ми звикли, і навіть відходить від загальноприйнятих канонів шопенівського стилю. Чи зловживає Кристіан Цимерман правом виконавця на власне бачення музичного твору? (Не вирішуючи цього питання, можна

сказати, що артист, безперечно, змінив нотний текст, додавши вісім тактів до кінця *Allegro maestoso* Концерту для фортепіано з оркестром мі-мінор, оп. 11)» (Culture.pl, 2010).

Порівняння версій твору Ф. Шопена у виконанні М. Аргеріх та К. Цимермана є особливо цікавим саме через відмінність їхніх художніх концепцій. Якщо для М. Аргеріх характерні спонтанність, імпровізаційність, емоційна свобода та яскрава романтична експресія, то К. Цимерман тяжіє до врівноваженості, контролю та глибокої стилістичної рефлексії. Водночас обох піаністів об'єднує надзвичайно тонке відчуття шопенівської поетики та виняткова культура фортепіанного звучання.

Зазначимо, що *Andante spianato* та Великий блискучий полонез *Es-dur* оп. 22. Ф. Шопена є певним підсумком його роботи в області з оркестровими жанрами. Він був написаний у 1836 році після двох фортепіанних концертів й мав назву «*Grande Polonaise Brillante, précédée d'un Andante spianato*» / «Великий блискучий полонез, що відкривається *Andante spianato*». Композитор присвятив цей твір одній зі своїх учениць – баронесі д'Ест / *Baronowa Frances Sarah d'Est*, для якої він також написав Фантазію-експромт *cis-moll*. На нашу думку, вже у самій назві відображено два базові параметри композиторського задуму твору, а саме – данина одному з найвпливовіших фортепіанних стилів того часу, пов'язаному із салонною культурою – стилю *brillant* та, водночас, намагання створити саме концертний, масштабний опус, що втілює естетичні засади концертно-віртуозного піанізму. Що ж до формотворчих принципів, то С. Школяренко влучно вказує: «Звертаючись до жанру полонезу, Ф. Шопен не тільки впроваджує у стиль *brillant* національну польську тему. Інструментальний полонез – один з додаткових танців класичної танцювальної сюїти, зустрічається в клавірних сюїтах і партитах Й. С. Баха. Як і інші танці колективного типу, полонез містить кілька контрастних “колін”, в області архітекtonіки орієнтованих на чергування “загального” танцю-ходи і “сольної” (парної) танцювальності. Композиційно таке поєднання тяжіє до рондального втілення» (Школяренко, 2017, с. 162).

Відомо, що *Andante spianato* було написано композитором вже після написання Полонезу. Сама назва *Spianato* за визначенням Музичного словника Грова / *Grove Dictionary of Music and Musicians* є особливим прийомом гри, за допомогою якого досягається: «гладкий і рівний стиль виконання, з малою різноманітністю» (*Spianato*, 1908, с. 631). Можливо, додавання цієї частини було необхідне для посилення контрастності музично-образної сфери, що є типовим для Ф. Шопена рішенням щодо архітекτονіки великих форм: «Лише у 1834 або 1835 році в Парижі Шопен додав вступ, присвячений сольному фортепіано. Деякі критики вважають, що ці дві частини – вступне “*Andante spianato*” та власне “Полонез” – не поєднуються між собою, оскільки надто відрізняються одна від одної. Проте саме цей діаметральний контраст, здається, і є тим, що пов’язує ці дві частини» (*The Fryderyk Chopin Institute*, б.д.).

Зауважимо, що побудова Полонезу вирізняється складною організацією, що поєднує ознаки двох композиційних принципів. З одного боку, у творі простежуються риси рондальної форми, заснованої на регулярному поверненні рефрену, з іншого – логіка тричастинної танцювальної структури з контрастним середнім епізодом (*trio*). При цьому основна тема не повторюється буквально, а зазнає варіаційного розвитку, тоді як центральний розділ вводить новий тематичний матеріал, що істотно розширює драматургічний масштаб композиції. У цілому композиція Полонезу має таку структуру: оркестровий, чи, як у нашому випадку, піаністичний вступ (1–16 такти); перший розділ (17–75); далі йде короткий оркестровий (піаністичний) предикт (75–77 такти), який переводить до другого (розвиваючого) розділу (77–161 такти); реприза першого епізоду (161–221 такти); кода (з такту 221 та до кінця).

Варто зазначити, що і змістовна, і художня роль партії оркестру у цьому творі настільки незначна, що часто твір виконується тільки соло, як ми це бачимо в обраних для аналізу записах М. Аргеріх та К. Цимермана.

Аналізуючи інтерпретаційну версію М. Аргеріх, вже з перших звуків вступного *Andante spianato* розумієш її бачення цього розділу, який постає як своєрідний зачин музичної сповіді – тихий, сповнений ледь вловимої туги, але водночас легкий і зосереджено-роздумливий. Виникає враження безпосереднього звернення виконавиці до слухача, позбавленого зовнішньої патетики та надмірної емоційної експресії. Таке художнє враження виникає через використання низки конкретних виконавських засобів. М. Аргеріх обирає стриманий темп, близький до стану майже повної нерухомості, та утримує звучання на рівні *pianissimo*. У перших чотирьох тактах вступу смисловий центр тяжіє до другого такту, що підкреслюється відповідним *crescendo*. Після досягнення цієї локальної кульмінації динаміка природно спадає, а темп дещо уповільнюється, готуючи появу основної теми у п'ятому такті. Порівняння з інтерпретацією К. Цимермана виявляє інший принцип фразової організації. У його виконанні смисловий акцент зміщується до третього такту, який звучить яскравіше, з помітнішим динамічним піднесенням і певним прискоренням темпу. Перед вступом теми у п'ятому такті виконавець робить менш виразне уповільнення, завдяки чому музичний розвиток набуває більшої безперервності та внутрішньої цілеспрямованості.

Показово, що тривалість виконання цього розділу в обох піаністів практично збігається і становить близько 4 хв 48 с. Однак за зовнішньою темпометричною подібністю приховуються принципово різні художні концепції. Інтерпретація М. Аргеріх тяжіє до стану внутрішнього спокою, зосередженості та медитативної цілісності, тоді як К. Цимерман значно активніше використовує *rubato*, що надає його виконанню більшої емоційної схвильованості та драматургічної рухливості. Починаючи з 13-го такту, М. Аргеріх, поступово прискорює темп, що відбувається завдяки шістнадцятим тривалостям в лівій руці й плавне нарощування динаміки надають музичному висловлюванню відчуття «поступового наближення», ніби інтонація стає дедалі більш особистісною та внутрішньо схвильованою. У процесі розвитку емоційна напруга невпинно зростає, проте виконавиця

свідомо утримує звучання в межах *p*. Завдяки цьому виникає ефект прихованої пристрасті: сильні почуття не отримують відкритого зовнішнього вияву, а лише делікатно проступають крізь напівпрозору звукову тканину. Подібна манера звуковедення, заснована на винятковій динамічній диференціації та тонкому контролі звукової перспективи, належить до найхарактерніших музично-мовленнєвих ресурсів піаністки та є важливою складовою її індивідуального виконавського стилю. Навіть з тактів 30–34, де в динаміці зазначено *f*, піаністка грає максимум *mf*, що підсилює ефект інтимності звучання.

К. Цимерман вдруге проводить тему (такт 13), зберігаючи емоційний стан та характер її першої появи. Відсутність суттєвих агогічних та динамічних змін сприяє відчуттю цілісності музичної оповіді та безперервності драматургічного розгортання. Лише з такту 27, де тема набуває мінорного забарвлення, піаніст активніше використовує *rubato* та дещо поштовхує темп, підкреслюючи ладову трансформацію й перехід від споглядальної рівноваги до більш схвильованого емоційного стану.

Іншу концепцію вбачаємо у виконанні М. Аргеріх у фрагменті тактів 37–53, де відбувається чергове проведення головної теми. Тут посилюються внутрішня напруга та експресія, що досягається завдяки поступовому прискоренню темпу та наростанню динаміки. Особливо показовим є підхід до кульмінаційного акорду в такті 48: піаністка вибудовує до нього стрімкий драматургічний рух, надаючи кульмінації яскраво вираженого емоційного характеру. Натомість К. Цимерман трактує цей момент більш стримано. Перед кульмінаційним акордом він створює своєрідну агогічну паузу та виконує його м'яким туше, що формує враження внутрішньої, прихованої кульмінації й підкреслює витонченість виконавської манери.

Починаючи з такту 50, де Ф. Шопен позначає *accelerando*, відмінності між інтерпретаціями стають ще більш очевидними. М. Аргеріх органічно реалізує авторську ремарку, природно розвиваючи накопичену енергію попереднього епізоду. К. Цимерман, навпаки, значною мірою зберігає

попередню темпову стабільність, що свідчить про його прагнення до більш стриманого й урівноваженого розвитку музичного матеріалу.

Подальший епізод (такти 53–66) також виявляє суттєві розбіжності у виконавських концепціях. Після кульмінаційного моменту в такті 52 М. Аргеріх створює ефект емоційної розрядки. Віртуозні пасажі правої руки набувають особливої легкості та рухливості, а схильність до поступового прискорення темпу надає розвитку відчуття безперервного плинного руху. У результаті цей фрагмент сприймається як важливий драматургічний місток до Полонезу, оскільки вже тут проявляються риси його майбутньої енергетики та імпульсивності.

У К. Цимермана фігурації шістнадцятими звучать значно спокійніше та більш врівноважено. Піаніст не акцентує контраст між кульмінацією та наступним епізодом, а прагне зберегти загальну цілісність та стриманість розвитку. Завдяки цьому емоційна напруга не розряджається повністю, а продовжує приховано існувати у музичній тканині.

Середній розділ *Andante spianato* (такти 67–96), який завдяки своїй танцювальній природі контрастує з крайніми розділами твору, також отримує різне трактування у виконавців. К. Цимерман значною мірою орієнтується на авторську ремарку *semplice*. У його інтерпретації танцювальний початок набуває рис витонченої простоти та прозорості. Фразування вирізняється плавністю, а сам епізод справляє враження віддаленого спогаду або ледь вловимої тіні танцю.

М. Аргеріх також підкреслює танцювальність цього розділу, проте реалізує її іншими засобами. Важливу роль відіграють агогічні відхилення: розтягування перших долей такту, гнучке *rubato* та підкреслення опорних моментів не лише динамікою, а й часовою організацією музичної тканини. Унаслідок цього метрична структура стає менш відчутною, а музичний розвиток набуває більшої свободи та імпровізаційності. Такий підхід надає фразуванню особливої пластичності та посилює наративний характер музичного висловлювання.

Andante spianato завершується поверненням *Tempo I*. У виконанні М. Аргеріх цей розділ відрізняється винятковою звуковою рівновагою та цілісністю настрою. Піаністка повертає слухача до того самого ліричного стану, з якого розпочинався твір, поступово нібито розчиняючи музичну тканину у сповільненні темпу та згасанні динаміки. Подібне розуміння драматургічної функції завершення простежується і в інтерпретації К. Цимермана. Незважаючи на численні відмінності у деталях виконавського втілення, обидва піаністи демонструють глибоке проникнення в образний світ твору та переконливо розкривають його поетичний зміст, хоча й за допомогою різних виконавських засобів.

Вступ Полонезу (такти 1–16) вже на початку виявляє відмінності між виконавськими концепціями К. Цимермана та М. Аргеріх. У трактуванні К. Цимермана домінує прагнення до монументальної цілісності образу. Усі три проведення акордової теми зберігають практично однаковий динамічний рівень, завдяки чому вступ сприймається як єдина урочиста декларація, позбавлена внутрішньої градації напруги. Такий підхід надає музиці рис епічної завершеності та підкреслює її концертний характер.

Натомість М. Аргеріх будує цей епізод за принципом поступового драматургічного наростання. Кожне наступне проведення теми звучить інтенсивніше за попереднє, що створює відчуття накопичення енергії. Виникає враження наближення звучання, або своєрідного сходження до вершини, де кожна нова фраза виконує функцію чергового щабля драматургічного розвитку. Особливо показовим є такт 13, де піаністка дещо розширює часові межі фрази, тяжіючи до агогічного акцентування сильної долі. Завдяки цьому виникає ефект оркестрового *tutti*, ніби звук не завершується, а продовжує резонувати у просторі, підсилюючи масштабність музичного висловлювання. К. Цимерман, навпаки, значно точніше дотримується ритмічного рисунку, закладеного композитором.

Не менш показовими є відмінності у сфері педалізації та звуковидобування. К. Цимерман тяжіє до більш артикульованого та

рельєфного звучання. Його трактування характеризується чітким окресленням штрихових контурів, мінімізацією педального резонансу та підкресленою ясністю фактури. Унаслідок цього фортепіано постає, передусім, як клавішний інструмент із властивою йому прозорістю та графічністю звукової тканини. М. Аргеріх, навпаки, активно використовує педаль як засіб тембрового збагачення. Звуковий простір у її виконанні насичується додатковими обертонами, завдяки чому виникає ефект оркестрової багатобарвності. Таке трактування суттєво розширює тембровий потенціал інструмента та наближає фортепіанну фактуру до симфонічного звучання.

Подібні відмінності зберігаються й у проведенні головної теми Полонезу. Для К. Цимермана характерною залишається орієнтація на яскравий, блискучий та рельєфний звук. Кожен тематичний елемент вирізняється чіткістю артикуляції та внутрішньою енергією. У М. Аргеріх тематичний матеріал набуває більшої співучості та пластичності. Її звук відзначається м'якістю, гнучкістю інтонаційного розвитку та особливою увагою до внутрішньої ліричної складової музики.

Показово, що К. Цимерман у цьому фрагменті тяжіє до більш вирівняної динамічної лінії. Зокрема, у тактах 63 – 66, де композитор послідовно чергує позначення *f* та *p*, піаніст не загострює різницю між динамічними площинами, а радше підпорядковує їх загальному потоку музичного розвитку. Унаслідок цього епізод набуває більшої безперервності та внутрішньої цілісності, хоча, таким чином, дещо пом'якшується рельєфність авторських динамічних зіставлень. М. Аргеріх, навпаки, виразно реалізує зазначені композитором зміни звучності, завдяки чому музична тканина стає більш рухливою, а драматургія – гнучкішою та емоційно диференційованою.

Особливо показовим у цьому контексті є епізод *risoluto*. У К. Цимермана він набуває рис блискучого концертного висловлювання, спрямованого на максимальне виявлення віртуозного потенціалу фактури. Підкреслена яскравість, активна подача тематичного матеріалу та загальна енергетична насиченість створюють враження концертної демонстративності. М. Аргеріх

також зберігає рішучий характер цього епізоду, однак досягає його іншими засобами. Її виконання вирізняється більшою прозорістю фактури, ретельнішою артикуляційною диференціацією та тоншим балансом між голосами.

Наступний розвиваючий епізод від такту 85 (*con anima*) ще виразніше демонструє відмінності у драматургічному мисленні виконавців. У прочитанні М. Аргеріх цей фрагмент виконує функцію поступового переходу до ліричного епізоду *dolce* (такти 93–95). Вже починаючи з такту 85 піаністка активно використовує *rubato*, гнучко моделюючи часову організацію музичної тканини. Поступове уповільнення темпу змінює емоційну перспективу розвитку та готує появу нового образного стану. Особливо показовим є такт 87, де агогічне розширення сприяє природному переходу до сфери *dolce*. Подальше *calando* у такті 96 логічно завершує цей процес, поступово розчиняючи накопичену енергію.

У К. Цимермана епізод *con anima* зберігає значно більшу темпову стабільність, завдяки безперервності руху та відсутності суттєвих агогічних трансформацій. Унаслідок цього ліричний епізод *dolce* не сприймається як нова образна сфера, а радше як продовження вже наявного емоційного процесу. Навіть зміна фактури не призводить до кардинального переосмислення характеру музики. До самого входження у полонезний епізод (*c-moll*) виконавець послідовно підкреслює блискучу віртуозну складову твору, демонструючи характерний для шопенівського стилю *brillant* у всій його повноті.

Низхідний тріольний пасаж на *f* у такті 97 особливо яскраво виявляє логіку драматургічного розвитку в інтерпретації М. Аргеріх. Завдяки попередньому *calando* та поступовому згасанню звуку цей момент набуває ефекту справжнього драматичного вибуху. Контраст між ліричним затиханням та подальшим енергійним вторгненням нового тематичного матеріалу створює сильний драматургічний ефект і підкреслює значущість переходу до мінорного полонезного епізоду. Сам мінорний розділ і подальший

розвиток до репризи (такт 161) в інтерпретаціях обох піаністів виявляють значно більше спільного, ніж відмінного. І М. Аргеріх, і К. Цимерман демонструють винятковий рівень віртуозної майстерності, переконливо розкриваючи драматичний потенціал музики. Відмінності стосуються переважно характеру звукового втілення, а не загальної концепції розвитку.

У репризі обидва виконавці послідовно впроваджують виконавські рішення, унаочнення яких ми відмітили ще на початку твору. Для К. Цимермана характерною залишається орієнтація на чітко артикульований, дещо сухий звук із рельєфно окресленою штриховою структурою. Особливо виразно це проявляється у пасажах тактів 188–189 та 205–206, де кожен елемент фактури отримує максимально чітке окреслення. У М. Аргеріх ці самі епізоди набувають іншого тембрового забарвлення. Активніше використання педалі створює навколо пасажів характерний обертоновий шлейф, який пом'якшує контури фактури та надає звучанню більшої просторовості.

Показово, що загальна тривалість виконання Полонезу в обох піаністів практично збігається. Цей факт ще раз підтверджує близькість їхнього розуміння архітекtonіки твору. Відмінності стосуються насамперед способів реалізації художнього задуму, а не його фундаментального осмислення. Якщо К. Цимерман тяжіє до більш об'єктивованого, структурно вивіреного та артикуляційно рельєфного прочитання, то М. Аргеріх значно активніше акцентує ліричний вимір музики, використовуючи ширший спектр агогічних і тембрових засобів. Водночас обидві інтерпретації демонструють глибоке проникнення у стильову природу шопенівської творчості.

У контексті даного дослідження особливо показовим є те, що виконавська концепція М. Аргеріх ґрунтується на романтичній стильовій домініанті, що проявляється через гнучкість музичного часу, підвищену увагу до індивідуалізованого висловлювання, свободу *rubato* та пріоритет емоційно-поетичного начала.

Ще одним твором для аналізу, який, на нашу думку, яскраво репрезентує вплив романтичної стильовий домініанти на творчість М. Аргеріх є Концерт

для фортепіано з оркестром а-moll Р. Шумана тв. 54, створений у 1845 році. Історія його появи така. У 1841 році, коли Р. Шуман написав фантазію для фортепіано з оркестром, його дружина (піаністка К. Вік-Шуман), запропонувала доопрацювати цей твір до повноцінного фортепіанного концерту. Тож, композитор додав інтермецо і фінал, сформувавши класичний за структурою концерт – *Allegro affettuoso*; *Intermezzo: Andantino grazioso*; *Allegro vivace*, з тією лише поправкою, що друга та третя частини виконуються без перерви. Прем'єра відбулася у грудні 1845 року, партію фортепіано грала К. Вік-Шуман, а диригентом був Фердинанду Гіллеру / Ferdinand Hiller (1811 – 1885) – видатний німецький піаніст, композитор та диригент, якому композитор й присвятив концерт.

Підкреслимо, що задум цього твору виник значно раніше. Ще у сімнадцятирічному віці композитор почав робити начерки у декількох тональностях – е-moll, F-dur, d-moll. Найбільш продуктивною виявилися експерименти у тональності d-moll, у котрій у 1839 році була повністю написана одна з частин. Втім, жоден з цих задумів не був реалізований. Тож, фактично, першим опусом Р. Шумана у цьому жанрі є саме концерт а-moll. У Музичному словнику Грова ми знаходимо такі дані стосовно цього твору: «Крім цих оркестрових творів перша частина фортепіанного Концерту ля мінор була написана у 1841 році. Спочатку вона мала на меті утворення незалежного твору під назвою “Фантазія”. Як виявляється з листа Шумана до Давида її колись репетирував оркестр Гевандхауза взимку 1841 – 42 років. Шуман не напише дві останні частини, які завершують Концерт, аж до 1845 року» (Fuller Maitland, 1908, с. 358). У подальшому, Р. Шуман ще декілька разів звертався до жанру інструментального концерту, це «Концертштюк» у 1849 році та «Концертне алегро з інтродукцією» у 1853 році, проте вершиною його творчості все ж таки вважають саме фортепіанний концерт.

Проаналізуємо більш детально композиційний та семантичний задум композитора Концерту для фортепіано з оркестром а-moll, тв. 54. Перша частина концерту (*Allegro affettuoso*) – є тією самою «Фантазією» для

фортепіано з оркестром, з якої фактично розпочалася історія створення твору. Форма першої частини є надзвичайно своєрідною. Її основу становить сонатне *allegro*, однак традиційна структура суттєво переосмислена. Між експозицією та розробкою розміщено окремий ліричний епізод, а більшість тематичних розділів виростає з інтонацій головної партії. Унаслідок цього сонатний принцип організації поєднується з варіаційним методом розвитку, що забезпечує особливу тематичну єдність та внутрішню цілісність музичної драматургії.

Концерт відкривається коротким, але надзвичайно експресивним вступом оркестру, позначеним патетичним і драматичним характером. Потужний акорд фортепіано, що ніби відповідає оркестровому імпульсу, одразу задає високий емоційний тон усього твору. Після цього з'являється головна партія – можливо одна з найпоетичніших тем у творчості композитора. Її ліричний, співучий характер, м'яка хвилеподібна мелодика та стримана експресія втілюють глибоко особистісний, сповідальний тип висловлювання. Мінорний лад надає темі відтінку задумливості, внутрішньої скорботи та романтичної зосередженості.

У процесі розвитку головна тема постійно трансформується, набуваючи нових емоційних відтінків. Особливо важливим є її фанфарний варіант, у якому лірична інтонація набуває героїко-піднесеного забарвлення. Значну роль у формуванні цього образу відіграють валторни, партія яких вибудовується за принципом так званого «золотого ходу», що надає звучанню урочистості та благородства. Побічна партія не контрастує з головною, як це часто відбувається у класичній сонатній формі, а постає як її мажорне переосмислення та подальший варіаційний розвиток. Завдяки цьому тематизм першої частини сприймається як безперервний процес внутрішнього становлення єдиного музичного образу. Поступово основна тема втрачає первісний трагічний відтінок. Передаючись від соліста до оркестру і знову повертаючись до фортепіано, вона збагачується новими мелодичними деталями та дедалі більше тяжіє до світлого й стверджувального звучання.

Завершення експозиції набуває енергійного, маршового характеру, в якому домінує фанфарний варіант теми. Цей піднесений рух безпосередньо переходить у новий епізод, що контрастує з попереднім матеріалом атмосферою романтичної мрійливості та інтимної зосередженості.

Центральний епізод першої частини можна розглядати як її ліричну кульмінацію. Особливої виразності набуває діалог між кларнетом і фортепіано. Проте в цю поетичну атмосферу поступово вторгаються бентежні інтонації вступу, які знаменують початок розробки. Відповідно до законів жанру, розробка має драматичний, напружений характер. Тематичний матеріал проходить через низку тональних і фактурних трансформацій: спочатку він з'являється у G-dur, а згодом, у процесі наростання емоційної напруги, у C-dur, що сприяє досягненню масштабної кульмінації. Після цього настає реприза, яка відновлює основні тематичні образи у новому смисловому освітленні. Важливим драматургічним моментом є каденція соліста. На відміну від традиційної концертної каденції, зорієнтованої на демонстрацію технічної майстерності, у Р. Шумана вона має характер емоційно насиченого монологу-декламації. Її інтонаційна основа безпосередньо пов'язана з тематизмом головної партії, що ще раз підкреслює цілісність музичної концепції. У коді синтезуються дві провідні образні сфери частини – лірична та маршово-героїчна. Головна тема постає тут у трансформованому вигляді, поєднуючи внутрішню сповідальність із урочистим утвердженням.

Друга частина (*Intermezzo: Andantino grazioso*) виконує функцію своєрідної емоційної паузи між драматичним напруженням першої частини та життєствердною енергією фіналу. Вона сприймається як тиха, споглядальна «гавань», наповнена атмосферою душевного тепла та внутрішньої гармонії. Частина написана у складній тричастинній формі й відзначається витонченістю мелодики та камерністю музичного висловлювання. Основна тема другої частини вирізняється особливою м'якістю та граціозністю. Постійні перегукування між оркестром і солістом створюють враження довірливого діалогу, у якому обидва учасники ніби продовжують одну й ту

саму думку. Оркестрова мелодія, сповнена спокою та доброзичливості, знаходить у партії фортепіано тонке орнаментальне оздоблення та ліричне продовження. Наприкінці частини знову з'являються інтонації першої частини, що підкреслює циклічну єдність концерту. Коливаючись між мінорним і мажорним забарвленням, вони символічно відображають перехід від драматичної напруги до внутрішнього просвітлення.

Фінал (*Allegro vivace*), що виконується *attacca*, безпосередньо продовжує емоційний розвиток циклу та завершує його в атмосфері піднесеної радості. Частина написана у формі, яку музикознавці позначають як сонатне рондо, й характеризується яскраво вираженим танцювальним імпульсом. Вже перші такти фіналу випромінюють енергію, рух і життєствердність, створюючи відчуття святкового піднесення. Головна партія фіналу має стрімкий, пружний характер і відзначається ритмічною чіткістю та моторною активністю. Побічна партія, витримана у вальсовому русі, вносить до музичної тканини грайливість, витонченість і легкість. Взаємодія цих двох тем формує багатогранний образ радості, у якому поєднуються енергія, ліризм і блискуча концертність. У розробці тематичний матеріал проходить через численні трансформації, а діалог соліста з оркестром стає особливо насиченим і динамічним.

Реприза та заключна кода фіналу підсумовують увесь драматургічний шлях концерту. Якщо перша частина розкривала складний внутрішній світ романтичної особистості, а друга дарувала стан душевного примирення, то фінал утверджує гармонію, активність і духовну перемогу. Урочисте завершення в A-dur сприймається як символічне подолання мінорної трагічності початку та досягнення світлого, оптимістичного розв'язання.

Від часу своєї публікації та особливо після перших виконань Концерт для фортепіано з оркестром a-moll op. 54 швидко здобув широку популярність і посів центральне місце в романтичному концертному репертуарі. Поєднання симфонічної глибини, інтонаційної цілісності, поетичної образності та органічної взаємодії соліста з оркестром забезпечило цьому твору статус

одного з найвидатніших фортепіанних концертів XIX століття, який і сьогодні залишається невід'ємною частиною репертуару провідних піаністів світу.

Відомо, що фортепіанна творчість Р. Шумана є квінтесенцією його художніх настанов. Як людина, чиєю мрією була концертна кар'єра піаніста, він найбільш природно почував себе саме у сфері фортепіанного мистецтва. Тому є багато наукових та науково-методичних досліджень, присвячених саме піаністичному письму композитора. Музикознавці до визначальних ознак фортепіанного письма Р. Шумана відносять поліфонічність фактури, варіаційність та імпровізаційність розвитку, раптовість контрастів, програмність, танцювальність, схильність до мініатюрності й циклічності. Водночас його фортепіанній творчості притаманні поетичність, тісний зв'язок музичних і літературних образів, глибоко особистісний характер висловлювання, тонка диференціація душевних станів, поєднання емоційної загостреності з мрійливою лірикою, а також загадковість, іронічність і парадоксальне співіснування складності та простоти.

У цьому контексті Фортепіанний концерт постає не антиподом, а особливим узагальненням характерних рис шуманівського стилю. Водночас природа концертного жанру та особисті обставини його створення, пов'язані з коханням композитора до К. Вік-Шуман й прагненням подолати перешкоди на шляху до спільного життя, зумовили виняткову динамічну напруженість, масштабність і фактурну насиченість твору.

Саме це уособлення романтичного духу у фортепіанному концерті Р. Шумана зробило його дуже популярним серед піаністів. Тонка психологізація, інтимність лірики, грайливість та іронія, краса мелодичного звучання, речитативність, усе це приваблює музикантів різних стильових напрямів та національних шкіл. Для порівняльного аналізу було обрано інтерпретації М. Аргеріх¹ та Д. Баренбойма², які репрезентують два яскраві та художньо переконливі підходи до прочитання Концерту Р. Шумана.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Ynky7qoPnUU&t=1891s>

² <https://www.youtube.com/watch?v=2QT9SkPiBNo>

Перш за все скажемо про те, що у дискографії М. Аргеріх представлено багато записів цього концерту, з числа яких ми обрали версію, що має найбільше переглядів на сайті YouTube (11 листопада 2012 р. з оркестром Гевандхауза), виконану під керівництвом італійського диригента, головного диригента «Ла Скала» Р. Шайі. Пристрасний і палкий концерт Р. Шумана під пальцями М. Аргеріх перетворюється у справжнє інтимне, ліричне висловлювання, що вражає філігранною точністю відтворення авторського нотного тексту. У документальному фільмі Ж. Гашо «М. Аргеріх: Вечірні бесіди», під час репетиції фортепіанного концерту Р. Шумана, піаністка каже: «Я маю цю річ з Шуманом, я не знаю, справжню близькість. Багато речей, я маю образ. Це не текстуально, це емоційно. Я маю “природний” його образ. Це змінюється, так, постійно, особливо з Шуманом. Це трохи як життя, я не можу пояснити. Ми не знаємо, що трапиться, його музика не так спланована як інші види музики. У ньому ти знаходиш щось нове постійно, я знаходжу і сподіваюся завжди буду. Також я завжди сумніваюся, досліджую. Мені варто робити те чи інше? Тому я шукаю нові речі, навіть у рамках одних і тих же творів. Я намагаюся не імітувати саму себе. Це небезпечно. Я сподіваюся, я достатньо хороша для Шумана. Я віддаю перевагу не шуткувати з ним, на психологічному рівні. Це дуже інтимно для мене. Але я вважаю, що я йому подобаюся» (Gachot, 2002).

Також наведемо відгук з вебсайту Cosmopolis про виступ М. Аргеріх у Цюриху 26 январа 2001 року з Вюртембергським камерним оркестром Хайльбронна під керівництвом Йорга Фаєрбера / Jörg Faerber (1929 – 2022), на якому вони виконали концерт Р. Шумана для фортепіано з оркестром a-moll: «Інстинктивна гра Марти Аргеріх повною мірою проявилася в центральній темі з її лірико-експресивним характером, який так відповідає характеру піаністки аргентинського походження... Гра Аргеріх, як завжди, здавалася спонтанною. Музика народжувалася з легкістю, природно впливала з неї, ніби постаючи з певного настрою конкретної миті. У фінальному Allegro vivace віртуозність Аргеріх виблискувала, ніколи не стаючи самоціллю. Марта

Аргеріх залишається дивом, завжди здатним приголомшити слухача. Вона не просто грає музику – вона є музикою» (Cosmopolis, 2001).

Д. Баренбойм у певному сенсі постає художньою протилежністю М. Аргеріх, оскільки продовжує традиції академічної гілки фортепіанного виконавства, у якій провідного значення набувають архітектонічна цілісність форми, логічна впорядкованість музичного розвитку та інтелектуальна виваженість інтерпретації. Для аналізу обрано запис Концерту для фортепіано з оркестром а-moll Р. Шумана, здійснений Д. Баренбоймом у співпраці з німецьким диригентом румунського походження С. Челібідаке (1912 – 1996) у 1991 році.

У прочитанні Д. Баренбойма концерт постає не стільки як безпосереднє втілення романтичної емоційності, скільки як масштабне філософське висловлювання. На перший план виходять внутрішня зосередженість, ясність музичного мислення та відчуття великої форми. Звучання фортепіано вирізняється особливою тембровою щільністю та глибиною, тоді як динамічні контрасти використовуються стримано і завжди підпорядковуються загальній драматургічній логіці твору. У результаті образ композитора набуває рис зрілого митця-рефлексивного мислителя, у творчості якого емоційна експресія врівноважується інтелектуальною дисципліною та структурною довершеністю.

М. Аргеріх пропонує принципово інший погляд на шуманівський концерт. Її виконання відзначається більшою свободою музичного часу, гнучкістю агогіки та винятковою чутливістю до найтонших емоційних відтінків. Вже з перших тактів виникає враження безпосереднього особистісного висловлювання, позбавленого дистанції між виконавцем і слухачем. Легкість звучання, природність фразування та схильність до тонкого *rubato* формують образ молодой романтичної натури, схильної до раптових емоційних змін, мрійливості та внутрішньої вразливості.

Спираючись на згадані раніше особливості художнього мислення Р. Шумана, можна припустити, що інтерпретація М. Аргеріх виявляє більшу

спорідненість із лірично-психологічною сферою творчості композитора, тоді як Д. Баренбойм акцентує її конструктивно-драматургічний та філософсько-рефлексивний вимір. У цьому сенсі порівняння двох виконавських концепцій дозволяє побачити різні сторони шуманівського художнього світу.

Відмінності між інтерпретаціями стають очевидними вже на рівні темпової організації першої частини. М. Аргеріх виконує її за 15 хв 9 с, тоді як у Д. Баренбойма вона триває 16 хв 50 с. Однак сама різниця в хронометражі не є визначальною. Значно важливішим є характер використання музичного часу. Виконання Д. Баренбойма вирізняється винятковою темповою стабільністю. Співвідношення темпів між окремими епізодами ретельно вивірене, а використання *rubato* зведене до мінімуму. Унаслідок цього музичний розвиток набуває рис поступового та логічно вмотивованого розгортання, де кожна подія займає своє місце в межах великої драматургічної конструкції. Подібний підхід дозволяє особливо виразно відчувати архітектоніку твору та внутрішні закономірності його побудови.

Особливого значення в інтерпретації Д. Баренбойма набуває каденція першої частини. Вона сприймається не лише як віртуозний епізод, а як смисловий центр усього драматургічного процесу. Піаніст підкреслює логіку тематичного розвитку, уважно вибудовує кульмінаційні зони та прагне до максимальної ясності поліфонічних і фактурних співвідношень. Саме тут найяскравіше виявляється його схильність до осмислення шуманівської музики крізь призму великої форми та симфонічного мислення.

На відміну від Д. Баренбойма, М. Аргеріх значно вільніше поводить з музичним часом. Менша загальна тривалість виконання зумовлена не постійно швидшим темпом, а більшою кількістю агогічних відхилень, локальних прискорень і сповільнень, які безпосередньо залежать від емоційного змісту музики. Темп у її виконанні перетворюється на важливий засіб художнього висловлювання, що чутливо реагує на зміну психологічних станів. Саме тому музичний розвиток набуває особливої пластичності та внутрішньої рухливості.

У трактуванні М. Аргеріх особливо виразно проступає властива Р. Шуману подвійність художньої натури, втілена в образах Флорестана та Евсебія. Раптові зміни емоційних станів, тонкі агогічні коливання та постійна мінливість настроїв створюють враження живого психологічного процесу, що розгортається безпосередньо перед слухачем. Натомість Д. Баренбойм прагне до синтезу цих протилежних начал у межах єдиної драматургічної концепції, де окремі емоційні імпульси підпорядковуються загальній логіці розвитку.

Важливою особливістю виконання М. Аргеріх є також характер взаємодії з оркестром. На відміну від багатьох віртуозних трактувань концерту, де партія соліста протиставляється оркестрові, у її виконанні фортепіано сприймається як органічна частина єдиного звукового організму. Взаємодія між солістом і оркестром набуває характеру постійного діалогу, що ще більше підсилює камерність і психологічну глибину інтерпретації.

Другу частину – *Intermezzo: Andantino grazioso* – виконавці також трактують по-різному. У Д. Баренбойма вона набуває характеру глибокого філософського роздуму. Спокійний темп, стриманість висловлювання та вагомість кожної інтонації надають цьому розділу особливої внутрішньої значущості. Саме тут особливо відчутними стають риси бетховенського типу піанізму, пов'язаного з концентрацією думки та монументальністю художнього образу.

У виконанні М. Аргеріх *Intermezzo* постає ліричним центром усього концерту. Звучання фортепіано наповнюється світлими почуттями, мрійливістю та делікатною емоційністю. Музичний розвиток сприймається як своєрідний внутрішній монолог, сповнений інтимності та поетичної зосередженості. Унаслідок цього друга частина стає не стільки моментом філософського споглядання, скільки емоційним осередком усього циклу.

Відмінності між виконавськими концепціями ще більш рельєфно виявляються у фіналі. М. Аргеріх виконує третю частину за 10 хв 8 с, тоді як Д. Баренбойм – за 11 хв 58 с. Проте, як і в першій частині, значення має не стільки сам темп, скільки принцип організації цілого. У Д. Баренбойма фінал

набуває рис масштабного симфонічного завершення. Його інтерпретація підкреслює драматургічну зрілість твору та логіку тематичного розвитку. У центрі уваги перебуває не окремий емоційний жест, а цілісна побудова великої форми. М. Аргеріх, навпаки, зберігає наскрізну лінію романтичної чутливості, яка проходить через усі частини концерту. Її фінал сповнений неугамовної енергії, юнацької безпосередності та життєствердної радості. Вибір більш рухливого темпу дозволяє особливо яскраво передати поривчастість музичного мовлення та безпосередність емоційного висловлювання.

Показовим є трактування головної теми фіналу. М. Аргеріх особливо виразно акцентує *sf* у третьому такті теми, підкреслюючи її грайливий характер та внутрішню імпульсивність. У результаті тематичний матеріал набуває рис живого мовлення, сповненого несподіваних емоційних акцентів. Д. Баренбойм, навпаки, сприймає цей епізод як частину ширшої фразової структури. Його увага спрямована не на окремі деталі, а на цілісність музичного висловлювання, що вкотре підтверджує його тяжіння до класичного типу виконавського мислення.

Отже, порівняння інтерпретацій М. Аргеріх та Д. Баренбойма демонструє два різні підходи до прочитання Концерту Р. Шумана. Концепція Д. Баренбойма ґрунтується на принципах архітектонічної цілісності, симфонічного мислення та раціонально організованого музичного часу. У центрі його уваги перебуває логіка драматургічного розвитку та структурна єдність форми. Натомість М. Аргеріх акцентує психологічну мінливість музичного процесу, гнучкість емоційних переходів і багатство ліричних станів. Її виконавська манера характеризується свободою агогіки, винятковою нюансованістю та схильністю до індивідуалізованого музичного висловлювання.

Показово, що саме інтерпретація М. Аргеріх більшою мірою актуалізує ті риси художнього мислення Р. Шумана, які традиційно пов'язують із романтичною естетикою: психологічну багатоплановість, мінливість емоційних станів, фрагментарність висловлювання та тяжіння до

внутрішнього монологу. У цьому сенсі її виконавська концепція може розглядатися як прояв романтичної стильової домінанти. Інтерпретація Д. Баренбойма, своєю чергою, демонструє прагнення до синтезу романтичної образності з класичною впорядкованістю форми, що надає його прочитанню особливої інтелектуальної глибини та драматургічної завершеності.

Наступним показовим матеріалом для розуміння специфіки виконавської творчості М. Аргеріх є її інтерпретація *Danzas Argentinas* / «Аргентинських танців» оп. 2. А. Хінастери / Alberto Ginastera (1916–1983)¹. Звернення до цього циклу є важливим у кількох аспектах. По-перше, твір репрезентує пласт модерністської музики ХХ століття, який доволі широко представлений у репертуарному доробку піаністки. Як засвідчує зведення репертуару М. Аргеріх, музика ХХ століття становить одну з вагомих історико-стильових груп її виконавської практики: загалом у цій групі зафіксовано 45 творів, з яких 14 належать до сольного, а 31 – до ансамблевого виконавства. Поряд із Белою Бартоком / Béla Bartók (1881–1945), Вітольдом Лютославським / Witold Lutosławski (1913–1994), Франсісом Пуленком / Francis Poulenc (1899–1963), Олів'є Мессіаном / Olivier Messiaen (1908–1992) у цьому контексті особливе місце посідають латиноамериканські автори – Карлос Гуаставіно / Carlos Guastavino (1912–2000), А. Хінастера, Астор П'яццолла / Astor Piazzolla (1921–1992), Луїс Енріке Бакалов / Luis Enríquez Bacalov (1933–2017), Алекс Нанте / Alex Nante (нар. 1992), Хосе Луїс Падула / José Luis Padula (1893–1945). Отже, звернення М. Аргеріх до «Аргентинських танців» оп. 2 не є випадковим епізодом, а органічно вписується в її інтерес до музики ХХ століття та, зокрема, до аргентинської культурної традиції (кількість звернень піаністки до репертуару ХХ століття можна побачити у *Додатку Д, Е*). По-друге, у контексті виконавської творчості піаністки цей цикл постає як своєрідна точка перетину її універсального європейського репертуару з аргентинською культурною пам'яттю. Темпераментна моторика,

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=xeUVX6g2-BQ>

ритмічна загостреність, перкусійність фактури та віртуозна насиченість першого й третього танців природно резонують із тими якостями виконавського стилю піаністки, які виявляються в її тяжінні до енергетично концентрованих, імпульсивних і драматично напружених інтерпретацій. Водночас середній танець відкриває інший вимір її виконавського стилю – ліричний, інтимний, темброво м'який, пов'язаний із вокальною природою мелодичного висловлювання.

Особливого значення набуває і час створення аналізованого запису. Інтерпретація «Аргентинських танців» оп. 2, що увійшла до видання «Live From the Concertgebouw» 1978 & 1979 / «Наживо з Консертгебау», належить до періоду міжнародного тріумфу М. Аргеріх та утвердження її сольного виконавського образу й передуює етапу 1980 – 1990-х років, коли у творчості піаністки помітно посилюється тяжіння до ансамблевого музикування. У такому контексті звернення до твору А. Хінастери дозволяє простежити особливості сольного виконавського мислення М. Аргеріх у той період, коли віртуозно-енергетична складова її стилю мала особливо виразне значення.

Цикл «Аргентинські танці», оп. 2 був створений 1937 року й складається з трьох номерів: *Danza del viejo boyero* / «Танець старого волопаса», *Danza de la moza donosa* / «Танець граційної дівчини» та *Danza del gaucho matrero* / «Танець гаучо-втікача». Дослідниця Дебора Шварц-Кейтс / Deborah Schwartz-Kates зазначає, що інноваційне трактування ритму є однією з найхарактерніших рис творчості А. Хінастери: «композитор протиставляє енергійно-кінетичний ритмічний тип, укорінений в аргентинській танцювальності, та вільний тип *parlando*, пов'язаний із національною пісенною традицією» (Schwartz-Kates, 2010, с. 24). Ця опозиція чітко проявляється у тричастинній логіці циклу: крайні номери тяжіють до моторно-танцювальної стихії, тоді як середній утворює ліричний центр.

Водночас модерністська природа циклу має бути осмислена з урахуванням раннього етапу творчості композитора. «Аргентинські танці» оп. 2 належать до ранніх опусів А. Хінастери, тому їхня музична мова ще не

набувала тієї радикальної авангардності, яка стане характерною для пізніших творів композитора. Важливо також, що саме жанрова специфіка фортепіанної мініатюри дозволяє простежити ці стильові пошуки в сконцентрованому вигляді. Як зазначають Н. Рябуха та співавтори (2025), мініатюра може виконувати роль своєрідного «лабораторного простору» для творчих пошуків композиторів у різні історичні епохи, відображаючи «домінуючі естетичні принципи та стильові особливості часу» (Рябуха та ін., 2025, с. 2411). Однак вже в цьому циклі виразно окреслюються модерністські прийоми письма: загострена дисонантність, перкусійне трактування фортепіано, метроритмічна нестабільність, а також елементи політональності, зокрема бітональне співіснування різних ладотональних площин. Важливо, що ці засоби не руйнують національно-танцювальну основу циклу, а, навпаки, загострюють її, перетворюючи фольклорний імпульс на матеріал модерністського фортепіанного висловлювання.

Перший номер – *Danza del viejo boyero*, op. 2 № 1 – є короткою, надзвичайно концентрованою п'єсою токатного типу. Авторські ремарки *Animato e allegro* та швидкий темповий орієнтир відразу задають рухливий, імпульсивний характер музичного розгортання. Фактура твору спирається на моторність, чітку артикуляцію та ритмічну пружність. У дослідженні Їньця Лінь / YinJia Lin зазначено, що перший і третій танці фактично пов'язані з маламбо – швидким змагальним танцем, асоційованим із культурою гаучо; у них Хінастера використовує геміолу та так званий «гітарний акорд» відкритих струн E–A–D–G–B–E (Lin, 2013, с. 16–17). У виконанні М. Аргеріх перший танець набуває виняткової енергетичної щільності. Піаністка підкреслює токатність письма, однак не перетворює її на механістичну моторність. Її інтерпретація поєднує високу технічну точність із художньою свободою: динамічні градації, позначені композитором, реалізуються надзвичайно чітко, але не статично. *Piano* першого такту, *più piano* у п'ятому, наростання у десятому такті та повернення до тихішої звучності в дванадцятому сприймаються не як формальне виконання ремарок, а як частина цілісної

драматургії руху. Віртуозність піаністки у цьому номері має не зовнішньо-ефектний, а структуротворчий характер: саме через швидкість реакції, артикуляційну ясність, вивірену фізичну силу звуковидобування та ритмічну концентрацію вона виявляє внутрішню енергію твору.

Показово, що токатний характер першого танцю утворює своєрідну арку з раніше розглянутою інтерпретацією Токати c-moll BWV 911 Й. С. Баха. В обох випадках для М. Аргеріх важливою є не лише віртуозна моторика, а й здатність перетворити її на носія драматичного напруження. Отже, у першому номері Аргентинських танців особливо виразно проявляється віртуозно-енергетична домінанта її виконавського стилю.

Другий номер – *Danza de la moza donosa*, op. 2 № 2 – виконує функцію ліричного центру циклу. На відміну від моторної гостроти крайніх номерів, тут переважає пісенно-танцювальна пластика, м'якість мелодичного розгортання та особлива темброва чуттєвість. Ї. Лінь характеризує цей танець як повільніший, меланхолійний образ із кріольською мелодичною лінією та ритмічною основою замби в лівій руці (Lin, 2013, с. 17). Важливим є й те, що замба – це чуттєвий парний танець із хусткою, якому властиві повільно-помірний темп і розмір 6/8. У цьому номері М. Аргеріх демонструє інший вимір свого виконавського стилю. Якщо в першому танці домінує віртуозно-моторне начало, то тут на перший план виходять співучість, інтимність і темброва м'якість. Ліва рука піаністки створює тихий, але внутрішньо пружний ритмічний фон, на якому мелодія правої руки розгортається природно й вокально. Авторська ремарка *cantando* виявляється у виконанні М. Аргеріх не лише як вказівка на співуче ведення мелодії, а як принцип організації всього музичного часу: фраза дихає, розширюється, ніби імпровізаційно коливається, але зберігає внутрішню ритмічну опору.

Особливо показовим є епізод із ремаркою *soave*, який у виконанні М. Аргеріх звучить м'яко, тепло й прозоро. Тут піаністка досягає ефекту камерної інтимності: музика ніби наближається до слухача, втрачаючи зовнішню концертну ефектність і набуваючи характеру внутрішнього

висловлювання. У репризі головної теми, починаючи з такту 62, А. Хінастера «застосовує фольклорну практику іберійського походження – подвоєння мелодії паралельними терціями» (Schwartz-Kates, 2010, с. 30). У цьому прийомі посилюється вокально-пісенна природа тематизму, яку піаністка передає через гнучке фразування, делікатну педалізацію та тонку градацію звучності. Кульмінація в тактах 48–51 звучить у неї наповнено й емоційно відкрито, однак без надмірної патетики. Саме тут особливо виразно проявляється лірично-інтимна складова її виконавського стилю, що врівноважує властиву їй енергетичну напруженість.

Третій номер – *Danza del gaucho matrero*, оп. 2 № 3 – повертає цикл до стихії активного руху, але на новому рівні динамічного загострення. Авторська ремарка *furiosamente ritmico e energico* визначає характер музики як несамовито ритмічний та енергійний. У виконанні М. Аргеріх ця вказівка реалізується через надзвичайну концентрацію пульсу, жорсткішу артикуляцію, акцентну гостроту та відчуття невинного прискореного руху. Образ гаучо-втікача в її інтерпретації набуває не ілюстративного, а драматургічного значення: музика сприймається як розгортання стихії переслідування, спротиву, втечі й перемоги.

У середньому розділі, починаючи приблизно з такту 58, танцювальне начало стає більш очевидним. Змінність метра 6/8 – 9/8, синкопованість ритму в партії правої руки, акцентна нерівномірність і моторне напруження створюють відчуття нестабільності, що посилює образну нервовість музики. М. Аргеріх не згладжує цієї ритмічної загостреності, а навпаки – підкреслює її, перетворюючи синкопи та метричні зсуви на джерело драматичного руху. Заключне проведення танцювальної теми від такту 182 звучить у піаністки стрімко, святково й переможно. Фінальна енергія не втрачає контролю, але створює враження максимальної виконавської свободи, що є однією з характерних ознак стилю піаністки.

Отже, інтерпретація «Аргентинських танців» оп. 2 А. Хінастери у виконанні М. Аргеріх є показовою для розуміння кількох домінант її

виконавського стилю. Передусім у крайніх номерах циклу віртуозно-енергетичне начало виконавського стилю піаністки набуває не зовнішньо-віртуозного, а драматургічного значення: воно організовує музичний рух, загострює контрасти й надає танцювальній стихії імпульсивного, майже стихійного характеру. Натомість другий танець виявляє лірично-інтимне начало її стилю: співучість, темброву м'якість, камерність, здатність до тонкого фразування й емоційної зосередженості. Саме поєднання цих двох начал – блискучої виконавської енергії та внутрішньої ліричної наповненості – робить виконання М. Аргеріх особливо переконливим.

Звернення до твору А. Хінастери також розширює уявлення про репертуарний доробок піаністки. У межах цієї роботи неможливо охопити весь спектр її звернень до музики XX століття та новітнього репертуару, проте «Аргентинські танці» ор. 2 дають змогу показати важливу лінію творчості М. Аргеріх – її здатність віднайти виконавську рівновагу між ранньомодерністською фортепіанною мовою А. Хінастери, що поєднує національно-фольклорну основу з дисонантністю, політональними елементами, ритмічною загостреністю та перкусійністю фактури, і власною інтерпретаційною природою, в якій віртуозність, яскравість, сміливість та енергетична напруженість співіснують із ліричністю, інтимністю й глибиною особистісного висловлювання.

Проведений аналіз сольної та концертної творчості М. Аргеріх засвідчив, що романтична домінанта її виконавського стилю передусім виявляється через свободу особистісного висловлювання, емоційну інтенсивність, пластичність музичного часу. Проте цілісне осмислення еволюції її творчості потребує звернення до камерного музикування, у якому ці якості не зникають, а набувають іншої форми реалізації. Артистична індивідуальність піаністки розкривається тут не лише через солістичну самопрезентацію, а й через здатність до діалогу, взаємного слухання та формування спільної з партнерами драматургічної концепції.

Переходячи до камерної творчості М. Аргеріх слід ще раз зазначити, що вона не з самого початку своєї кар'єри була зацікавлена у ансамблевому музикуванні. Як ми вказували вище, М. Аргеріх починала творчу діяльність саме як сольна піаністка, її перемоги на багатьох піаністичних конкурсах відбулися саме у сольних категоріях. Творчі амбіції, на той час ще молодій виконавиці, ясно давали зрозуміти, що вона хоче заявити про себе як про самодостатню творчу особистість, нову зірку, що запалала на тогочасній «музичній арені». Проте з плином часу М. Аргеріх все більше віддає перевагу виступам у ансамблі.

Камерний репертуар піаністки налічує понад 100 творів різних авторів (див. *Додаток Е*), а журналіст Брайс Моррісон / Bryce Morrison у статті для британського журналу Gramophone влучно зазначає: «її багатий досвід у камерній музиці часто робить її *primus inter pares*, віртуозом, який із найбільшою уважністю слухає своїх партнерів» (Morrison, 1998). Наразі М. Аргеріх являється постійною учасницею міжнародного музичного фестивалю Верб'є / Verbier Festival у Швейцарії, який відомий тим, що на ньому постійно виконуються камерно-ансамблеві твори композиторів різних епох, від Бароко до сучасності.

М. Аргеріх зробила записи творів Р. Шумана, Ф. Шопена, Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, К. Дебюссі, Й. Брамса. Особливо плідною стала її співпраця з Г. Кремером, у межах якої було здійснено інтерпретації скрипкових сонат Р. Шумана та твори Б. Бартока, Л. Яначека, О. Мессіана, а також концерт Ф. Мендельсона для скрипки та фортепіано з камерним оркестром. Зі скрипалем Рено Капюсоном / Renaud Capuçon (1976) піаністка виконала твори Л. Бетховена (сонату для скрипки та фортепіано № 8 G-dur, Потрійний концерт для фортепіано, скрипки та віолончелі з оркестром C-dur, Фортепіанне тріо № 5 D-dur, Фортепіанний квартет №3 C-dur), Фортепіанне тріо тв.82 №2 G-dur Й. Гайдна, Фортепіанне тріо №1 d-moll Ф. Мендельсона, Соната для скрипки та фортепіано A-dur С. Франка, Р. Шумана (4 п'єси-фантазії для фортепіанного тріо, Соната для скрипки та

фортепіано №2 d-moll, Фортепіанний квартет Es-dur, Фортепіанний квінтет Es-dur). Про музичний зв'язок з М. Аргеріх Р. Капюсон каже, що він: «Подібен до шостого почуття – це означає, що ми можемо ризикувати разом, можемо вільно досліджувати і заново винаходити музику щоразу, коли граємо з абсолютною довірою один до одного» (Parry, 2021).

Один з найплідніших дуетів серед творчого доробку М. Аргеріх – це ансамбль з видатним скрипалем Г. Кремером. Ось як М. Аргеріх описує їх довготривале партнерство в інтерв'ю, присвяченому концерту у Латвії у 2014 році: «Я повністю “кремеризована”! Я дуже відчуваю Гідона, і, здається, він мене теж. У нас особливий зв'язок» (Кремер, б. д.). На їх спорідненість, зокрема, вказує О. Сидоренко: «Досить довгий час співпрацює й дует М. Аргеріх – Г. Кремер, що склався на підставі дружніх відносин та тяжіння до камерного музикування. За виконавським типом та репертуарними вподобаннями, М. Аргеріх та Г. Кремер багато у чому не співпадають, але єднає їх експресивна манера комунікації у сценічному просторі» (Сидоренко, 2018, с. 26). Цікаво, що у дослідженні О. Сидоренко окреслюються два типи комунікації між виконавцями у дуеті – діалогічний чи контрастний та синергетичний тип й дует М. Аргеріх – Г. Кремер науковиця відносить саме до синергетичного типу, тобто максимальної єдності музичного задуму та його втілення.

Крім того, М. Аргеріх виступає у складі фортепіанних ансамблів, зокрема, з Д. Баренбоймом, з яким виконали Сонату для 2-х фортепіано D-dur К. 448 / 375a та Сонату в чотири руки C-dur, KV 521 В. А. Моцарта, Варіації на оригінальну тему, D. 813 Ф. Шуберта, Анданте з варіаціями для двох фортепіано, op. 46 Р. Шумана, «Weihnachtsbaum» / «Різдвяну ялинку» Ф. Ліста, «Les Épigraphes antiques» / «Шість античних епіграфів» К. Дебюссі, «Jeux d'enfants» op. 22 / «Дитячі ігри» Ж. Бізе, Bailecito / «Байлесіто» Карлоса Гуаставіно / Carlos Guastavino (1912–2000) та Сонату для двох фортепіано та ударних Б. Бартока.

Для аналізу творів з камерного доробку піаністки була обрана **Соната для скрипки № 9 A-dur, Op. 47 («Крейцера соната») Л. Бетховена** у виконаннях М. Аргеріх – Г. Кремер¹ та А.-С. Муттер – Л. Оркіс².

Ця Соната – один із найвизначніших камерно-інструментальних творів Л. Бетховена, що став справжньою вершиною жанру скрипкової сонати доби раннього романтизму. Твір був написаний у 1802 – 1803 роках і присвячений французькому скрипалю Родольфу Крейцеру / Rodolphe Kreutzer (1766–1831), хоча, за іронією долі, сам музикант ніколи не виконував цю сонату, вважаючи її надто складною та «незрозумілою». Первісно твір був присвячений британському скрипалю Джорджу Бріджтауеру / George Bridgetower (1778–1860), який і виконав прем'єру разом із композитором, однак після конфлікту Бетховен змінив посвяту (Клорчіс, 2016).

Цей твір виник у надзвичайно важливий період творчості композитора, що збігся з початком так званого «героїчного» стилю Л. Бетховена. Саме у цей час формуються основні риси його зрілого музичного мислення: масштабність драматургії, симфонізація камерних жанрів, посилення конфліктності музичного розвитку та новий тип емоційної експресії. У цьому сенсі «Крейцера соната» значно виходить за межі традиційного класичного трактування жанру, перетворюючись фактично на масштабну драматичну поему для двох рівноправних інструментів.

Особливістю твору є принципово новий тип взаємодії скрипки та фортепіано. Якщо у класичній сонаті XVIII століття скрипка часто виконувала допоміжну роль щодо клавірної партії, то у Л. Бетховена обидва інструменти стають рівноправними учасниками складного драматичного діалогу. Композитор значно ускладнює фактуру, розширює виконавські можливості обох інструментів та наділяє їх симфонічною масштабністю звучання. Саме тому цей твір вважається одним із найскладніших і найвіртуозніших зразків скрипкового репертуару свого часу. У афтографі присвяти до твору написано

¹ https://www.youtube.com/watch?v=pmLD-FxCVW0&list=RDpmLD-FxCVW0&start_radio=1&t=272s

² https://www.youtube.com/watch?v=COGcCBJAC6I&list=RDCOGcCBJAC6I&start_radio=1

наступне: «Sonata per il pianoforte ed un violino scritta in uno stilo molto concertante come d'un concerto, dedicata al suo amico Rodolfo Kreutzer» / «Соната для фортепіано та скрипки, написана у надзвичайно концертному стилі, майже як концерт, присвячена своєму другу Родольфу Крейцеру» (Cobbett, 1929, с. 90).

Соната складається з трьох частин. Перша частина відкривається повільним вступом (*Adagio sostenuto*), що створює атмосферу внутрішнього напруження та драматичного очікування. Урочисті акорди фортепіано та декламаційні інтонації скрипки формують образ величного й дещо трагічного висловлювання. Вже у вступі проявляється характерна для пізнього бетховенського стилю тенденція до симфонізації камерного жанру. Після цього без паузи розпочинається *Presto* – надзвичайно енергійний і конфліктний розділ, побудований на стрімкому русі, різких динамічних контрастах та потужному віртуозному імпульсі. Сонатна форма першої частини набуває у Л. Бетховена виняткової драматичної напруги: тематичний розвиток відзначається безперервним внутрішнім рухом, а діалог між інструментами часто перетворюється на своєрідне «змагання» двох сильних художніх волевиявлень.

Друга частина (*Andante con variazioni*) виконує функцію ліричного центру циклу. Її основу становить спокійна, співуча тема, що надалі проходить через низку варіацій. На відміну від драматичної експресії першої частини, тут переважає атмосфера внутрішньої гармонії, камерності та поетичної зосередженості. Водночас навіть у цій частині Л. Бетховен уникає статичності: кожна варіація відкриває нові емоційні грані тематичного матеріалу, поступово ускладнюючи фактуру та поглиблюючи образний зміст твору. «Друга частина – це розлога тема з чотирма варіаціями та кодою, що відрізняється незвичайним ритмом і гармонією. Вона написана у тональності F-dur – нетиповій для твору в тональності A-dur, але пов'язаній із помітними відступами в тональності d-moll у крайніх частинах. Більше того, тема починається не з ноти Фа, а з чотирьох тактів на домінанті» (Henken, б. д.).

Фінал (*Presto*), написаний у сонатній формі, є одним із найяскравіших проявів бетховенської стихійної енергії. Його музична мова спирається на риси тарантели, що надає частині стрімкості, моторності та майже неконтрольованого руху. Постійне ритмічне напруження, блискуча віртуозність та безперервний розвиток тематичного матеріалу формують образ стихійної життєвої сили: «Фінальне presto в A-dur, написане у формі першої частини сонатного циклу, сповнене енергії та вирізняється тим, що обидві теми є ритмічно тотожними, завдяки чому весь рух частини ґрунтується на одній і тій самій ритмічній формулі» (Cobbett, 1929 : 91). Водночас фінал зберігає драматургічну цілісність циклу, завершуючи його потужним емоційним піднесенням. «Третя частина являє собою тарантелу – типовий італійський танець. Первісно вона була створена як фінал Сонати ор. 30 № 1, проте Бетховен визнав її надто віртуозною для цього твору й дійшов висновку, що вона найкраще відповідатиме завершенню “Крейцерової” сонати» (Poortinga, 2025).

Підкреслимо, що «Крейцера соната» посідає особливе місце не лише у творчості Л. Бетховена, але й в історії європейського камерного мистецтва загалом. Адже саме у цьому творі надзвичайно яскраво проявляються риси нового романтичного типу музичного мислення: психологічна заостреність, конфліктність драматургії, індивідуалізація музичного висловлювання та прагнення до максимальної емоційної експресії. Не випадково соната справила величезний вплив на подальший розвиток жанру у творчості композиторів XIX століття.

Для порівняння виконавських версій було обрано запис сонати у виконанні А.-С. Муттер та Л. Оркіс. Визнана однією з найавторитетніших скрипальок сучасності, А.-С. Муттер поєднує в своїй творчості виняткову технічну досконалість, інтелектуальну виваженість інтерпретаційних рішень та виразну індивідуалізацію звукового образу. У відгуках музичних критиків її виконавську манеру характеризують як емоційно насичену, темброво багату та надзвичайно уважну до найдрібніших деталей музичного тексту. Водночас

важливою рисою творчого методу скрипальки є постійне звернення до історичних джерел, авторських редакцій та композиторських рукописів, що забезпечує глибину та переконливість інтерпретацій.

Особливе місце у творчості А.-С. Муттер займає співпраця з американським піаністом Л. Оркісом, з яким вона виступає з 1988 року. Їхній дует вважається одним із найвідоміших камерних ансамблів сучасності, а записи сонат Л. Бетховена, зокрема «Крейцерової сонати», стали знаковими для бетховенської виконавської традиції кінця XX – початку XXI століття. У 2000 році їхня інтерпретація бетховенських сонат була відзначена премією Grammy.

Отже, розпочнемо з аналізу виконавських версій першої частини Сонати для скрипки і фортепіано № 9 («Крейцерової») Л. Бетховена. Вже вступний розділ (*Adagio sostenuto*) демонструє суттєві відмінності у трактуванні темпо-ритмічної організації твору. Так, М. Аргеріх і Г. Кремер виконують вступ за 1 хв 29 с, тоді як А.-С. Муттер та Л. Оркіс – приблизно за 1 хв 48 с, що свідчить про значно стриманіше темпове рішення другої виконавської версії.

Подібний вибір темпу дозволяє А.-С. Муттер та Л. Оркісу максимально реалізувати авторську ремарку *sostenuto*, акцентуючи увагу на вагомості кожного інтонаційного звороту та внутрішній напруженості музичного висловлювання. Водночас в обох інтерпретаціях переконливо втілюється імпровізаційно-речитативний характер вступу, який створює відчуття драматичного очікування та готує появу основного руху *Presto*.

У головній партії обидва ансамблі загалом дотримуються близьких художніх концепцій. Її драматичний, енергійний характер, заснований на стрімкому русі та напруженому ритмічному пульсі, знаходить переконливе втілення як у виконанні М. Аргеріх і Г. Кремера, так і в інтерпретації А.-С. Муттер та Л. Оркіса. Разом із тим уже на початковому етапі розвитку матеріалу виявляються суттєві відмінності між скрипковими партіями.

Виконавська манера А.-С. Муттер характеризується активним використанням вібрато, широкою кантиленною фразировкою та численними

інтонаційними підходами до опорних звуків. Унаслідок цього тематичний матеріал набуває підкреслено співучого характеру й виразної спрямованості до кульмінаційних тактів 26–27. Особливо показовими є *sf* у тактах 73 та 77 сполучної партії, де скрипалька виділяє сильні долі не лише динамічно, а й за допомогою агогічного відтягування, дещо запізнюючи їх відносно метричної сітки. Подібне трактування створює враження широкого романтизованого дихання форми та орієнтації на великі драматургічні арки.

На противагу цьому виконавська концепція Г. Кремера вирізняється більшою стриманістю засобів виразності. Його артикуляція є чіткішою, інтонаційний малюнок – рельєфнішим, а звуковий образ – більш концентрованим і внутрішньо зібраним. Головна партія у його виконанні не стільки демонструє відкритий драматизм, скільки акумулює енергію для подальшого розвитку, створюючи враження прихованого внутрішнього напруження.

Особливо виразно розбіжності між виконавськими концепціями проявляються у побічній партії. У трактуванні М. Аргеріх та Г. Кремера вона набуває рис лірично-пісенного висловлювання, близького до традицій вокальної мелодики Л. Бетховена. Рухливіший темп і гнучкіша фразировка сприяють формуванню безперервної кантиленної лінії. Натомість у виконанні А.-С. Муттер та Л. Оркіса цей розділ сприймається радше як своєрідний хоральний епізод. Повільніший темп, підкреслена вертикаль фактури та вагомість гармонічних опор надають музиці монументальнішого й урочистішого характеру.

У заключній партії продовжують проявлятися ті самі тенденції, що були окреслені в попередніх розділах експозиції. А.-С. Муттер нерідко пом'якшує авторські стакатні штрихи, надаючи перевагу зв'язнішому звуковеденню та додатковим інтонаційним підходам до окремих звуків. У результаті її звучання стає більш пластичним і співучим, хоча подібне трактування не завжди повною мірою відповідає класичній природі бетховенської артикуляції. Безумовно, «Крейцера» соната вже містить низку рис, які передбачають

естетику романтизму, проте вони насамперед виявляються на рівні драматургії та масштабу форми, а не в характері штрихової організації музичного тексту. Саме такого підходу, на нашу думку, дотримується Г. Кремер.

Помітні відмінності простежуються й в трактуванні розробки. Початковий фортепіанний епізод у виконанні М. Аргеріх звучить стримано за динамікою, але внутрішньо рухливо. Піаністка не прагне висунути власну партію на передній план, а сприймає цей фрагмент як підготовку до подальшого розвитку музичної дії та вступу скрипки. Іншу концепцію демонструє Л. Оркіс. Він починає розробку в дещо сповільненому темпі та з підвищеним динамічним рівнем, фактично наділяючи цей епізод ознаками самостійного сольного висловлювання. При цьому динаміка наближається радше до *mf*, ніж до зазначеного в тексті *piano*, що істотно змінює співвідношення драматургічних акцентів.

Подібний підхід підтримує й А.-С. Муттер, продовжуючи розвивати тенденцію до розширення ліричних епізодів та активного використання агогіки. Це створює особливо яскравий контраст із моторними фрагментами, побудованими на стрімких пасажах шістнадцятими. Натомість інтерпретація М. Аргеріх і Г. Кремера характеризується більшою концептуальною цілісністю. Переважна більшість темпових рішень підпорядковується наскрізній ідеї безперервного драматичного розвитку, що відповідає симфонічній логіці мислення Л. Бетховена.

Показовим є також епізод у тактах 242–244. А.-С. Муттер та Л. Оркіс здійснюють тут значне агогічне відхилення від основного темпу, прагнучи максимально контрастно окреслити зміну характеру музичного матеріалу. Водночас у нотному тексті відсутні ремарки, які б безпосередньо вимагали настільки відчутного уповільнення. М. Аргеріх і Г. Кремер також реагують на зміну образної сфери, проте роблять це значно делікатніше, залишаючись у межах загальної темпової логіки твору. Якщо інтерпретацію А.-С. Муттер – Л. Оркіса можна охарактеризувати як послідовно романтизовану, то виконавська концепція М. Аргеріх – Г. Кремера тяжіє до більшої текстової

дисципліни та стилістичної стриманості. Разом із тим обидва ансамблі переконливо втілюють характерні для розробки контрастні діалоги між інструментами та надзвичайну драматичну напругу, завдяки якій камерний твір набуває майже симфонічного масштабу.

Цікаві відмінності спостерігаються і в коді. В епізоді тактів 518–532 М. Аргеріх трактує фортепіанну фактуру як своєрідний динамічний фон для скрипкової партії. Пасажний рух залишається енергійним, однак не виходить на передній план, створюючи відчуття прихованої внутрішньої стихії. Л. Оркіс, навпаки, підкреслює самостійну значущість фортепіанної партії. Менше використання педалі та виразніше поліфонічне висвітлення гармонічних змін дозволяють йому акцентувати внутрішню структуру фактури й надати цьому фрагменту рис сольного висловлювання.

Таким чином, у виконавській концепції А.-С. Муттер та Л. Оркіса обидва музиканти постають як рівноправні солісти, кожен із яких прагне максимально повно реалізувати власний інтерпретаційний потенціал. Натомість ансамбль М. Аргеріх та Г. Кремера справляє враження єдиного художнього організму, у якому індивідуальні виконавські риси підпорядковуються спільній драматургічній логіці.

Подібна відмінність проявляється і в тактах 547–552. А.-С. Муттер та Л. Оркіс знову вдаються до суттєвого уповільнення темпу, підкреслюючи перехід від пасажної фактури до акордової та надаючи музиці урочисто-героїчного характеру. Крім того, подібне темпове рішення виконує важливу драматургічну функцію, готуючи повернення матеріалу вступного *Adagio* та підсилюючи відчуття аркової композиції твору. На відміну від них, М. Аргеріх і Г. Кремер практично не змінюють темповий рух, завдяки чому повернення матеріалу вступу сприймається не як окремий ефектний епізод, а як закономірний результат попереднього розвитку.

Водночас у віртуозних епізодах обидва ансамблі демонструють значно більше спільних рис. Стрімкі пасажі, потужні кульмінації та енергійний рух фактури переконливо передають героїко-драматичний пафос бетховенського

стилю. Незважаючи на різні підходи до темпу, агогіки та артикуляції, фінальні сторінки коди в обох інтерпретаціях відзначаються винятковою емоційною напругою та художньою переконливістю, підкреслюючи масштабність драматургічного задуму композитора.

Другу частину сонатного циклу обидва ансамблі розпочинають у близькому драматургічному ключі. Тема, що вперше з'являється у партії фортепіано, в обох інтерпретаціях звучить у приблизно в одному динамічному діапазоні, а відмінності виявляються, насамперед, у темповій організації матеріалу. Як і в першій частині сонати, А.-С. Муттер та Л. Оркіс обирають більш стриманий темповий рух, що надає музичному висловлюванню додаткової вагомості та внутрішньої зосередженості.

Показовими є також артикуляційні відмінності. У скрипковій партії, на початку теми, друга залігована нота супроводжується позначенням *staccato*. Г. Кремер послідовно реалізує цей авторський штрих, тоді як А.-С. Муттер пом'якшує його звучання, наближаючи фразу до більш зв'язного легатного інтонування. Таким чином, виконавські орієнтири, сформовані музикантами ще у першій частині сонати, зберігаються і в другій.

Подібна ситуація спостерігається і в тактах 19–20 фортепіанної партії, де восьмі ноти позначені *staccato*, але водночас об'єднані лігою. М. Аргеріх трактує цей епізод із перевагою зв'язного звуковедення, тоді як Л. Оркіс виразніше підкреслює відокремленість кожного звука. Варто зазначити, що подібне поєднання ліги та *staccato* саме по собі створює широкий простір для інтерпретаційних рішень, адже допускає різний ступінь наближення як до легатного, так і до відокремленого типу артикуляції. Характерно, що в аналогічних епізодах Л. Оркіс послідовно дотримується обраної манери, тоді як А.-С. Муттер, подібно до ансамблю М. Аргеріх та Г. Кремера, тяжіє до більш плавного звуковедення. Такий підхід Л. Оркіса ще раз підтверджує його прагнення до чіткішого розмежування фактурних пластів та підкреслення рівноправності обох партій у камерно-ансамблевому діалозі.

У такті 14 Л. Оркіс вдається до помітного агогічного розширення, яке не має прямої авторської фіксації в нотному тексті, хоча й обумовлене зміною музичного матеріалу. Загалом для ансамблю А.-С. Муттер та Л. Оркіса характерне активне використання агогіки як одного з провідних засобів драматургії. Музиканти ніби поступово «розгортають» музичну думку, сповільнюючи рух перед кульмінаційними точками та згодом повертаючись до *Темпо I*. Аналогічний тип музичного мислення присутній і в інтерпретації М. Аргеріх та Г. Кремера, проте реалізується він у значно стабільнішому темпоритмічному русі.

Друга варіація демонструє менші відмінності між ансамблями. Основна різниця стосується темпового аспекту. Виконання М. Аргеріх та Г. Кремера відзначається більшою рухливістю, легкістю та природністю плину музичної тканини. Натомість А.-С. Муттер та Л. Оркіс акцентують увагу на рельєфності артикуляційного малюнка, чітко підкреслюючи контраст між залігованими та стакатними групами звуків. У результаті їхня інтерпретація набуває більшої структурної визначеності та графічної виразності.

Третя варіація, що переходить до *f-moll*, є найбільш контрастною за емоційним змістом та драматичним забарвленням. Саме тут найяскравіше проявляються відмінності виконавських концепцій. М. Аргеріх та Г. Кремер виконують варіацію за 3 хв 23 с, тоді як А.-С. Муттер та Л. Оркіс – за 3 хв 51 с. Така різниця свідчить про значно стриманіший характер другої інтерпретації. Особливо помітним є суттєве розширення темпу в останніх п'яти тактах, де звучання поступово втрачає матеріальність, ніби розчиняючись у просторі.

Цікавим є трактування епізоду з позначенням *espressivo* у такті 24. М. Аргеріх та Г. Кремер підкреслюють його через активізацію динамічного розвитку: подальше *crescendo* приводить до несподіваного повернення в *piano*, створюючи характерний для бетховенської драматургії ефект оманливого очікування, коли прогнозований розвиток раптово змінює свій напрямок. Натомість А.-С. Муттер та Л. Оркіс не акцентують цю авторську динамічну логіку, вибудовуючи власну драматургічну траєкторію розвитку. Унаслідок

цього їхня інтерпретація набуває більш суб'єктивного характеру та певною мірою віддаляється від безпосередньо зафіксованих у тексті композиторських вказівок.

Четверта варіація є найбільш віртуозною та декоративно насиченою. Її музична мова поєднує риси ранньовіденського класичного стилю з яскраво вираженою звукозображальністю. Особливу роль відіграють численні трелі, які надають фактурі блиску та легкості, а завершення варіації з використанням трелей і *pizzicato* створює ефект святкової кульмінації.

У цій варіації виконавські концепції ансамблів виявляються найбільш близькими. Обидва дуети обирають подібний темп, прагнуть до прозорості фактури, легкості звучання та витонченості штрихової роботи. Водночас у такті 57 Л. Оркіс дозволяє собі певну виконавську свободу, виконуючи домінантовий акорд у лівій руці розкладено, хоча подібний прийом безпосередньо не передбачений нотним текстом. М. Аргеріх, навпаки, суворіше дотримується авторської фіксації. Проте цей епізод не впливає на загальну концепцію варіації, оскільки в цілому обидва ансамблі демонструють надзвичайно близьке розуміння її образного змісту та драматургічної функції у структурі циклу.

Третя частина сонатного циклу – Фінал (*Presto*) – розпочинається в обох ансамблів досить близько за характером виконавської реалізації. Темпові параметри, динамічний план і загальна драматургічна спрямованість на початковому етапі практично збігаються, що створює враження спільного розуміння образного змісту фіналу.

Водночас вже в завершенні головної партії виявляються характерні риси інтерпретаційної концепції А.-С. Муттер та Л. Оркіса. У тактах 26–27 виконавці застосовують невелике агогічне розширення, хоча відповідні авторські ремарки в нотному тексті відсутні. Подібний підхід цілком узгоджується з їхньою загальною виконавською стратегією, яка протягом усього сонатного циклу характеризується активним використанням агогіки як засобу формування музичної драматургії.

Аналогічні прийоми спостерігаються і в побічній партії (такти 94–95 та 98–99), де музиканти знову вдаються до незначного уповільнення темпового руху, прагнучи підкреслити структурні межі та логіку розгортання музичного матеріалу. У заключній партії, починаючи з такту 127, де фактура набуває більш акордового, хорального характеру, А.-С. Муттер та Л. Оркіс також схильні до темпового розширення. Таким чином, зміни фактури та драматургічні повороти твору стають для них приводом до додаткового агогічного акцентування. На противагу цьому, М. Аргеріх та Г. Кремер демонструють значно стриманіший підхід до темпових модифікацій. Виконавці майже не вдаються до додаткових агогічних відхилень, дозволяючи драматургії твору розкриватися переважно через сам музичний текст, його тематичний розвиток, фактурні трансформації та динамічні контрасти.

У розробці подібна відмінність концепцій проявляється особливо виразно. Так, у тактах 253–254 А.-С. Муттер та Л. Оркіс знову використовують характерний для їхнього ансамблю прийом темпового розширення перед появою нового тематичного матеріалу. Подібна практика надає музичному розвитку більшої рельєфності та підкреслює значущість структурних вузлів форми.

У репризі спостерігаємо продовження тих драматургічних та темпоритмічних принципів, які були сформовані виконавцями ще в експозиції. У результаті відмінності між ансамблями набувають системного характеру та послідовно реалізуються протягом усієї частини.

Особливо показовим є співвідношення загальної тривалості виконання фіналу. У записі М. Аргеріх та Г. Кремера вона становить 8 хв 19 с, тоді як А.-С. Муттер та Л. Оркіс виконують частину за 10 хв. Така різниця є не лише кількісним показником, але й відображає принципово різні художні концепції. Якщо інтерпретація М. Аргеріх та Г. Кремера поступово набуває дедалі більшої енергії та імпульсивності, демонструючи тяжіння до віртуозного розгортання музичного матеріалу та підкреслюючи танцювальне, тарантельне начало фіналу, то трактування А.-С. Муттер та Л. Оркіса спрямоване на

виявлення його монументально-драматичного потенціалу. У їхньому виконанні фінал сприймається не стільки як блискучий віртуозний вихор, скільки як масштабне завершення всього сонатного циклу, що обумовлює більш стриманий темповий рух та підкреслену архітектонічність музичного розвитку.

Проведений аналіз виконавських версій «Крейцерової сонати» Л. Бетховена дозволяє виявити дві принципово різні моделі інтерпретації бетховенського тексту. У виконанні А.-С. Муттер та Л. Оркіса домінує прагнення до монументалізації музичної драматургії, підкреслення масштабності форми та активного переосмислення авторського тексту за допомогою агогічних і артикуляційних засобів. Характерними рисами їхньої інтерпретації є розширення темпу в кульмінаційних і структурно значущих епізодах, тенденція до посилення кантиленності скрипкової партії, а також прагнення до максимальної індивідуалізації обох виконавських голосів. У результаті ансамбль сприймається як взаємодія двох рівноправних солістів, кожен із яких активно формує драматургічний розвиток твору.

Подібні особливості виконавської концепції знаходять підтвердження і в музично-критичній рецепції ансамблю. Рецензенти неодноразово відзначали надзвичайну експресивність, драматичну загостреність та водночас виняткову деталізованість їхнього прочитання бетховенських сонат. Особливу увагу критика звертає на свободу *rubato*, контрастність динамічного розвитку, масштабність драматургічних рішень та майже симфонічне трактування фактури. Важливо, що самі виконавці під час роботи над бетховенським циклом зверталися до авторських джерел і ранніх редакцій творів, прагнучи виробити власне бачення класичного репертуару. Саме тому їхня інтерпретація поєднує повагу до тексту з активним творчим переосмисленням його художнього потенціалу (Good-Music-Guide.com, б. д.).

Натомість у виконанні М. Аргеріх та Г. Кремера провідною виявляється інша художня настанова. На відміну від концепції А.-С. Муттер та Л. Оркіса, де значну роль відіграє індивідуалізація партій, ансамбль М. Аргеріх –

Г. Кремера функціонує як єдиний художній організм. Це спостереження узгоджується з думкою М. Оболенської, яка, аналізуючи ансамблеву взаємодію Г. Кремера та М. Аргеріх в іншому камерному контексті, зазначає: «Видно, що їхній ансамбль із часом викристалізувався і став взірцем ідеального творчого тандему» (Оболенська, 2022, с. 132). Упродовж усіх трьох частин сонати музиканти демонструють більшу темпову стабільність, стриманіше ставлення до агогічних відхилень та прагнення до безперервності драматичного розвитку. Особливо це проявляється у фіналі, де тарантельна стихія руху поступово посилюється, формуючи відчуття невинного поступу до кульмінації. Навіть у найбільш контрастних епізодах виконавці уникають надмірного акцентування меж форми, підпорядковуючи всі засоби виразності наскрізній драматургічній логіці твору.

Показово, що саме такі риси регулярно підкреслюються й музичною критикою. Інтерпретації М. Аргеріх та Г. Кремера характеризуються як поєднання технічної довершеності зі стихійною емоційною енергією, імпровізаційною свободою та винятковою інтенсивністю музичного розвитку. У рецензіях часто з'являються визначення «кінетична енергія», «рапсодична виразність», «спонтанність» і «емоційна напруга», що цілком узгоджується з результатами проведеного виконавського аналізу (Winn, 2009).

Таким чином, обидві інтерпретації демонструють різні шляхи прочитання бетховенського шедевра. Якщо виконавська концепція А.-С. Муттер та Л. Оркіса тяжіє до монументально-драматичного, інтелектуально структурованого та значною мірою романтизованого трактування твору, то версія М. Аргеріх та Г. Кремера вирізняється цілісністю ансамблевого мислення, внутрішньою свободою музичного розвитку та підкресленням енергійно-дієвої природи бетховенської драматургії. Саме ця відмінність дозволяє розглядати обидва ансамблі як два різні способи реалізації романтичної стильової домінанти у сучасному виконавському мистецтві.

2.2. Специфіка музично-мовленнєвих ресурсів виконавської творчості Н. Штуцманн

У попередньому підрозділі вплив романтичної стильової домінанти на індивідуальну виконавську творчість було розкрито на прикладі М. Аргеріх. Звернення ж до творчості Н. Штутцманн зумовлено прагненням проаналізувати, як функціонує стильова домінанта у сфері вокального мистецтва, де формування індивідуального стилю пов'язане не лише з художньо-естетичними настановами, репертуарними пріоритетами та інтерпретаційними рішеннями, а, перш за все, із самою природою голосу як музичного інструмента. Водночас для цілісного осмислення виконавської індивідуальності мисткині до дослідження залучено й диригентську діяльність. Її аналіз дає змогу простежити, як сформовані у вокальному виконавстві художні настанови та стильові пріоритети виявляються / трансформуються в іншому виді музично-виконавської творчості.

Оскільки вокальне виконавство стало вихідною сферою професійного й художнього становлення Н. Штутцманн, доцільно розпочати саме з нього. Перш за все скажемо, що вокальне мистецтво є особливою сферою для дослідження процесів функціонування стильових домінант. Адже якщо в інструментальному мистецтві виконавець реалізує власну концепцію твору композитора за допомогою відокремленого від нього інструменту, то у співі інструментом фактично є сама людина. Вокальний стиль формується на перетині природних даних, професійної школи, слухового досвіду, мовленнєвої культури, сценічного мислення та художньої інтенції. Голос у такому контексті не може розглядатися лише як технічний засіб відтворення музичного тексту. Він є носієм тембрової, емоційної, смислової та навіть тілесної ідентичності виконавця.

Питання класифікації співочих голосів, їхньої тембрової природи та зв'язку з виконавським амплуа неодноразово ставали предметом наукового осмислення. Так, у колективній монографії «Голос людини та вокальна робота з ним» (Стасько та ін., 2010) узагальнено базові відомості щодо типів голосів,

їхніх діапазонних і тембрових характеристик, а також методів вокального навчання. У статті Н. Кречко та О. Рязко «Німецька система FACH як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві» (Кречко & Рязко, 2022) систематизовано термінологію професійних голосів оперних співаків відповідно до німецької системи вокальних амплуа, що дозволяє точніше співвідносити природні можливості голосу з репертуарною та сценічною практикою. Окреме значення для нашого дослідження має стаття Девіда Джонса / David Jones «Постановка контральто. Розробка діагностичних інструментів для розуміння рідкісного типу голосу», (Jones, 2007) у якій увагу зосереджено саме на проблемі виявлення та професійного становлення контральто як рідкісного вокального феномену. Водночас у статті Є. Авраменко «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного “голособразу” на прикладі драматичного тенора» розкрито зв'язок між тембром голосу, сценічним амплуа та створенням художнього образу. Попри те, що дослідниця звертається до іншого типу голосу, сама ідея тембру-амплуа є важливою для розуміння того, як голосова природа виконавця впливає на характер його інтерпретаційного мислення (Авраменко, 2020).

Особливого значення ця проблематика набуває у творчості Н. Штуцманн (нар. 1965), адже її художня індивідуальність безпосередньо пов'язана з рідкісним типом голосу – контральто. Саме темброва природа голосу мисткині стала одним із визначальних чинників формування її виконавського стилю, репертуарної політики та подальшої професійної еволюції. У цьому випадку стильова домінанта виявляється не як абстрактна художньо-естетична категорія, а як жива система взаємодії голосу, особистості, традиції та інтерпретаційного мислення.

Почнемо з того, що Н. Штуцманн володіє найрідкіснішим жіночим голосом із виразним грудним регістром – контральто. В українських методичних працях цей тип голосу визначають як «найнижчий жіночий голос, діапазон якого – від Мі малої октави до Соль другої; цей голос має великий запас нижніх нот густого й соковитого звучання, чим і відрізняється від меццо-

сопрано» (Стасько та ін., 2010, с. 35). Вже це визначення дозволяє вказати на ті параметри, які у випадку Н. Штуцманн набувають не лише вокально-технічного, але й інтерпретаційного значення: низький регістр, темброва густота, насиченість звучання, темна барва голосу, особлива виразність грудного резонування.

Важливо, що контральто, як тип голосу, не просто відрізняється від інших жіночих голосів діапазоном і тембровими характеристиками. Він формує інший тип вокального висловлювання, у якому на перший план виходять глибина звучання, внутрішня зосередженість, драматична щільність та особлива інтонаційна вагомість кожної фрази. На відміну від світлого, рухливого, часто більш «повітряного» звучання сопрано, контральто апелює до іншої образної сфери – більш затемненої, медитативної, героїчної, сакральної або психологічно заглибленої. Саме тому тембр у вокальному виконавстві не є нейтральною якістю голосу: він безпосередньо впливає на образний горизонт інтерпретації та на ті художні смисли, які виконавець здатен найбільш переконливо втілювати.

Цікавою особливістю цього типу голосу вітчизняні викладачі вважають й те, що він формується достатньо довго у порівнянні з іншими голосами. Так, у колективній монографії «Голос людини та вокальна робота з ним» знаходимо інформацію про те, що «всі голоси можна умовно поділити на дві групи – легкі й важкі <...> До другої групи належать тенори, колоратурні сопрано, меццо-сопрано і контральто. Ці голоси від природи, як правило, не поставлені і тому потребують великої праці як від співака, так і від педагога для досягнення необхідного вокально-виконавського рівня» (Стасько та ін., 2010, с. 37). Отже, становлення контральто передбачає тривалий процес не лише технічного опанування голосового апарату, але й поступового усвідомлення власної тембрової природи.

Зазначимо, що подібної думки дотримується і сама Н. Штуцманн. В одному з інтерв'ю вона підкреслює: «Щоб опанувати всі технічні тонкощі глибокого голосу, потрібно близько двадцяти – двадцяти п'яти років»

(Schreuders, 2010). Це висловлювання є принципово важливим для нашого дослідження, оскільки дозволяє побачити голос не як готову природну даність, а як процес тривалого становлення. Іншими словами, тембр контральто у творчості Н. Штуцманн постає не лише як фізіологічна характеристика, але і як результат багаторічної праці, накопичення виконавського досвіду, формування слухового контролю та поступового вибудовування власної художньої системи.

Саме тому специфіку формування стильових домінант у вокальному виконавстві доцільно розглядати крізь взаємодію двох груп чинників. Першу групу становлять внутрішні чинники, пов'язані з природою голосу, психофізіологічними особливостями співака, регістровою структурою, диханням, артикуляцією та інтонаційною пластикою. Другу групу утворюють зовнішні чинники: професійна школа, родинне й культурне середовище, репертуарні орієнтири, естетичні ідеали епохи, сценічна практика та характер взаємодії з різними музичними традиціями.

У випадку Н. Штуцманн ці чинники виявляються тісно пов'язаними. Внутрішнім фактором формування її виконавського стилю стала унікальна темброва природа контральто, яка визначила специфіку музично-мовленнєвих ресурсів співачки. Зовнішнім – вплив вокальної традиції, родинного середовища та творчості її матері-співачки, що сприяло ранньому зануренню майбутньої мисткині у професійний музичний простір. Взаємодія цих чинників зумовила не лише особливості вокального стилю Н. Штуцманн, але й ширшу логіку її творчої біографії, в якій вокальне виконавство органічно поєднується з диригентською діяльністю.

Звернемо увагу, що у поширеній у сучасній оперній практиці німецькій класифікації голосів FACH контральто відсутнє, але є драматичне контральто / *Dramatischer Alt* (Кречко, Рязько, 2022). Можливо, це пов'язано з тим, що досі залишається проблемою ідентифікація контральтового тембру. Його плутають з меццо-сопрано, яким вже понад століття часто доручають партії, призначені для альти або контральто. Як зазначає М. Яновська: «В умовах посиленої

віртуозності італійської опери XIX ст. низькі сопрано набули великої рухливості, породивши новий тип оперного голосу – “колоратурне мецо сопрано”, ініційоване творчістю Дж. Россіні» (Яновська, 2021, с. 65).

Підкреслимо, що, незважаючи на той факт, що контральто, здавалося б, рідкісний голос, таких виконавиць в історії європейського мистецтва доволі багато. Серед найвідоміших назовемо Марієтту Альбоні / Marietta Alboni (1826–1894), яка навчалася співу у Джоаккіно Россіні / Gioachino Rossini (1792–1868); Клару Батт / Dame Clara Butt (1872–1936) та Маріан Андерсон / Marian Anderson (1897–1993). А от серед сучасниць Н. Штуцманн слід назвати Аннамарію Кардіналлі / AnnaMaria Cardinalli (1979), яка відома не тільки як співачка (зокрема, критики відмічають її виконання партій в операх Ріхарда Вагнера / Richard Wagner (1813–1883) та П'єтро Масканьї / Pietro Mascagni (1863–1945)), але як гітаристка й науковиця; та видатних виконавиць барокового репертуару: Дельфін Галу / Delphine Galou (1977), Марі-Ніколь Лемьє / Marie-Nicole Lemieux (1975) та Соню Пріну / Sonia Prina (1975).

Аналіз репертуару сучасних співачок-контральто показує, що, як правило, вони тяжіють до виконання саме барокових творів. Водночас, потужною є й інша тенденція, коли тембр контральто використовується у музиці третього пласту. Так, відомими є такі співачки, як Емі Вайнхаус / Amy Winehouse (1983–2011), Шер / Cher (нар. 1946), Леді Гага / Lady Gaga (нар. 1986), Енні Леннокс / Annie Lennox (нар. 1954). Наприклад, Е. Вайнхаус отримала 24 нагороди у 60 номінаціях, серед яких шість нагород у восьми номінаціях Grammy Awards, останню з яких їй було присуджено посмертно. А співачка Леді Гага, авторка хіта «Shallow» (2018 р.), стала першою жінкою, яка отримала «Оскар», «BAFTA», «Золотий глобус» і «Греммі» за один рік.

Що ж стосується репертуару, то, на перший погляд здається, що у кількісному та стильовому вимірі він значно менший для контральто ніж для інших голосів. На це, зокрема, вказує Н. Штуцман: «Мої головні партії не дуже численні: репертуар контральто, хоча й дуже цікавий, не дуже великий, за винятком репертуару у стилі бароко, ролі якого найчастіше замасковані»

(Schreuders, 2010). Що мається на увазі? Те, що, дійсно, в операх Бароко практично неможливо знайти авторську ремарку про призначення партії саме контральто (винятком є партії в операх Георга Фрідріха Генделя / George Frideric Handel (1685–1759): Юлія Цезаря, з однойменної опери, та Арзаса, принца Коринфського, з опери «Партенопа»)¹.

Натомість, й у барокових операх, й у творах більш пізніх періодів, зустрічаються партії доручені альту: Брадаманта з опери «Алчіна» Г. Ф. Генделя, Розіна у «Севільському цирульнику» Дж. Россіні (у клавірі сопрано або альт), Перша Норна у «Загибелі богів», Ерда у «Зігфріді» Р. Вагнера, Дріада з «Аріадни на Наксосі» Ріхарда Штрауса / Richard Strauss (1864–1949). Проте, тут важливо зауважити, що в німецькомовних країнах альтами називали жіноче контральто (Криса, 2006, с. 52). Також, у сучасній оперній практиці партії, призначені бароковими композиторами для кастратів, виконують саме контральто, зокрема Орфей з «Орфея і Еввідіки» Крістофа Вільгельма Глюка / Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714 – 1787), Орlando у «Несамовитому Роланді» Антоніо Вівальді / Antonio Vivaldi (1678–1741) тощо.

Щодо романтичного репертуару та творчості композиторів XX–XXI століть, тут знаходимо партії, призначені саме для контральто: Ангеліна у «Попелюшці, або Перемозі добродетності», Арзаче у «Семіраміді», Танкред у «Танкреді» Дж. Россіні; Маффіо Орсіні у «Лукреції Борджіа» Г. Доніцетті / Gaetano Donizetti (1797–1848); Ульріка в опері «Бал-маскарад» та Маддалена у «Ріголетто» Дж. Верді; Ла Чієка у «Джоконді» А. Понк'єллі / Amilcare Ponchielli (1834–1886); Лючія у «Сільській честі» П. Масканьї / Pietro Mascagni

¹Зазначимо, що, насправді не так просто зрозуміти, для якого саме типу/підтипу голосу призначено ту чи іншу партію, адже композитори не позначають цього. У якості прикладу згадаємо про партії, які традиційно виконують колоратурні сопрано (цариця ночі з «Чарівної флейти» В. А. Моцарта), хоча відповідної позначки у партитурі опери немає, або ще більш тонку градацію, яка розділяє тенорів на ліричних, героїчних тощо. Знов-таки, відповідних авторських вказівок у партитурі ми не знайдемо, хоча в оперній практиці відповідний розподіл є загальноприйнятим. Що ж стосується саме барокових опер, то, іноді, ми стикаємося з випадками, коли у партитурі є вказівка не на бажаний тип голосу, а на те, для якого співака була призначена певна партія. Зокрема відомо, що багато років Г. Ф. Гендель співпрацював з видатним кастратом Сенезіно, який співав у прем'єрних показах багатьох опер композитора. Тож, у деяких виданнях можна побачити, що партії опер Г. Ф. Генделя призначені Сенезіно. Діапазон цих партій фактично відповідає діапазону контральто.

(1863–1945); Баронеса у «Ванессі» С. Барбера / Samuel Barber (1910–1981); Тітонька у «Пітері Граймсі» Б. Бріттена / Benjamin Britten (1913–1976); Арт-банк'єр в опері «Обличчям до Гойї» М. Наймана / Michael Nyman (нар. 1944), хоча на практиці ці партії доволі часто виконують мецо-сопрано.

Тож подальший аналіз буде спрямовано на виявлення стильових домінант творчості Н. Штуцманн крізь призму її біографії, специфіки голосу, а також вокальних і диригентських виконавських версій.

Почнемо з того, що Н. Штуцманн – співачка, яка з дитинства сприймала себе як універсального митця: «Я вважала себе музикантом, який користується голосом як інструментом, а не суто вокалісткою за освітою» (Royal StockholmPhil, 2014). Виконавиця народилася 6 травня 1965 року у передмісті Парижу – Сюрені, у родині музикантів (її батьки були співаками). Розповідаючи про дитинство у чисельних інтерв'ю Н. Штуцманн згадує, що вона вчилася грати на декількох інструментах (фортепіано, фагот, віолончель, альт), а співом з нею займалася мати – сопрано Крістіани Штутцманн / Christiane Stutzmann (1939). Обравши кар'єру оперної співачки Н. Штуцманн продовжила навчання у Консерваторії Ненсі / Conservatoire régional du Grand Nancy (Франція). З 1983 по 1987 рік навчалася у Школі оперного мистецтва / École d'Art Lyrique Паризької опери у Мішеля Сенешаля / Michel Sénéchal (1927 – 2018), а згодом почала брати уроки у видатного німецького співака, професора Віденської музичної академії Ганса Хоттера / Hans Hotter (1909 – 2003).

Дебютувавши у 1985 році у Магніфікаті BWV 243 Й.С. Баха в концертному залі Плеєль / Salle Pleyel (Париж), вже наступного року Н. Штуцман дає сольний концерт у Нанті й доволі швидко стає відомою як виконавиця барокового репертуару, а також французьких мелодій та німецьких пісень. Поряд з цим, Н. Штуцманн активно опановує диригування, наставниками у якому були: видатний фінський диригент та педагог Йорма Панула / Jorma Panula (нар. 1930), японський диригент Сейдзі Озава / Seiji

Ozawa (1935–2024) та британський диригент сер Саймон Реттл / Simon Rattle (нар. 1955).

У 2009 році Н. Штуцманн заснувала камерний оркестр «Orfeo 55», з яким виступала до 2019 року. Створення колективу стало втіленням її давнього прагнення поєднати вокальне та диригентське мистецтво в межах єдиного творчого проєкту. Саме в Orfeo 55 вона вперше почала регулярно виступати одночасно як співачка й диригентка, що стало однією з характерних рис її творчої діяльності. Найцікавішою особливістю Orfeo 55 було використання як історичних, так і сучасних інструментів. Orfeo 55 став своєрідною творчою лабораторією Н. Штуцманн, у якій сформувався її диригентський стиль. Саме тут уперше в повній мірі проявилася властива їй здатність поєднувати вокальне мислення, характерне для контральто, з оркестровим баченням музичної драматургії.

З 2017 року виконавиця співпрацює з багатьма оркестрами, серед яких Національний симфонічний оркестр RTÉ (Дублін, Ірландія), Філадельфійський оркестр / Philadelphia Orchestra (США), а з сезону 2022/23 років Н. Штуцманн стає новим музичним керівником Атлантського симфонічного оркестру і другою жінкою в історії, яка керувала ним (Nathalie Stutzmann, б. д.). Крім цього, вона стала другою жінкою-диригенткою в історії, запрошеною до участі у Байройтському фестивалі / Bayreuth Festival, поступившись першістю українській диригентці Оксані Линів. Байройтський фестиваль традиційно вважається одним із найпрестижніших оперних форумів світу, а запрошення до диригування на його сцені є свідченням найвищого рівня професійного визнання. Ця подія стала важливою віхою у творчій біографії мисткині та переконливо засвідчила її високий авторитет у міжнародному музичному середовищі вже не лише як видатної співачки, а й як диригентки світового рівня.

З офіційного сайту Н. Штуцманн відомо, що вона диригувала «ключові твори романтичного симфонізму, серед яких Симфонія № 6 Брукнера, Симфонія № 9 Шуберта, Симфонія № 6 Чайковського, симфонічна поема

«Життя героя» Штрауса, Друга симфонія Малера та Дев'ята симфонія Бетховена. Саме останній твір став завершенням масштабного «Бетховенського проєкту», розпочатого диригенткою спільно з оркестром у попередньому концертному сезоні» (Nathalie Stutzmann, б. д.). Також вона диригувала опери Шарля Гуно / Charles Gounod (1818 – 1893) «Фауст» / «Faust», Джакомо Пуччіні / Giacomo Puccini (1858 – 1924) «Тоска» / «Tosca», Жоржа Бізе / Georges Bizet (1858 – 1924) «Кармен» / «Carmen»; всі п'ять фортепіанних концертів Л. Бетховена¹.

Важливе місце у творчій біографії Н. Штуцманн займає звукозаписна діяльність: співачка здійснила понад сорок записів, багато з яких були видані лейблом RCA Victor Red Seal. Високий художній рівень її виконавського мистецтва відзначений численними міжнародними нагородами, зокрема Deutsche Schallplatten Kritik, Diapason d'Or, Japan Record Academy Award та Grammy. У 2024 році Н. Штуцманн була удостоєна премії Oper! Awards у номінації «Найкращий диригент року» / «Best Conductor of the Year» за диригування оперою Р. Вагнера «Тангейзер» на Байройтському фестивалі. Серед вагомих диригентських досягнень Н. Штуцманн останніх років варто відзначити запис Симфонії № 9 та «Американської сюїти» Антоніна Дворжака Antonín Leopold Dvořák (1841 – 1904) з Атлантським симфонічним оркестром. Запис отримав широкий позитивний резонанс у міжнародному музичному середовищі: його було високо оцінено провідними музичними виданнями, включено до переліку найпомітніших класичних релізів сезону за версією The New York Times, а сама диригентка була номінована на премію OPUS Klassik у категоріях «Найкращий диригент» та «Найкращий симфонічний запис року» (Nathalie Stutzmann, б. д.). За роки творчої діяльності Н. Штуцманн здійснила понад 80 аудіозаписів і була удостоєна численних міжнародних нагород та відзнак. Французький уряд нагородив мисткиню званням кавалера Ордена Почесного легіону / Chevalier de la Légion d'Honneur

¹ Творчий доробок Н. Штуцманн у сфері диригентського мистецтва представлений у *Додатках II та К*.

та командора Ордена мистецтв і літератури / *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres*. У 2025 році Н. Штуцманн також була обрана почесним членом Королівської академії музики / *Royal Academy of Music*.

Поряд із виконавською та диригентською діяльністю Н. Штуцманн активно реалізує себе у педагогічній сфері. Мисткиня здобула визнання як вокальний педагог, передаючи власний виконавський досвід молодим співакам під час індивідуальної роботи та майстер-класів. Серед її учнів і слухачів майстер-класів – Йонас Дескотт / *Jonas Descotte* (контратенор), Ксав'є де Ліньроль / *Xavier de Lignerolles* (тенор) та Габрієль Нейгейс / *Gabriëlle Nijhuis* (мецо-сопрано, контральто).

Критики про Н. Штуцманн зазначають:

- «Диригентка, у якій поєднані всі необхідні якості» (*Le Figaro*);
- «Штуцманн надає нового звучання добре знайомому репертуару» (*Bachtrack*);
- «Винятковий успіх у диригентській діяльності» (*The New Yorker*) (*Warner Classics*, 2024);
- «Геній, який робить музику непереборно привабливою» (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) (*Nathalie Stutzmann*, б. д.).

На міжнародному довідковому інтернет-ресурсі *The Bach Cantatas Website* (BCW), присвяченому творчості Й. С. Баха та виконавцям його музики, про Н. Штуцманн зазначено: «Її спів із темним, насиченим тембровим забарвленням і виразною манерою виконання, що вирізняється справжньою глибиною та багатством контральто, здобув широке визнання й захоплення» (*Oron*, 2023).

Музична критика неодноразово підкреслювала виняткові особливості творчої індивідуальності Н. Штуцманн. Серед них – рідкісна глибина й насиченість контральтового тембру, емоційна виразність у поєднанні з високим рівнем інтерпретаційного контролю, уважне ставлення до поетичного тексту та драматургії музичного твору, а також здатність органічно

поєднувати вокальне й диригентське мислення. Саме ці риси дозволили мисткині сформувати модель універсального музиканта, яка поєднує функції виконавця, інтерпретатора, художнього керівника ансамблю та диригента.

Свідомо уникаючи ретельного аналізу всього спектру творчої діяльності Н. Штуцманн, сконцентруємося саме на вокальному виконавстві, в межах якого вона сформувалася як творча особистість, бо це її перша музична професія. Це важливо, адже зрозуміло, що унікальність індивідуального вокального стилю обумовлюється, перш за все, фізичними властивостями голосу. Саме вони визначають тембр-амплуа співака¹, його репертуарну політику, й, як наслідок, панівну художньо-естетичну настанову. Так, американський викладач з вокалу Девід Джонс / David Jones, який співпрацює з такими оперними театрами, як Метрополітен-опера / Metropolitan Opera, Берлінська державна опера / Deutsche Staatsoper Unter der Linden, Віденська державна опера / Wiener Staatsoper, Королівський оперний театр у Ковент-Гарден / Royal Opera House та є автором методики, що базується на синтезі шведської та італійської шкіл співу, у статті «Постановка контральто: розробка діагностичних інструментів для розуміння рідкісного типу голосу» пише: «Як правило, основними елементами, які визначають вокальний фах, є (1) тембр, (2) індивідуальний колір, (3) специфічна теситура та (4) особистість або темперамент. Особистість і/або темперамент є критичними факторами, оскільки багато співаків мають глибоке внутрішньо-інстинктивне розуміння свого голосу» (Jones, 2007).

Також, підкреслимо, що велике значення має конституція співака, адже загальновідомо, що абсолютно міфічним чином пов'язані, наприклад, зріст та тип голосу співака (мецо-сопрано, як правило, дуже високі, статні, а тенори – маленького зросту). З цього приводу звернемося до дисертації Чжоу Ї, який зазначає, що «специфіка вокального виконавства полягає в тому, що в ньому

¹ За визначенням Є. Авраменко «тембр-амплуа – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-амплуа “упредметнює” у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу» (Авраменко, 2020, с. 95).

людина та інструмент буквально становлять одне ціле, тож можна стверджувати, що одним з базових параметрів, які визначають особливості музичного мислення конкретного співака, є його голос» (Чжоу Ї, 2021, с. 43).

Зазначимо, що думка про те, що фізіологія певним чином впливає на творчу діяльність, – є доволі розповсюдженою й в інших сферах виконавства, – наприклад, у піанізмі, про що ми вже згадували у розділі 1.2., у контексті наукової думки Е. Фішера. Погоджуючись з ним, підкреслимо, що саме мислення виконавця визначає специфіку його музично-мовленнєвих ресурсів, фактично – стилю. При цьому очевидним є вплив таких факторів, як, наприклад, величина руки у піаніста (тут згадаємо про життєтворчість Р. Шумана, котрий не зміг реалізувати мрію про кар'єру концертуючого піаніста через маленьку руку). Таким самим чином, параметри голосу конкретного співака можуть дещо обмежувати його художньо-естетичні прагнення.

Водночас, вважаємо, що стильова домінанта творчості, як важливий показник специфіки музичного мислення виконавця, – є динамічним фактором, тим, що може змінюватися у процесі життя. Адже фізіологія людини напряму пов'язана з психологією, а саме – темпераментом (першим, хто вказав на цей зв'язок був ще Гіппократ / Ἱπποκράτης (бл.460 до н. е. – бл. 370 до н. е.)), характером, поведінковими й, як наслідок – художніми настановами. Останні, в свою чергу, впливають на репертуарну політику кожного окремого виконавця. Так, як ми зазначали вище, найбільш поширений вибір співачок-контральто, визначений західноєвропейською оперної практикою – це бароковий репертуар. Втім, Н. Штуцман свідомо виходить за його межі, зазначаючи: «Бароковий музикант, який співає лише бароко, за два-три роки тільки й звучить бароково. Голос не розширюватиметься, не розкриватиметься. Так само художнику, який інтерпретує лише великі твори, через деякий час буде дуже важко повернутися до інтимних творів. Я завжди так працювала із мамою, вона завжди виховувала мене в цьому почутті еклектики. Звичайно, у всіх нас є композиції, в яких ми

почуваємося краще, які ми вважаємо за краще, які сильніше впливають на нас, і ми повинні віддавати їм перевагу, але спеціалізуватися на одному музичному періоді або одному способі виконання чи співу – це нестерпно!» (Schreuders, 2010).

Тож, приклад музичної діяльності Н. Штуцманн є яскравим прикладом того, що фізіологія виконавця справді впливає на формування стильових домінант його творчості. Водночас, маємо визнати, що такі домінанти можуть не стати визначальними, корегуватися, співіснувати або навіть підпорядковуватися іншим. Так, не менш важливою домінантою вокальної творчості Н. Штуцманн є романтична, що визначило, зокрема, її захоплення відповідним репертуаром. Систематизація концертного репертуару співачки дозволила дійти висновку, що кількість творів композиторів-романтиків в ньому майже не поступається бароковим. Якщо перше місце посідає творчість Й. С. Баха (25 творів), то друге – Р. Шумана (18 вокальних циклів, де сумарна кількість пісень становить 144 твори). Також у репертуарі співачки представлена творчість Габрієля Форе / Gabriel Fauré (1845 – 1924) (15 опусних груп, 28 окремих пісень); Г. Ф. Генделя (щонайменше 18 творів); А. Вівальді (щонайменше 14 творів); Й. Брамса (п'ять пісенних опусів і Рапсодія для альта); та Ф. Мендельсона (6 творів); В. А. Моцарта, Ф. Шуберта (4 твори) та К. Дебюссі (по 4 твори); Ф. Пуленк, Д. Перголезі, Г. Малер, М. Равель (по 2 твори); С. Франк, А. Руссель, Н. Порпора, Дж. Каріссімі (по 1 твору) (*див. Додатки Ж, З*).

Систематизація вокального репертуару Н. Штуцманн засвідчує співіснування двох провідних історико-стильових сфер: барокової та романтичної. Масштабне звернення співачки до вокальних циклів романтичної доби дає підстави розглядати романтичну традицію не як периферійну, а як одну з визначальних складових її виконавського репертуару.

Витоки формування романтичної домінанти творчості Н. Штуцманн можна простежити у сімейному колі виконавиці. Мати співачки, Крістіане Штуцманн/ Christiane Stutzmann (нар. 1939), була талановитою оперною

співачкою (драматичне сопрано) та вокальним педагогом. Основу її репертуару становили твори композиторів-романтиків і представників веризму. Вона виконувала партії Аїди, Мадам Батерфляй, Манон, Тоски, Дездемони та багатьох інших. Можна припустити, що творча діяльність матері, присутність Н. Штуцманн на її виставах і спостереження за домашніми заняттями вплинули на формування естетичних уподобань майбутньої мисткині та, відповідно, стильових домінант її виконавської творчості.

Прагнення реалізувати художні інтереси, не обмежені лише сферою барокового вокального репертуару, на наш погляд, стало одним із чинників звернення Н. Штуцманн до диригування. Водночас створений нею 2009 року оркестр Orfeo 55, у якому мисткиня впродовж десяти років поєднувала функції солістки й диригентки, спеціалізувався саме на музиці бароко. Проте з часом репертуарні пріоритети Н. Штуцманн як диригентки розширилися: вагоме місце в її діяльності посіли твори композиторів-романтиків. Отже, романтична домінанта, сформована у вокальній творчості виконавиці, набула подальшого розвитку в іншій сфері її музичної діяльності.

Перейдемо до аналізу інтерпретаційних версій барокового репертуару Н. Штуцманн на прикладі арії Гоффредо «Mio cor, che mi sai dir?» / «Серце моє, що ти мені скажеш?» з опери «Rinaldo» HWV 7b Г. Ф. Генделя¹. Звернення саме до цього твору дає змогу простежити, як у межах історично віддаленого музичного матеріалу взаємодіють принципи барокового та історично інформованого виконавства з індивідуальною художньою концепцією співачки. Для виразнішого виявлення специфіки прочитання Н. Штуцманн її версію зіставимо з інтерпретацією В. Абрамян.

«Рінальдо» є першою італійською оперою Г. Ф. Генделя, створеною для лондонської сцени. Прем'єра твору відбулася 24 лютого 1711 року в Королівському театрі (Queen's Theatre) у Лондоні на лібрето Джакомо Россі / Giacomo Rossi (діяв близько 1710–1729), написане за мотивами поеми

¹) https://www.youtube.com/watch?v=1jqulflzxbqs&list=RD1jqulflzxbqs&start_radio=1

2) https://www.youtube.com/watch?v=9DLu5qw6LVU&list=RD9DLu5qw6LVU&start_radio=1

Торквато Тассо / Torquato Tasso (1544–1595) «Визволений Єрусалим» / «Gerusalemme liberata». Значний успіх постановки започаткував тривалий період домінування Г. Ф. Генделя в англійському оперному житті. У 1731 році композитор здійснив суттєву редакцію твору, відому під каталоговим номером HWV 7b, до якої й належить арія «Mio cor, che mi sai dir?».

Арія звучить у другій дії опери та пов'язана з образом Гоффредо (Goffredo), прототипом якого став історичний діяч Першого хрестового походу Готфрід Бульйонський / Godfrey of Bouillon (бл. 1060–1100). Ця партія була написана для альт-кастрата, однак у пізнішій редакції Г.Ф. Гендель адаптував її для тенора (Burrows, 1997, с. 34). Саме цим пояснюється співіснування різних традицій твору, в яких арія може звучати як у виконанні тенорів і контратенорів, так і низьких жіночих голосів.

Поетичний текст арії надзвичайно лаконічний та концентрує увагу на внутрішньому стані героя: «Mio cor, che mi sai dir? O vincer, o morir» / «Серце моє, що ти мені скажеш? Перемогти або померти». Звертаючись до власного серця, Гоффредо фактично веде внутрішній діалог із самим собою. Тому драматургічне значення арії полягає не стільки у розвитку зовнішньої сценічної дії, скільки у розкритті психологічного стану персонажа, його рішучості та готовності прийняти доленосне рішення. Водночас зміст арії поєднує дві взаємопов'язані образно-емоційні сфери: слова «O vincer, o morir» / «Або перемогти, або померти» утверджують героїчну, войовничу й рішучу налаштованість персонажа, тоді як «sol da una bella speme io rase attendo» / «Лише від прекрасної надії я очікую спокою» репрезентують ліричне, споглядальне та внутрішньо зосереджене начало. Отже, драматургічна природа арії вже містить передумови як для підкреслення зовнішньої героїки, так і для психологізації образу.

Музична мова твору відповідає героїчній сфері барокової опери. Арія написана у формі *da capo* та поєднує енергію маршового руху з моментами внутрішньої зосередженості. Пунктирний ритм, чітка метрична пульсація й активний поступальний рух формують асоціацію з образом воїна-хрестоносця.

Водночас камерний оркестровий склад, до якого входять два гобої, дві скрипки та basso continuo, надає звучанню благородної урочистості без надмірної зовнішньої ефектності.

Для зіставлення з інтерпретацією Н. Штуцманн обрано виконання Вардуй Абрамян / Varduhi Abrahamyan – франко-вірменської оперної співачки, мецо-сопрано, яка народилася в Єревані в родині музикантів, навчалася в Єреванській державній консерваторії імені Комітаса / Yerevan Komitas State Conservatory, а згодом продовжила професійну діяльність у Франції. В. Абрамян належить до сучасних виконавиць із низьким жіночим голосом, у творчості яких бароковий репертуар посідає вагоме місце. За матеріалами міжнародної бази Operabase, вона регулярно звертається до опер Г. Ф. Генделя, виконуючи партії Гоффредо й Рінальдо в опері «Рінальдо», Корнелії в «Юлії Цезарі в Єгипті» / «Giulio Cesare in Egitto», Полінессо в «Аріоданті» / «Ariodante» та Брадаманті в «Альчіні» / «Alcina». До її репертуару також належать Оттоне в «Коронуванні Пoppей» / «L'incoronazione di Poppea» К. Монтеверді та Орфей в опері «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка. Водночас виконання партій Кармен, Даліли, Еболи, Фріки й Ульріки засвідчує широту її стильового та образного діапазону (Operabase, б. д.). Таким чином, звернення В. Абрамян до партії Гоффредо є складовою її системної роботи з бароковим репертуаром, а її виконавська версія становить обґрунтований матеріал для порівняння.

У дослідженні використано запис виконання В. Абрамян, здійснений в Оперному театрі Глайндборна / Glyndebourne Opera House (Велика Британія) у серпні 2011 року, та запис Н. Штуцманн від 15 січня 2021 року. Друга версія має особливе значення, оскільки Н. Штуцманн не лише виконує вокальну партію, а й одночасно керує заснованим нею оркестром Orfeo 55. Це дає підстави розглядати її трактування як цілісну вокально-диригентську концепцію, в якій характер сольного інтонування безпосередньо пов'язаний з організацією оркестрового звучання.

Інструментом інтерпретаційного аналізу обох версій є категорія стильової домінанти. Її застосування дає змогу перейти від фіксації окремих відмінностей у темпі, артикуляції, фразуванні, агогіці, орнаментуванні й трактуванні нотного тексту до визначення художньо-естетичних настанов, що зумовлюють цілісність кожної інтерпретації. Вже на рівні загальної концепції між виконаннями виявляється суттєва відмінність: В. Абрамян акцентує героїчну рішучість, ритмічну енергію та сценічну дієвість образу, тоді як Н. Штуцманн спрямовує увагу на його внутрішню суперечливість, сумнів і психологічну рефлексію.

Хронометраж обох виконань майже збігається: версія В. Абрамян триває 2 хв 48 с, а Н. Штуцманн – 2 хв 51 с. Незначна різниця у три секунди сама по собі не свідчить про принципово відмінні темпові концепції, проте набуває значення в сукупності з локальними агогічними відхиленнями, артикуляцією та способом розподілу інтонаційного напруження. У версії В. Абрамян музичний рух є більш спрямованим, енергійним і ритмічно організованим. Переважно роздільна, подекуди наближена до *non legato* артикуляція посилює войовничий характер арії. Оркестр і солістка спільно формують образ рішучого персонажа, готового до дії.

У виконанні Н. Штуцманн героїчне начало не зникає, однак взаємодіє з більш виразною психологічною рефлексією. Звернення Гоффредо до власного серця постає не лише як риторична фігура, властива оперній традиції XVIII століття, а як внутрішній монолог людини, що перебуває перед складним вибором. У голосі співачки відчуваються сум'яття, тривога й невпевненість героя, пов'язані з невідомістю подальшої долі. Таким чином, якщо в інтерпретації В. Абрамян переважає цілісно окреслений героїчний афект, то Н. Штуцманн виявляє його внутрішню неоднозначність і надає образу психологічної багатозначності.

Різниця між інтерпретаціями простежується й у прочитанні оркестрової тканини. Показовими є такти 7–8 партитури, де у партіях скрипок і гобоїв послідовно звучать три пари малих секунд. У виконанні Orfeo 55 ці інтонації

об'єднані *legato*, завдяки чому набувають особливої виразності та сприймаються як ламентний комплекс. Оскільки Н. Штуцманн одночасно виконує функції солістки й диригентки, таке оркестрове прочитання може розглядатися як безпосереднє втілення її художньої настанови. Рельєфне інтонування секунд посилює не войовничість, а стан тривоги, внутрішнього болю та співчуття героя до самого себе. У версії В. Абрамян ті самі інтонації більшою мірою підпорядковані загальній ритмічній енергії та сценічній дієвості епізоду.

Важливою відмінністю є також ставлення виконавиць до нотного тексту. Вже в перших трьох тактах вокальної партії Н. Штуцманн дещо варіює зафіксований у клавирі мелодичний рисунок, тоді як В. Абрамян точніше дотримується нотного запису. Традиція виконання арій *Da capo* передбачає особливу свободу співака передусім у репризі, де повторення початкового розділу зазвичай супроводжується орнаментальними змінами й демонстрацією імпровізаційної майстерності. Н. Штуцманн використовує можливість варіативного прочитання вже на початку арії, виявляючи вільне володіння бароковою виконавською лексикою та прагнення від самого початку підпорядкувати музичний текст власному образному задуму.

У репризі обидві співачки демонструють високу технічну майстерність, свободу варіювання музичної тканини, володіння фіоритурною технікою та вокальною мелізматиною. Професійна організація дихання дає їм змогу вибудовувати тривалі фрази, зберігаючи інтонаційну точність, ритмічну стабільність і виразність мелодичного руху. Проте технічна вправність підпорядковується різним художнім завданням: у В. Абрамян вона посилює енергію руху, сценічну ефектність і героїчну визначеність образу, тоді як у Н. Штуцманн орнаментування стає продовженням психологічного висловлювання та засобом індивідуалізації стану персонажа.

Психологізоване трактування Н. Штуцманн виявляється також у використанні агогіки. Перед 14-м тактом вона застосовує *ritenuto* в кадансовій побудові, затримуючись на ввідному звуці. Це рішення увиразнює секундове

тяжіння й актуалізує ламентний зміст інтонації. Темпове відхилення виконує смислотворчу функцію: розгортання музичного процесу ніби призупиняється в момент найбільшої гармонічної нестійкості, передаючи вагання героя та незавершеність його внутрішнього рішення. У виконанні В. Абрамян також наявна ферматна зупинка, однак вона припадає вже на тонічний звук, унаслідок чого каданс набуває більшої завершеності та стійкості. Отже, Н. Штуцманн підкреслює напруження й невизначеність, тоді як В. Абрамян – розв’язання та утвердження.

Ще одна розбіжність між використаним клавіром і виконанням Н. Штуцманн виникає в передостанньому такті перед *Da capo*. У клавірі міститься позначення *Adagio*, однак співачка фактично не реалізує передбачене істотне темпове уповільнення. Рішення Н. Штуцманн можна трактувати як поєднання двох редакцій опери: вокальну партію вона виконує відповідно до теситури другої редакції, однак не реалізує наявне в ній позначення *Adagio*, зберігаючи безперервність темпового руху, властиву першій редакції, де ця ремарка відсутня¹. Відмова від виразного *Adagio* може бути витлумачена як прагнення уникнути різкого розмежування середнього розділу та репризи. Перехід до *Da capo* відбувається без демонстративної цезури, тому форма сприймається більш монолітно, а внутрішній монолог героя – безперервним. Історична структура арії при цьому зберігається, але її внутрішні переходи підпорядковуються психологічній логіці образу.

Окремого розгляду потребує диригентська складова виконання Н. Штуцманн. Одночасне поєднання співу та керування оркестром вимагає не лише досконалого володіння вокальною партією, а й контролю над формою, темпоритмом, ансамблевою координацією, динамічним розвитком і звуковим балансом. У цьому виконанні вокальне та диригентське начала утворюють єдиний процес формування музичного образу: оркестр реагує на жест

¹ Порівняння здійснено за виданнями: G. F. Händel, *Rinaldo*, ed. F. Chrysander, *Georg Friedrich Händels Werke*, Bd. 58 (Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1874), с. 59 ([IMSLP: HWV 7a](#)); Bd. 58a (Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1894), с. 167 ([IMSLP: HWV 7b](#)). У виданні 1874 року позначення *Adagio* відсутнє, тоді як у відповідному фрагменті редакції 1731 року, представленої у виданні 1894 року, воно наявне.

Н. Штуцманн, її дихання, фразування та емоційну спрямованість сольної партії. Диригентка не здійснює безперервного тактування, а спрямовує оркестр у смислово важливі моменти, коригуючи темп, динаміку, характер і напрям фразування. Її жест виконує не стільки метрономічну, скільки інтонаційно-пластичну та комунікативну функцію. Початкове тактування встановлює темп і координує ансамблевий вступ, після чого класична диригентська схема поступається місцем гнучкішій взаємодії солістки з оркестром. Така манера наближається до принципів барокового ансамблевого музикування, коли музичний процес координувався виконавцем, безпосередньо залученим до звучання. Н. Штуцманн постає не зовнішнім керівником, а учасницею ансамблю, яка спрямовує його зсередини.

Цей принцип співзвучний висловлюванню Н. Штуцманн про художню специфіку заснованого нею колективу: «Що стосується Orfeo 55, я думаю, що різниця дійсно буде помітна з погляду інтерпретації, фразування, музичності та звучання мого оркестру» (Schreuders, 2010). У виконанні арії така настанова реалізується через єдність вокального й оркестрового інтонування. Orfeo 55 не лише акомпанує солістці, а бере участь у психологічному розкритті образу, продовжуючи й поглиблюючи закладені в її голосі інтонації тривоги, жалю та сумніву.

Історично інформована складова інтерпретації Н. Штуцманн певною мірою співвідноситься з визначеною Ю. Ніколаєвською стратегією «автентичної реставрації», тобто з «процесом відтворення акустичної форми твору, що відповідає звукообразу віддаленої у часі музичної епохи» (Ніколаєвська, 2020: 331). У виконанні простежуються увага до барокової артикуляції та орнаментики, тембрового балансу, форми *Da capo* і принципів взаємодії соліста з оркестром. Водночас прочитання Н. Штуцманн не зводиться до реставрації історичного звукообразу. Виконавиця віднаходить власний «ключ» до музики, наділяючи її інтонації психологічним змістом, пов'язаним із її художньою індивідуальністю.

Показовими в цьому контексті є слова Н. Штуцманн, висловлені в інтерв'ю Бернару Шройдерсу / Bernard Schreuders: «Малер сказав: “Найсуттєвіше в музиці не записане в нотах”... Чи можна точніше висловити істину нашого мистецтва? Я не витрачатиму години на перевірку того, чи була в певній партитурі 1823 року третьою нотою нота до, а не фа! Мене це зовсім не цікавить. Я не бібліотечний щур: я досліджую не рукописи, а людські душі» (Schreuders, 2010). Це висловлювання пояснює її ставлення до нотного тексту: історична обізнаність і повага до джерела залишаються важливими, однак не стають самоціллю. Центральним завданням є розкриття емоційного й духовного змісту музики, тому текстологічна точність поєднується з живим індивідуальним висловлюванням.

Застосування категорії стильової домінанти до зіставлення цих інтерпретацій дає змогу узагальнити виявлені відмінності. У версії В. Абрамян переважає об'єктивізовано-афектне трактування, спрямоване на відтворення героїчної рішучості, театральної дієвості та ритмічної енергії образу. Її виконання увиразнює зовнішню спрямовану, вольову складову музичної характеристики Гоффредо. У версії Н. Штуцманн спостерігається взаємодія історично інформованої та романтичної стильових домінант. Перша домінанта виявляється в опорі на риторико-афектну природу музичної мови, принципи форми *Da capo*, в артикуляційній гнучкості, орнаментуванні, тембровому балансі та характері ансамблевої взаємодії; романтична – у психологізації героя, гнучкості агогіки, емоційній загостреності інтонування та прагненні розкрити внутрішній світ особистості.

Отже, романтична домінанта у виконанні Н. Штуцманн не означає зовнішнього «романтизування» барокової музики або нехтування її історико-стильовими закономірностями. Вона функціонує як художньо-естетична настанова, що визначає спосіб осмислення образу й спрямовує використання музично-мовленнєвих ресурсів. Зберігаючи героїчну основу образу Гоффредо та ознаки барокового виконавства, Н. Штуцманн наближає персонажа до романтичного типу героя, для якого визначальними стають не лише зовнішня

дія, мужність і рішучість, а й сумнів, моральний вибір та емоційна рефлексія. Вокальне та диригентське начала у Н. Штуцманн об'єднуються в цілісну художню концепцію, у якій історична модель твору стає основою для індивідуального виконавського висловлювання.

Виявивши дію романтичної домінанти в інтерпретації барокового твору, звернемося до репертуару, що безпосередньо належить до епохи романтизму. Це дасть змогу простежити, як та сама художньо-естетична настанова реалізується в умовах її органічної відповідності історико-стильовій природі музики та в іншій виконавській сфері – камерно-вокальній ліриці. Наступним матеріалом аналізу є виконання Н. Штуцманн **пісні № 2 «Вільний» / «Freisinn» з вокального циклу Р. Шумана «Мірти» / «Myrthen» op. 25.**

Для розуміння виконавської концепції цього твору передусім окреслимо історію його створення. 1840 рік, який у музикознавстві традиційно називають «роком пісні» Р. Шумана, став одним із найплідніших періодів у творчості композитора. Саме тоді було створено понад сто вокальних мініатюр, більшість із яких увійшли до складу різних циклів. Наймасштабнішим серед них став цикл «Мірти» op. 25, присвячений Кларі Вік-Шуман напередодні їхнього одруження.

До циклу увійшли двадцять шість пісень на тексти поетів різних національних традицій: Роберт Бернз / Robert Burns (1759–1796) (8 пісень), Йоганн Вольфганг фон Гете / Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) (5 пісень), Фрідріх Рюккерт / Friedrich Rückert (1788–1866) (5 пісень), Генріх Гейне / Heinrich Heine (1797–1856) (3 пісні), Томас Мур / Thomas Moore (1779–1852) (2 пісні), Джордж Гордон Байрон / George Gordon Byron (1788–1824) (1 пісня), Кетрін Марія Фаншоу / Catherine Maria Fanshawe (1765–1834) (1 пісня) та Юліус Мозен / Julius Mosen (1803–1867) (1 пісня). На відміну від багатьох романтичних вокальних циклів, «Мірти» не мають наскрізного сюжетного розвитку або єдиного драматургічного конфлікту. Навпаки, різноманітність поетичних джерел зумовлює широку палітру образів, емоційних станів і художніх ситуацій. Спираючись на трактування американського музикознавця

Джона В. Фінсона / Jon W. Finson (Finson, 2007, с. 21), дослідниця Келлі Гарт / Kelly Hart зазначає, що недарма сам композитор «називав цей цикл “музичним букетом” для Клари в день їхнього весілля. Цю ідею підказує назва – “Myrthen” (мирт), оскільки мирт був традиційною квіткою у весільних букетах у час написання цього циклу» (Hart, 2018, с. 12).

Особливий інтерес становить виконавська історія циклу. Р. Шуман передбачав його виконання високим голосом – сопрано або тенором. Проте Н. Штуцманн, володарка рідкісного тембру контральто, стала однією з перших виконавиць, які здійснили запис повного циклу. Подібне рішення стало можливим не лише завдяки широкому діапазону та винятковій гнучкості її голосу, але й специфіці поетичних текстів. У значній частині номерів відсутня чітка гендерна конкретизація ліричного героя, що відкриває широкі можливості для інтерпретаційного переосмислення. У результаті Н. Штуцманн фактично створює нову художню перспективу прочитання циклу, в якій романтична багатозначність текстів набуває додаткових смислових відтінків.

Показово, що виконавиця здійснює більшість номерів не в оригінальних тональностях, а транспонує їх на секунду або терцію вниз. З практичного погляду це пов'язано з особливостями контральтового діапазону, однак наслідки такого рішення виходять далеко за межі суто технічної необхідності. Зміна тонального плану неминуче впливає на темброве забарвлення музики, характер резонування голосу та загальну емоційну атмосферу циклу. Таким чином, інтерпретація Н. Штуцманн не лише адаптує авторський текст до індивідуальних вокальних можливостей виконавиці, а й формує нову звукову концепцію твору.

Особливо виразно індивідуальність виконавського прочитання виявляється у пісні № 2 «Freisinn» / «Вільний» на слова Й. В. Гете. За формою твір являє собою тричастинну композицію, де третій розділ репризно відтворює матеріал першого куплету. Пісня розпочинається в Es-dur – домінантовій тональності щодо першого номера циклу. Як слушно зазначає

американська дослідниця Келлі Гарт / Kelly Hart, уже вступні такти фортепіанного супроводу створюють образ руху, оскільки ритмічна організація фактури нагадує галоп коня (Hart, 2018, с. 27). Поетичний текст змальовує образ людини, для якої свобода, подорож і постійний рух стають невід'ємними складовими життєвого світовідчуття. Саме тому у виконавській практиці ця пісня часто асоціюється з теноровим репертуаром.

Для зіставлення виконавських концепцій було обрано запис Н. Штуцманн у співпраці з французьким піаністом М. Дальберто / Michel Dalberto (1955) та запис І. Бостріджа – британського тенора, одного з найвизначніших сучасних інтерпретаторів камерно-вокальної музики, насамперед німецького романтичного Lied, у співпраці з британським піаністом Г. Джонсоном / Graham Johnson (1950). Вже на рівні тонального плану простежуються істотні відмінності: якщо І. Бострідж звертається до авторської тональності Es-dur, то Н. Штуцманн виконує твір у транспонованому варіанті – D-dur. Водночас найбільш показові розбіжності проявляються у сфері темпової організації, фразування та інтонаційної драматургії.

У виконанні І. Бостріджа та Г. Джонсона музична тканина набуває більшої ритмічної чіткості та моторності. Виконавці тяжіють до поділу мелодичної лінії на коротші синтаксичні одиниці, підкреслюючи початок кожної фрази за допомогою динамічних акцентів і виразного артикулювання пунктирного ритму. У результаті домінуючим стає образ безперервного руху, що безпосередньо кореспондує зі змістом поетичного тексту.

Натомість Н. Штуцманн і М. Дальберто вибудовують значно довші фразові арки. Мелодичний рух підпорядковується не окремим мотивам, а великим смисловим побудовам із виразним тяжінням до завершення фрази. Такий підхід створює відчуття більшої цілісності музичного висловлювання та підкреслює співучість вокальної лінії. Важливо, що подібне трактування виникає не всупереч авторському тексту, а на основі його уважного прочитання.

Відмінності простежуються і в темповій драматургії. Тривалість виконання І. Бостріджа та Г. Джонсона становить приблизно 1 хв 11 с, тоді як інтерпретація Н. Штуцманн і М. Дальберто триває близько 1 хв 18 с. Різниця особливо помітна в середньому розділі (від такту 14), де виконавські концепції розходяться найбільш відчутно. У версії І. Бостріджа зміна настрою залишається досить стриманою та реалізується переважно через темброві нюанси. Натомість Н. Штуцманн значно поглиблює контраст між розділами. Зміна ладового забарвлення, перехід до паралельного мінору та використання *rubato* сприяють формуванню атмосфери особливої інтимності та внутрішньої зосередженості. Якщо перший розділ у її трактуванні зберігає енергію руху, то середній набуває характеру ліричного роздуму.

Подібне заглиблення у психологічний зміст тексту є характерною рисою виконавського стилю Н. Штуцманн загалом. Виконавиця демонструє виняткову увагу до авторських ремарок і структурної логіки твору, поєднуючи ретельність роботи з нотним текстом із широкою свободою художнього висловлювання. Саме цей баланс між повагою до композиторського задуму та індивідуальним творчим переосмисленням становить одну з провідних рис її виконавської концепції.

Ще один ракурс інтерпретаційного аналізу творчості Н. Штуцманн пов'язаний із її диригентською версією **Симфонії з кантати Й. С. Баха «Am Abend aber desselbigen Sabbats» «Увечері того самого суботнього дня» BWV 42**. Для виявлення специфіки цього прочитання його доцільно порівняти з інтерпретацією Йоса ван Велдговена / Jos van Veldhoven (нар. 1952) – нідерландського диригента й музикознавця, одного з провідних представників історично інформованого виконавства. Постать Й. ван Велдговена утворює продуктивну порівняльну модель щодо Н. Штуцманн. Його професійне становлення ґрунтувалося передусім на музикознавчій, хоровій і диригентській підготовці, тоді як шлях Н. Штуцманн до диригування значною мірою виростав із її багаторічного вокального досвіду. У 1976 році Й. ван Велдговен заснував Utrecht Baroque Consort / «Утрехтський бароковий

консорт», діяльність якого була спрямована на дослідження виконавської практики XVII – XVIII століть і повернення до концертного життя маловідомих барокових творів. Ця спрямованість певною мірою перегукується із творчими пошуками Н. Штуцманн. У 1983 – 2018 роках Й. ван Велдговен очолював Нідерландське бахівське товариство / Netherlands Bach Society: «а також ініціатор всесвітнього інтернет-проєкту “All of Bach”» (van Veldhoven, n.d.).

Для аналізу використано виконання кантати BWV 42 Нідерландським бахівським товариством під керуванням Й. ван Велдговена, записане у Валлонській церкві Амстердама в межах проєкту «All of Bach»¹. Натомість Н. Штуцманн включила Симфонію до альбому «Une cantate imaginaire», записаного з Orfeo 55 і виданого Deutsche Grammophon 2012 року. Концепція цього проєкту полягає у створенні своєрідної «уявної кантати», у якій частини різних творів Й. С. Баха об'єднано в нову композиційно-драматургічну цілісність. Симфонія BWV 42 відкриває цей авторський цикл, одразу набуваючи іншої функції, ніж у структурі оригінальної кантати².

Симфонія BWV 42/1 є інструментальним вступом до духовної кантати. Термін *Sinfonia* тут означає не симфонічний цикл у пізнішому розумінні, а самостійну оркестрову вступну частину. Кантату створено для першої неділі після Великодня – Quasimodogeniti; перше виконання відбулося 8 квітня 1725 року в Лейпцигу. (Loy, 2013, с. 4).

Припускають, що Симфонія могла бути першою частиною втраченого концерту для двох гобоїв, фагота й оркестру (Netherlands Bach Society, 2017). Твір написано в D-dur, образно-афектна семантика якого в музично-теоретичній думці XVII – XVIII століть пов'язувалася передусім із радістю, святковістю та енергійністю. У монографії Мері Сір / Mary Cyr «Performing Baroque Music» / «Виконуючи барокову музику» наведено характерні для тієї доби визначення цієї тональності. Йоганн Маттезон / Johann Mattheson

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JWKpmq6NKJs>

² https://www.youtube.com/watch?v=2gnxgxaNa8I&list=RD2gnxgxaNa8I&start_radio=1

(1681 – 1764), безпосередній сучасник Й. С. Баха, визначає її як «дещо різку і вперту; придатну для втілення гучних, радісних, войовничих і підбадьорливих образів»; тоді як Ж.-Ф. Рамо пов'язує її з «піснями веселоців і радості» (Суг, 2016, с. 32). Її святковий характер підкреслював і Й. ван Велдговен: «Ця музика така життєрадісна, що нечасто трапляється у Баха. Тут він явно прагне ще трохи продовжити святкову атмосферу Великодня» (Netherlands Bach Society, 2017).

Композиція Симфонії має тричастинну репризну будову з поверненням початкового розділу *Da capo*. У крайніх розділах струнні та дерев'яні духові інструменти обмінюються мотивами, вступають у діалог і спільно формують безперервний енергійний рух. У середньому розділі *Cantabile* мелодична функція зосереджується переважно у партіях двох гобоїв і фагота, тоді як струнні утворюють рухливе гармонічне й фактурне тло. Контраст розділів виникає завдяки зміні типу тематизму, артикуляції, характеру руху та співвідношення оркестрових груп. Інструментальний склад охоплює два гобої, фагот, перші й другі скрипки, альт і basso continuo.

Однією з помітних відмінностей між інтерпретаціями є трактування загального темпу та пульсації метра 6/8. У версії Н. Штуцманн Симфонія триває 5 хв 46 с, тоді як у виконанні Й. ван Велдговена – 6 хв 06 с. Отже, різниця становить 20 секунд. Кількісно цей розрив не є радикальним, проте на рівні сприйняття він посилюється іншими виконавськими параметрами. У Н. Штуцманн пульсація відчувається гостріше, а рух набуває моторної пружності та концертної спрямованості. У Й. ван Велдговена метрична основа трактується м'якше, завдяки чому виразніше виявляються пасторальність, урочиста врівноваженість і внутрішня просвітленість музики.

Необхідно враховувати й різний драматургічний контекст записів. У Й. ван Велдговена Симфонія відкриває повну кантату й безпосередньо підводить слухача до євангельської оповіді BWV 42. У Н. Штуцманн вона стає початком нової художньої конструкції – «уявної кантати», створеної диригенткою з частин різних бахівських творів. Тому в першому випадку

вступ виконує літургійно-драматургічну функцію, тоді як у другому набуває значення яскравого інструментального прологу до авторського альбому-концепції.

Істотно відрізняється і трактування *basso continuo*. У виконанні Й. ван Велдговена добре прослуховується клавішна складова *continuo*: поряд із клавесином використано орган, звучання якого відповідає церковному контексту виконання і надає басовій основі тембрової повноти. Таке рішення не слід розглядати як довільне доповнення партитури, оскільки конкретний склад *continuo* у бароковій практиці часто не фіксувався композитором вичерпно. Сам Й. ван Велдговен у інтерв'ю, присвяченому виконанню цієї кантати зазначає: «Ми не знаємо, наскільки численною мала бути група струнних. Часто нам також невідомо, з яких інструментів складався *continuo*, тобто група музикантів, які виконували басову партію» (Netherlands Bach Society, 2021).

У версії Н. Штуцманн клавесин не виокремлюється із загальної фактури так виразно. Через швидший темп, щільніше звучання струнних і коротке згасання клавесинного тону його партія інтегрується в сукупний тембр *continuo*. Натомість рельєфнішою стає низька струнна основа, посилена віолончелями й двома контрабасами. Додаткового тембрового забарвлення надає лютня, не зазначена окремо в партитурі Симфонії, але історично сумісна з варіативною практикою комплектування *continuo*. Її залучення відповідає загальній концепції вільного творчого переосмислення бахівської спадщини в альбомі «*Une cantate imaginaire*».

Отже, щільність *continuo* у двох версіях формується різними засобами. Й. ван Велдговен увиразнює клавішно-органну складову, тоді як Н. Штуцманн підсилює низький струнний фундамент і включає лютневий тембр. У першому випадку басова основа сприяє диференціації фактурних шарів, у другому – підтримує загальну динамічну енергію оркестрового звучання.

Відмінності виявляються й на рівні артикуляції. У виконанні *Orfeo 55* переважають короткі, пружні й чітко диференційовані штрихи. Рух

шістнадцятими набуває стрімкості, а мотивні перегукування струнних і духових утворюють ефект безперервного радісного імпульсу. Артикуляція не лише організовує метроритмічну структуру, а й стає одним із головних носіїв афекту діяльної життєрадісності. У виконанні Нідерландського бахівського товариства також збережено чіткість штрихів і прозорість фактури, проте мотиви об'єднуються у протяжніші фразові побудови. М'якші атаки, урівноважене співвідношення голосів і виразніше прослуховування внутрішніх ліній створюють образ світлої зосередженості. Таким чином, прочитання Н. Штуцманн характеризується пануванням концертної енергії та рішучої життєрадісності, тоді як у Й. ван Велдговена домінують урочиста піднесеність, пасторальна м'якість і літургійна врівноваженість.

Особливо виразно відмінність концепцій простежується в середньому розділі *Cantabile*. У Н. Штуцманн перехід до нього створює помітний образно-тембровий контраст. Духові інструменти формують ліричний, дещо елегійний план, тоді як струнні відходять на другий рівень фактури й набувають більш напруженого забарвлення. Динамічне приглушення струнних звільняє простір для солюючих гобоїв і фагота, підкреслюючи концертний принцип чергування *solo* і *tutti*.

У Й. ван Велдговена духові й струнні залишаються більш рівноправними учасниками поліфонічного діалогу. Солюючі лінії не відокремлюються від оркестрового тла настільки різко, а вплітаються в загальну фактуру. Тому в Н. Штуцманн контраст розділів має виразніший темброво-драматургічний характер, тоді як у Й. ван Велдговена перехід здійснюється більш органічно й підпорядковується збереженню композиційної рівноваги.

Позначене в такті 84 *Adagio*, що передує *Da capo* та поверненню *a tempo*, в обох версіях реалізовано як коротке каденційне гальмування. Однак у Н. Штуцманн воно сприймається як виразна зупинка стрімкого руху перед його новим імпульсом у репризі. У Й. ван Велдговена *Adagio* природніше виростає з попереднього фразування і завершує середній розділ як момент

внутрішнього зосередження. Повернення початкового матеріалу в інтерпретації Н. Штуцманн відновлює концертну енергію, тоді як у Й. ван Велдговена воно утверджує початковий стан світлої урочистості. Отже, репризність форми в першій версії має більш динамічний, а в другій – урівноважувальний характер.

Відмінність художніх концепцій підтверджується також манерами диригування. Н. Штуцманн властива динамічна й виразно індивідуалізована жестова мова. У формуванні образу беруть участь не лише рухи рук, а й міміка, пластика корпусу та загальна емоційна спрямованість диригентської поведінки. Її жести рельєфно передають характер артикуляції, інтенсивність руху й моменти тембрового переключення. Така манера посилює комунікацію з оркестром і сприяє безпосередньому втіленню афекту.

Диригентська мова Й. ван Велдговена відзначається більшою стриманістю та функціональною економністю. Його жести ґрунтуються на усталених моделях мануальної техніки, чітко організовують ансамбль, але не виводять особистість диригента на передній план. Ця зовнішня зосередженість відповідає його інтерпретаційній концепції, орієнтованій на прозорість фактури, рівновагу оркестрових груп і розкриття літургійного контексту твору. Натомість у Н. Штуцманн диригентська пластика стає самостійним чинником художньої комунікації.

Розглянуті відмінності художніх концепцій підтверджуються також специфікою диригентського апарату та жестової мови обох митців. Важливо зазначити, що мануальна техніка Й. ван Велдговена підпорядкована принципам раціональної економії та структурної ясності. Його диригентська графіка спирається на академічні моделі тактування, де кожен рух чітко фіксує метричну сітку й забезпечує ансамблеву синхронність колективу. Такий стриманий, функціональний жест не привертає зайвої уваги до фігури диригента, а виступає надійним координатором поліфонічних пластів. Спрямовуючи виконавців через виважені й передбачувані імпульси, Й. ван Велдговен досягає акустичної прозорості, м'якої атаки звуку, гнучкого

взаємопроникнення тембрів та органічного розгортання протяжних фразових побудов.

Натомість диригентська пластика Н. Штуцманн постає як самостійний, експресивно насичений компонент художньої комунікації. Її мануальний апарат вирізняється рельєфною динамікою, гострою графічністю та високим ступенем індивідуалізації. Вольовий імпульс диригентки передається оркестру не лише через амплітуду рук, а й завдяки залученню міміки та всього корпусу тіла. Звукотворний жест маестро миттєво моделює характер штриха – її рухи буквально «виліплюють» пружну моторну артикуляцію шістнадцятих та чітко диференціюють мотивні перегукування інструментальних груп. Така емоційно інтенсивна поведінка за пультом стимулює оркестр до максимальної звукової віддачі, щільності оркестрової фактури та різкої зміни динамічних рельєфів.

Відмінність у технічному інструментарії диригентів безпосередньо відбивається на способі управління оркестровим балансом. Якщо жест Й. ван Велдговена спрямований на утримання фактурної рівноваги, де солуючі духові інтегруються у загальну струнну тканину на паритетних засадах, то манера Н. Штуцманн побудована на чіткому мануальному виокремленні планів. Своїм жестом вона рішуче приглушує струнну групу в розділі *Cantabile*, створюючи виразний об'єм для соло гобою та фоготу, що наочно демонструє дію концертного принципу. У моменти агогічних зрушень, зокрема в каденційному гальмуванні *Adagio*, економна техніка Й. ван Велдговена забезпечує природнє, плавне згасання руху, тоді як підкреслено вольова зупинка жесту Н. Штуцманн перетворює цю паузу на акустичний трамплін перед новим спалахом репрізної енергії.

Порівняння цих версій дає змогу точніше визначити характер історично інформованої стильової домінанти у творчості Н. Штуцманн. Вона виявляється у зверненні до барокового репертуару, використанні відповідного інструментарію, знанні принципів *basso continuo*, диференційованій артикуляції, увазі до тембрового діалогу та афектної природи музики.

Водночас історична обізнаність не спрямовує диригентку до нейтралізації власної творчої індивідуальності. Навпаки, засвоєні принципи барокового виконавства стають матеріалом для формування виразно авторської концепції.

Саме тут історично інформована домінанта взаємодіє з романтичною. Романтичне начало в інтерпретації Н. Штуцманн пов'язане не зі зміною історико-стильової природи музики Й. С. Баха, а в утвердженні творчої суб'єктності виконавця, емоційній інтенсивності, персоналізації диригентської мови та прагненні створити нову художню цілісність. Уже сама концепція «*Une cantate imaginaire*», що передбачає авторське поєднання частин різних творів Й. С. Баха, засвідчує активну, перетворювальну позицію інтерпретатора.

Отже, історично інформована й романтична домінанти у творчості Н. Штуцманн не суперечать одна одній. Перша визначає історико-стильову основу та комплекс музично-мовленнєвих ресурсів виконання, тоді як друга зумовлює міру їх індивідуалізації, емоційної інтенсивності й авторського переосмислення. Якщо у версії Й. ван Велдговена історично інформований підхід спрямований передусім на контекстуальне й структурно врівноважене прочитання кантати, то в Н. Штуцманн він набуває особистісно забарвленого, динамічного та концептуально перетворювального характеру.

Це підтверджує думку С. Мурзи, що «диригентське мистецтво, як самостійний вид музичного виконавства, втілює в інтерпретаційному процесі найвищий ступінь узагальнення, абстрагування і спрямування від матеріального до ідеального» (Мурза, 2019, с. 43). У розглянутих версіях відмінності охоплюють не лише темп, артикуляцію або оркестровий баланс, а весь виконавсько-композиційний план. Саме тому вони репрезентують дві цілісні концепції: історично контекстуалізоване й урівноважене прочитання Й. ван Велдговена та історично обізнану, але виразно індивідуалізовану інтерпретацію Н. Штуцманн.

На відміну від виконавців, орієнтованих на один стильовий полюс, творчість Н. Штуцманн вирізняється органічним поєднанням барокової

структурної ясності, уваги до музичної риторики й контролю форми з романтичною психологічною глибиною, емоційною насиченістю та виразно особистісним характером художнього висловлювання. Така взаємодія стильових домінант визначає своєрідність її виконавської творчості у просторі музичного мистецтва ХХІ століття.

Висновки розділу 2.

У другому розділі досліджено вплив стильових домінант на формування індивідуальної виконавської творчості на прикладі мистецької діяльності М. Аргеріх та Н. Штуцманн. На основі теоретичних положень, сформульованих у першому розділі, здійснено спробу простежити, яким чином панівні художньо-естетичні настанови реалізуються у конкретних виконавських практиках, визначаючи репертуарну політику, принципи роботи з композиторським текстом, способи звукової організації, форми музичної комунікації.

Встановлено, що творчість М. Аргеріх є показовим прикладом реалізації романтичної стильової домінанти у сучасному фортепіанному виконавстві. Аналіз музично-критичної рецепції, біографічних матеріалів, інтерв'ю та наукових джерел дозволив визначити провідні риси її виконавської індивідуальності: виняткову віртуозність, стихійну емоційну енергію, інтонаційну свободу, імпровізаційність музичного мислення, органічність звукового жесту та тяжіння до камерних жанрів й форм музикування. Показано, що ці риси не є суто зовнішніми ознаками піаністичної манери, а становлять цілісну систему художнього мислення, у якій романтична експресивність поєднується з глибокою повагою до композиторського тексту.

З'ясовано, що творчий шлях М. Аргеріх не може бути осмислений як лінійне сходження до професійного успіху. Навпаки, він демонструє циклічну модель розвитку, у якій періоди інтенсивної концертної активності змінюються кризами, добровільним дистанціюванням від сцени, відмовою від сольного амплуа та поступовим переходом до камерного музикування. У

цьому контексті романтична стильова домінанта виявляється не лише у характері звучання, а й у самій життєтворчій моделі піаністки: у конфлікті між вимогами концертної індустрії та внутрішньою потребою музичного висловлювання, у прагненні до свободи, спонтанності та живого творчого контакту з іншими музикантами.

Доведено, що репертуарна політика М. Аргеріх підтверджує значення романтичної художньо-естетичної настанови у її творчості. У сольному репертуарі піаністки переважають твори композиторів романтичної доби, насамперед Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса, Ф. Шуберта. Водночас звернення до барокового, класичного, імпресіоністичного та модерного репертуару засвідчує, що романтична домінанта не обмежує виконавське мислення мисткині, а, навпаки, виступає способом індивідуального переосмислення різних стильових систем.

На матеріалі Токати c-moll BWV 911 Й. С. Баха у виконанні М. Аргеріх та Ф. Гульди простежено, що звернення піаністки до барокового репертуару не пов'язане з прямим наслідуванням історично інформованої моделі виконання. У її трактуванні бахівський текст набуває особливої експресивної напруги, драматичної цілісності та емоційної наснаженості. Разом з цим, інтерпретація М. Аргеріх не руйнує стилістичної природи твору: поліфонічна ясність, артикуляційна виразність і рельєфність фактури є наслідком глибокого розуміння естетики бароко.

Порівняльний аналіз *Andante spianato* та Великого блискучого полонезу *Es-dur op. 22* Ф. Шопена у виконанні М. Аргеріх та К. Цимермана дозволив виявити відмінність двох інтерпретаційних стратегій. Виконання К. Цимермана тяжіє до структурної врівноваженості, тембрової вишуканості, архітектонічної продуманості та стилістичної ясності. Натомість у трактуванні М. Аргеріх провідними стають спонтанність, гнучкість *rubato*, емоційна імпульсивність, динамічне наростання та пластичність музичного часу. У такий спосіб романтична домінанта її виконавського стилю проявляється не

лише в емоційній насиченості, а й у самому принципі часової організації музичної форми.

На прикладі Концерту для фортепіано з оркестром a-moll op. 54 Р. Шумана показано, що інтерпретація М. Аргеріх актуалізує передусім лірично-психологічний вимір романтичного мислення композитора. У зіставленні з Д. Баренбоймом, чия виконавська концепція ґрунтується на архітектонічній цілісності, симфонічності та раціонально організованому музичному часі, М. Аргеріх демонструє інший тип прочитання: більш безпосередній, емоційно мінливий, агогічно гнучкий і наближений до внутрішнього монологу. Саме тому її трактування особливо переконливо виявляє шуманівську подвійність, психологічну багатоплановість та нестабільність емоційних станів.

Окрему увагу приділено камерній творчості М. Аргеріх, яка постає як важлива складова її індивідуального виконавського стилю. Встановлено, що поступовий відхід від сольного речиталю та посилення ролі ансамблевого музикування не означають послаблення артистичної індивідуальності піаністки. Навпаки, саме у камерній сфері її романтична домінанта трансформується: від образу віртуоза-соліста вона переходить до моделі музиканта-комунікатора, для якого принципово важливими стають діалог, взаємодія, довіра до партнера та колективне смислотворення.

Порівняння виконавських версій «Крейцерової сонати» Л. Бетховена у виконанні М. Аргеріх і Г. Кремера та А.-С. Муттер і Л. Оркіса дозволило виявити дві різні моделі ансамблевого мислення. У трактуванні А.-С. Муттер та Л. Оркіса домінує монументально-драматичне прочитання, засноване на індивідуалізації партій, масштабності форми, активному використанні агогіки та підкресленні структурних меж музичного матеріалу. Натомість ансамбль М. Аргеріх і Г. Кремера функціонує як єдиний художній організм, у якому індивідуальні виконавські риси підпорядковуються спільній драматургічній логіці. Такий тип ансамблевості засвідчує важливу трансформацію романтичної домінанти: емоційна інтенсивність зберігається, однак

реалізується не через протиставлення солістичних начал, а через їх органічне злиття.

Завершальним прикладом аналізу виконавської творчості М. Аргеріх у розділі стали «Аргентинські танці» ор. 2 А. Хінастери, що дозволили конкретизувати дію романтичної домінанти у модерністському, національно забарвленому репертуарі піаністки. У крайніх номерах циклу віртуозне начало піаністки набуває драматургічного значення: токатна моторика, ритмічна пружність, динамічна контрастність і стрімкість руху створюють відчуття імпульсивної танцювальної стихії. Натомість у танці № 2 «Танець граційної дівчини» розкривається лірично-інтимна складова її стилю: співучість, темброва м'якість, делікатна педалізація, гнучке фразування й камерна зосередженість. Отже, звернення до А. Хінастери засвідчує здатність М. Аргеріх поєднувати модерністську фортепіанну мову, аргентинську фольклорну основу та власну виконавську природу, у якій віртуозно-енергетичне начало врівноважується глибиною особистісного висловлювання.

У розділі також досліджено специфіку музично-мовленнєвих ресурсів виконавської творчості Н. Штуцманн як результат взаємодії історично інформованої та романтичної стильових домінант. З'ясовано, що вихідною основою формування її індивідуального стилю стала рідкісна природа контральтового голосу.

Встановлено, що контральтовий тембр став одним із чинників особливого зацікавлення Н. Штуцманн бароковою музикою, проте не обмежив її репертуарну політику. Систематизація вокального репертуару засвідчила співмірну вагомість барокової та романтичної історико-стильових сфер: поряд із творами Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя й А. Вівальді значне місце посідають вокальні цикли та пісні Р. Шумана, Г. Форе, Й. Брамса і Ф. Шуберта. Отже, стильові домінанти можуть співіснувати, взаємодіяти та набувати нового значення в процесі творчої еволюції виконавця.

Важливим етапом цієї еволюції стало заснування камерного оркестру Orfeo 55, який перетворився на творчу лабораторію Н. Штуцманн і забезпечив

органічний перехід від вокального до диригентського виконавства. Поєднання функцій солістки, диригентки й художньої керівниці дозволило їй поширити сформовані у співі принципи дихання, фразування, інтонаційної пластики та психологічного осмислення образу на організацію оркестрового звучання. Використання колективом історичних і сучасних інструментів засвідчує, що історично інформований підхід у творчості мисткині не набуває догматичного характеру, а постає гнучким інструментом реалізації індивідуальної художньої концепції. Подальше звернення диригентки до масштабного симфонічного й оперного репертуару ХІХ століття підтвердило, що романтична домінанта, сформована у вокальній сфері, продовжила розвиватися в її диригентській діяльності.

Аналіз арії Гоффредо «*Mio cor, che mi sai dir?*» з опери «Рінальдо» Г. Ф. Генделя засвідчив взаємодію історично інформованої та романтичної стильових доміант. Перша виявляється в опорі на риторико-афектну природу музики, принципи форми *da capo*, барокову артикуляцію, орнаментування, тембровий баланс і характер взаємодії солістки з оркестром. Романтична домінанта реалізується через психологізацію образу, агогічну гнучкість, емоційне загострення інтонування та зміщення уваги із зовнішньої героїки на внутрішній монолог персонажа. Одночасне виконання вокальної та диригентської функцій забезпечує єдність сольного й оркестрового інтонування, унаслідок чого Орфео 55 не лише супроводжує співачку, а безпосередньо бере участь у розкритті психологічного змісту образу.

На матеріалі пісні № 2 «*Freisinn*» із вокального циклу Р. Шумана «Мірти» оп. 25 простежено дію романтичної доміанти в умовах її відповідності історико-стильовій природі твору. Її виявами стають темброва насиченість, протяжність фразових побудов, гнучкість *rubato*, психологічне поглиблення образного контрасту та особлива увага до поетичного слова. Транспонування твору відповідно до контральтового діапазону не зводиться до технічної адаптації, а змінює темброве забарвлення й формує нову звукову концепцію. Виконання всього циклу низьким жіночим голосом також

переосмислює традиційну гендерну перспективу романтичного вокального тексту, розширюючи його смислову багатозначність.

Порівняльний аналіз Симфонії з кантати Й. С. Баха BWV 42 у диригентських версіях Н. Штуцманн та Й. ван Велдговена дозволив конкретизувати характер історично інформованої домінанти в оркестровій творчості мисткині. У її виконанні вона реалізується через використання відповідного інструментарію, диференційовану артикуляцію, увагу до афектної природи музики, варіативне комплектування *basso continuo* та виразний тембровий діалог струнних і духових. Водночас швидший темп, гостріша пульсація, пружність штрихів, динамічність тематичного розвитку та контрастність середнього розділу надають інтерпретації концертної енергії й рішучої життєрадісності. Включення Симфонії до авторського альбому-концепції «*Une cantate imaginaire*» засвідчує активну перетворювальну позицію диригентки, яка не лише відтворює історичну модель твору, а вводить його до нової композиційно-драматургічної цілісності.

Диригентська манера Н. Штуцманн характеризується динамічною та виразно індивідуалізованою жестовою мовою, у якій мануальна техніка взаємодіє з мімікою, пластикою корпусу й емоційною спрямованістю виконавського процесу. На відміну від більш стриманої та функціонально організованої манери Й. ван Велдговена, її диригентська пластика стає самостійним засобом художньої комунікації та безпосередньо впливає на артикуляцію, темпоритм, оркестровий баланс і характер музичної драматургії.

Таким чином, романтична домінанта у творчості Н. Штуцманн не означає стилістичного «романтизування» барокової музики. Вона визначає міру особистісного переосмислення композиторського тексту, психологічну спрямованість образів, емоційну інтенсивність і характер комунікації з ансамблем та слухачем. Історично інформована домінанта забезпечує історико-стильову основу й відповідний комплекс музично-мовленнєвих ресурсів, тоді як романтична зумовлює їх індивідуалізацію та включення до авторської інтерпретаційної концепції. Саме взаємодія цих настанов визначає

своєрідність Н. Штуцманн як універсальної мисткині, у творчості якої вокальне й диригентське мислення становлять єдину художню систему.

Узагальнення матеріалу другого розділу дозволяє уточнити функціонування стильової домінанти у виконавському мистецтві. Композиторський текст у цій системі є вихідною художньою реальністю, у якій закладено жанрові, стилістичні, інтонаційні, композиційні та драматургічні параметри твору. Естетичні універсалії формують широкий культурно-історичний горизонт його сприйняття; стильова домінанта визначає провідну художньо-естетичну настанову виконавця щодо цього тексту; індивідуальний виконавський стиль конкретизує її через звуковидобування, темпоритм, артикуляцію, агогіку, фразування, педалізацію, вокальну техніку або ансамблеву взаємодію; інтерпретація ж постає як безпосередній результат зустрічі композиторського задуму, культурної традиції та особистісного досвіду виконавця.

Отже, стильова домінанта забезпечує цілісність виконавського мислення, тобто внутрішню узгодженість інтерпретаційних рішень у межах конкретної художньої системи. Водночас вона визначає характер художнього висловлювання – спосіб, у який виконавець комунікує з композиторським текстом, партнером по ансамблю та слухачем. Якщо перша функція пов'язана з організацією виконавського мислення, то друга – з формою його зовнішньої реалізації у звучанні, сценічній поведінці та комунікативній стратегії.

Таким чином, матеріал другого розділу підтверджує продуктивність гіпотези про стильову домінанту як проміжну ланку між естетичними універсальями культури, композиторським текстом та індивідуальною виконавською практикою. На прикладі М. Аргеріх та Н. Штуцманн показано, що стильова домінанта не є незмінною або одновимірною характеристикою творчості. Вона може трансформуватися, співіснувати з іншими домінантами, виявлятися у різних сферах музичної діяльності та набувати індивідуального наповнення залежно від художнього досвіду виконавця. Саме це відкриває можливість подальшого порівняльного аналізу творчості М. Аргеріх та

Н. Штуцманн як двох різних, але взаємодоповнювальних моделей реалізації стильових домінант у сучасному музичному мистецтві.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено теоретичне узагальнення та запропоновано нове вирішення наукової проблеми, що полягає в обґрунтуванні категоріального статусу стильової домінанти як естетичної універсалії музичної творчості, визначенні її ролі у формуванні стилю інтерпретаційного мислення видатних представників другої половини XX – XXI століть. Реалізація поставленої мети зумовила послідовне розв’язання комплексу дослідницьких завдань, що дозволило отримати наступні результати.

1. Завдяки систематизації філософських джерел (Платон, Августин, П. Абеляр, Ф. Аквінський, М. Кузанський, І. Кант, А. Бергсон, З. Фройд, К. Г. Юнг), висвітлено феноменологію творчості та універсалії художньої діяльності. Встановлено, що уявлення про творчість еволюціонували від осмислення її трансцендентності до сучасного розуміння в якості соціокультурного феномену та форми індивідуальної самореалізації. Зокрема, висвітлено концептуалістське трактування універсалій у П. Абеляра, помірковано-реалістичну позицію Т. Аквінського, номіналістичну концепцію В. Оккама, а також базові концепти філософії І. Канта, у якій проблема універсального пов’язується з умовами можливості загальнозначущого пізнання та естетичного судження. Окрему увагу приділено працям Е. Кассіра, Г.-Г. Гадамера та У. Еко, в яких універсалії постають як базові складові соціокультурної комунікації, що забезпечують цілісність індивідуального світогляду та суспільних ціннісних настанов.

2. Доведено, що попри історичну мінливість композиторських стилів, у мистецтві функціонують стійкі універсальні принципи, які забезпечують спадкоємність культурного досвіду, цілісність художнього мислення та продуктивність мистецької комунікації. Під впливом соціокультурних чинників поступово змінюються статус музиканта-виконавця, який у мистецтві XX – XXI століть постає як митець, здатний актуалізувати класичний твір у новітньому історико-стильовому вимірі.

Музичне виконавство другої половини XX – XXI століть репрезентовано як систему усталених мистецьких тенденцій та художньо-ціннісних орієнтирів, яка ще не осмислена в музикознавстві як вичерпна історико-стильова типологія. У дисертації виокремлено – романтизм та історично інформоване виконавство, що мають універсальне значення для сучасної виконавської практики, на відміну від інших (що мають більш вузьке історичне значення). Водночас доведено, що саме романтизм посідає провідне місце серед актуальних виконавсько-інтерпретаційних практик, зберігаючи вплив в контексті виконавства XX – XXI століть. Якщо романтизм ґрунтується на домінуванні суб'єктивного висловлювання, емоційної експресії, творчої свободи, що зумовлює специфіку комунікації, то історично інформоване виконавство актуалізує музичну спадщину минулих епох з урахуванням відповідного контексту їх створення.

3. Запропоновано авторську дефініцію. *Стильова домінанта у виконавському мистецтві – це панівна художньо-естетична установка, що обумовлює формування та трансформацію інтонаційних, композиційних і комунікативних параметрів творчої діяльності особистості.*

У такому розумінні стильова домінанта постає як категорія інтерпретології, зміст якої розкриває специфіку музичного виконавства: вона поєднує естетичні універсалії культури, композиторський текст та індивідуальний досвід виконавця, визначаючи цілісність художньої інтерпретації й механізми її слухацької комунікації.

4. Доведено, що дія романтичної стильової домінанти не обмежується виконанням власне романтичного репертуару. Вона простежується в різних сучасних інтерпретаційних практиках, зокрема в історично інформованому виконавстві та виконанні модерністського й авангардного репертуару, де зберігається увага до особистості митця, авторського прочитання, індивідуальної виконавської концепції та характеру комунікації зі слухачем. Отже, романтизм не втрачає свого значення із завершенням історичної

романтичної доби, а продовжує функціонувати як естетична універсалія та один із базових принципів академічного музичного виконавства.

5. Визначено метод художнього мислення М. Аргеріх як романтичну стильову домінанту, яка забезпечує системоутворюючі функції виконавської творчості: узгодженість репертуарних пріоритетів, музично-мовленнєвих ресурсів і тип комунікації. В інтерпретаціях мисткині романтична стильова домінанта увиразнюється через пластичність музичного часу, агогічну свободу, динамічну інтенсивність, імпровізаційність і спрямованість музичного розвитку до емоційної кульмінації. Репертуарна політика видатної піаністки засвідчує переважання цієї універсалії за рахунок домінування творів музичного романтизму, тоді як звернення до творів інших епох засвідчує її життєздатність поза межами історичної системи XIX століття.

Здійснені інтерпретаційні аналізи унаочнили прояв романтичної стильової домінанти виконавської творчості М. Аргеріх у різних історико-стильових контекстах. Ідеться не про однакову манеру або зовнішнє «романтизування» композиторського твору, а про послідовну логіку його сучасного інтонаційного осмислення: внутрішнього драматизму, гнучку організацію музичного часу, комунікативну спрямованість форми, актуалізацію виконання як *акту особистісної рефлексії*. Історико-стильова природа кожного твору визначає конкретний добір і співвідношення засобів виразності, тоді як романтична домінанта зумовлює загальну спрямованість інтерпретації.

Еволюція творчості М. Аргеріх від переважно сольного до камерного виконавства засвідчує не зміну стильової домінанти, а трансформацію способів її реалізації. Якщо на ранніх етапах індивідуальність піаністки найповніше виявлялася через віртуозність, сценічну артистичність, психологізм та свободу сольного висловлювання, то в ансамблевій творчості особистісна інтенсивність реалізується через взаємодію, довіру до партнерів і формування спільної драматургічної концепції. Отже, перехід від принципу солістичного центрування до ансамблевого діалогу не послаблює інтенції

романтичного світовідчуття, навпаки, – поглиблює його вплив на виконавське мистецтво XX – XXI століть в цілому, і, зокрема, синергію спілкування.

Таким чином, романтична домінанта у творчості М. Аргеріх виявляється не як сукупність окремих ознак виконавського стилю, а як стійкий принцип художнього мислення, що поєднує свободу особистісного висловлювання з повагою до композиторського тексту. Ця універсальність забезпечує впізнаваність індивідуального стилю піаністки в різному репертуарі та форматах комунікації.

6. Визначено, що специфіка стильових домінант виконавської творчості Н. Штуцманн полягає в їх системній взаємодії. Історично інформована домінанта визначає принципи роботи з музичним текстом, у відповідності до виконавської традиції та ансамблевої культури, тоді як романтична спрямовує художнє осмислення твору, зумовлюючи психологізацію образу, емоційну інтенсивність, агогічну гнучкість і виразно особистісний характер інтерпретації. Отже, ці домінанти не конкурують між собою, оскільки функціонують водночас: перша забезпечує історико-стильову основу прочитання, друга визначає його індивідуально-творче рішення.

Контральтовий голос у цій системі постає не безпосередньою причиною формування певної стильової домінанти, а первинним темброво-інтонаційним ресурсом творчості Н. Штуцманн. Його властивості сприяли формуванню тембрової глибини, інтонаційної вагомості, психологічної зосередженості, прицільної уваги до розгортання музичної фрази. Разом з тим систематизація репертуару мисткині засвідчила, що природна специфіка голосу не обмежила її одним історико-стильовим напрямом: барокова й романтична сфери набули в її творчості співмірного значення, а романтична домінанта продовжила діяти й у диригентській діяльності.

Запропоновані інтерпретаційні аналізи виявили усталеність стильових домінант творчості Н. Штуцманн у різних сферах діяльності. У бароковій музиці історично інформовані засади стають основою психологічно індивідуалізованого прочитання; у романтичній вокальній ліриці особистісна

спрямованість органічно відповідає історико-стильовій природі твору; у диригентській діяльності сформовані у співі увага до фразування, тембрової виразності та психологічного розвитку образу поширюються на організацію цілісної оркестрової драматургії. Тому перехід Н. Штуцманн від вокального до диригентського виконавства позначено в дисертації не як зміну стильової домінанти, а її збагачення і поглиблення, через взаємодію історичної обізнаності з активною творчою суб'єктністю, що визначає своєрідність її виконавського стилю.

7. У процесі вивчення виконавської творчості М. Аргеріх та Н. Штуцманн уточнено роль гендерного підходу в методології дослідження, який постає соціокультурним параметром репрезентації особистості виконавиць, що впливає на суспільне сприйняття і рецепцію їх творчості, а також професійну самоздійсненість та артистичну харизму.

У творчості М. Аргеріх гендерний чинник виявляється, передусім, у рецепціях її сценічного іміджу: виняткова енергетика, віртуозність, імпульсивність і свобода висловлювання, що руйнують усталені уявлення про «фемінного амплуа» в фортепіанному виконавстві.

У творчості Н. Штуцманн цей чинник набуває іншого змісту: він пов'язаний із поєднанням вокальної та диригентської діяльності, рідкісним тембром контральто та входженням жінки-диригентки у традиційно «маскулінну сферу» симфонічного й оперного виконавства. Вочевидь, стильові домінанти обох виконавиць не визначаються гендером як таким, а передусім системою художньо-естетичних настанов, музично-мовленнєвих ресурсів, інтерпретаційних стратегій та комунікативних моделей їхньої творчості.

Таким чином, стильові домінанти музичного виконавства XX – XXI століть функціонують як панівна художньо-естетична установка, поєднуючи індивідуальний художній досвід із загальнокультурними смислами та забезпечуючи продуктивність художньої комунікації у системі «композитор – виконавець – слухач». Перспективу подальшого розвитку теми зумовлює

універсальний алгоритм запропонованої методики аналізу виконавської творчості, оскільки категорія «стильова домінанта» може слугувати методологічним ключем до творчості інших видатних музикантів (різних спеціальностей) XX – XXI століть. Новітні напрями виконавства та їх стильові домінанти залежать від модернізму композиторської творчості XX століття, який визначає не тільки оновлення музичної мови, але переосмислення усталених канонів виконавського мистецтва та пошуку нових інтерпретацій. Однак це – тема окремого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Авраменко, Є. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» на прикладі драматичного тенора. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*, 30(1), 89–96. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-14>
- Алексюк, І. (2002). Константа. У В. І. Шинкарук (голова редкол.), *Філософський енциклопедичний словник* (с. 297). Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України; Абрис.
- Берегова, О. М. (2000). *Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя* [Дис. канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
- Беседіна, Н. О. (2011). Взаємозв'язок установки та психологічної готовності до безпечної поведінки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Психологія»*, (981), вип. 47, 19–22.
- Білодід, І. К. (Ред.). (1978–1979). *Словник української мови* (Т. 9–10). Наукова думка.
- Бондаренко, О. М. (2017). *Токата в українському фортепіанному мистецтві: Генеза та шляхи трансформації жанру* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Харків.
- Бучок, Л. (2018). Сильові доміанти фортепіанної музики закарпатських композиторів ХХ — початку ХХІ століть. *Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми»*, 14, 102–107. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.14.2018.151121>
- Варданян, О. (2021). *Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

- Виртосу, І. (2015, 28 лютого). *Зцілення творчістю: Арт-терапевти на передовій*. ZMINA. Взято 26 квітня 2022 р. з [ZMINA](https://zmina.org)
- Войтко, В. І. (Ред.). (1982). *Психологічний словник*. Вища школа.
- Волченко, О. М. (2022). Поняття жанрово-стилістичної домінанти в теорії перекладу. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*, 33(72), 6(1), 214–219. <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.6.1/36>
- Головченко, Н. І. (2012). Теоретико-методологічні засади вивчення художнього тексту з урахуванням стилю. *Інформація і право*, 1(4), 98–107. [https://doi.org/10.37750/2616-6798.2012.1\(4\).271752](https://doi.org/10.37750/2616-6798.2012.1(4).271752)
- Голоскевич, Г. (1929). *Правописний словник: За нормами Українського правопису Всеукраїнської Академії Наук*. [https://r2u.org.ua/data/Правописний%20словник%20\(1929\).pdf](https://r2u.org.ua/data/Правописний%20словник%20(1929).pdf)
- Горох – українські словники. (б. д.). *Домінувати – етимологія*. <https://goroh.pp.ua/Етимологія/домінувати>
- Горюхіна, Н. (1985). Методика аналізу національного стилю. У кн. *Нариси з питань музичного стилю та форми*, (сс. 81–99). Київ: Музична Україна.
- Гром'як, Р. Т., Ковалів, Ю. І., & Теремко, В. І. (Ред.). (2007). *Літературознавчий словник-довідник*. ВЦ «Академія».
- Дашак, Б. (2024). Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі Симфонії № 1. *Українська музика*, 1(48), 27–39. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-1-48-3>
- Доброносова, Ю. Д. (б. д.). Самореалізація. У Велика українська енциклопедія. Взято 30 квітня 2022 р. з <https://vue.gov.ua/Самореалізація>
- Домінанта. (1971). У І. К. Білодід (ред.), *Словник української мови: В 11 т.* (Т. 2, с. 363). Наукова думка.
- Зайченко, Ю. О. (2023). *Жанрово-стилістична домінанта в англомовних текстах фентезі: Лінгвокультурологічний аспект (на матеріалі*

- творів Р. Джордана, Дж. Р. Р. Мартіна та Дж. К. Ролінг) [Дисертація доктора філософії, Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»]. ELAKPI. <https://ela.kpi.ua/handle/123456789/62040>
- Запорожан, Д. В. (2025). *Актуалізація мистецтва контратенора в музичному виконавстві сучасності* [Дис. д-ра філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Rasovi%20Rady/2025/Zaporojan/Запорожан_Дисертація_На%20сайт.pdf
- Іваницька, Н. Б. (2017). Функціональна палітра поняття домінувальності в жанрових теоріях перекладу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 31(3), 125–128. http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v31/part_3/34.pdf
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: Теоретичні та естетичні аспекти* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. <https://irbisnbul.gov.ua/aref/20081124015169>
- Коваленко, К. (2010). Стильова домінанта як літературознавча проблема. *Філологічні науки*, 1(4), 94–99.
- Ковалів, Ю. І. (Уклад.). (2007). *Літературознавча енциклопедія* (Т. 1). Київ: ВЦ «Академія».
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів: НТШ [Наукове товариство ім. Шевченка]. (Українознавча бібліотека НТШ; число 15).
- Корчова, О. О. (2020). Феномен музичного модернізму в європейській культурі XX століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий*

- вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 92–104. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219721>
- Коханик, І. (2001). Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія*, 7, 90–95.
- Кречко, Н., & Ряжко, О. (2022). Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 46–55. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147>
- Криса, О. (2006). Альт. У Г. Скрипник (Гол. ред.), *Українська музична енциклопедія* (Т. 1: А–Д, с. 52). Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.
- Кучма, Н. А. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть* [Дисертація доктора філософії, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/diss-Kuchma.docx>
- Лановенко, О. Г., & Остапішина, О. О. (2013). *Словник-довідник з екології: Навчально-методичний посібник*. ПП Вишемирський В. С. <https://web.archive.org/web/20180619190047/http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/123456789/1563/1/%D0%A1%D0%9B%D0%9E%D0%92%D0%9D%D0%98%D0%9A%20%E2%80%93%D0%94%D0%9E%D0%92%D0%86%D0%94%D0%9D%D0%98%D0%9A.pdf>
- Лігус, О. М., & Лігус, В. А. (2018). Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: Досвід систематизації. *Молодий вчений*, (1(53)), 673–676.
- Лядський, І. (б. д.). Що таке самореалізація особистості і які її види та ознаки? [WikiGrowth](https://wikigrowth.ru/gizn/samorealizatsiya/). Взято 24 лютого 2022 р. з <https://wikigrowth.ru/gizn/samorealizatsiya/>

- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації: Навчальний посібник*. НМАУ. <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/266>
- Мурза, С. А. (2019). Диригентський жест як об'єкт семіотичного аналізу. *Музичне мистецтво і культура*, 29(1), 42–51. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.4>
- Назарець, В. М., & Миронюк, В. М. (2020). Концепції жанрової організації лірики в літературознавстві ХХ століття. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*, 2, 184–188. <https://doi.org/10.26661/2414-9594-2020-2-26>
- Наливайко, Д. С. (1987). *Стиль напрямку й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст.* Наукова думка.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–195. <https://aspekty.kh.ua/vypusk10/>.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: Монографія*. Факт.
- Ніколенко, О. М. (2005). Стиль та проблеми стильового аналізу: Трактатування стилю в різних науках. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*, 4, 22–28.
- Оболенська, М. (2022). Емоційний інтелект піаніста-концертмейстера (на прикладі скрипкової сонати С. Франка у виконанні М. Аргеріх). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(2), 127–140. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269639>
- Петренко, О. Б. (2019). Роль теорії домінанти О. Ухтомського (1875–1942) у розвитку комплексної науки про людину. *Інноватика у вихованні*, (9), 6–16. <https://doi.org/10.35619/iiu.v0i9.127>
- Рябуха, Н., Бовсунівська, Н., & Спольська, О. (2025). Фортепіанні мініатюри як відображення стилістичних пошуків у різні епохи. *Вісник науки та*

освіти, 8(38), 2406–2422. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-8\(38\)-2406-2422](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-8(38)-2406-2422)

- Самойленко, О. І. (2004). Стиль як музично-культурологічна категорія у світлі теорії діалогу М. Бахтіна. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 37, 3–13.
- Сидоренко, О. Ю. (2018). *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування: На прикладі камерної скрипкової сонати* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Склярєнко, О. Б. (2014). Особливості трактування поняття «жанрово-стилістична домінанта» в сучасній лінгвістиці. *Теоретична і дидактична філологія*, 18, 251–255. <https://ehsupir.uhsp.edu.ua/handle/8989898989/842>
- Сліпченко, О. С. (2018). Клавірна токато мі-мінор Й. С. Баха у контексті традицій італійської клавірної школи. *Імідж сучасного педагога*, 3(180), 36–39. <https://isp.pano.pl.ua/article/view/131075>
- Стасько, Г. Є., Шуляр, О. Д., Сливоцький, М. Ю., Стефанюк, М. П., Молодій, О. Р., Попелюк, М. В., & Жеребецька, І. І. (2010). *Голос людини та вокальна робота з ним*. Видавництво Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника.
- Сухленко, І. (2018). Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 61–71. https://aspekty.kh.ua/vypusk11/aspekty_11_5_Сухленко.pdf
- Сухленко, І. Ю. (2011). *Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського]. [uAcademic](https://academic)
- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: Тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 169–180.

https://aspekty.kh.ua/vypusk10/aspekty_10_12_%D1%81%D1%83%D1%85%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf

Сухленко, І. Ю. (2018). Сильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 61–71.

https://aspekty.kh.ua/vypusk11/aspekty_11_5_Сухленко.pdf

Татарнікова, А. А. (2019). Славословний аспект поетики реквієму «Lux aeterna» М. Шуха в руслі духовних традицій української культури. *Мистецтвознавчі записки*, 36, 198–203. <https://doi.org/10.32461/190686>

Тишко, С. В. (1994). *Національний стиль російської опери: теорія та еволюція* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського].

Ткаченко, А. О. (2003). *Мистецтво слова: Вступ до літературознавства*. ВПЦ «Київський університет».

Федорак, Д. В. (2020). Музична творчість Гільдегарди Бінгенської в аспекті феномена авторського стилю. *Аспекти історичного музикознавства*, XIX–XX, 312–331. <https://doi.org/10.34064/khnum2-16.18>

Чеботар, О. (2025, 6 березня). *Жіночий голос у класичній музиці: Гільдегарда, Строцці, Туркевич*. [The Claquers](#)

Чернявська, М. С. (2019). Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 213–231. <https://doi.org/10.34064/khnum2-17.14>

Чжоу, Ї. (2021). *Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації: На прикладі творчості китайських співаків* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка]. https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf

Шапар, В. Б. (Уклад.). (2007). *Сучасний тлумачний психологічний словник*. Прапор. https://library.udpu.edu.ua/library_files/427530.pdf

- Шаповалова, Л. (2017). Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*, 46, 289–300.
- Шаповалова, Л. В. (2014). Духовна реальність музичного твору та методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11–32.
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник*. Заповіт.
- Школярєнко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена* [Дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Юцевич, Ю. Є. (2003). *Музика: Словник-довідник*. Навчальна книга – Богдан.
- Яновська, М. (2021). *Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери* [Кваліфікаційна робота магістра музичного мистецтва, Криворізький державний педагогічний університет].
- Abelard, P. (2026). *Logica ingredientibus*. In *Wikisource*. Retrieved April 9, 2026.
- American Psychological Association. (б.д.). *Creativity*. In *APA dictionary of psychology*. <https://dictionary.apa.org/creativity>
- Angier, T. (2019, 21 червня). *Episteme and techne*. In E. N. Zalta (Ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/episteme-techne/>
- Aquinas, T. (1947). *Summa theologiae* (Fathers of the English Dominican Province, Trans.). Benziger Bros. Взято 22 травня 2026 з <https://www.ccel.org/aquinas/summa/FP/FP085.html#FPQ85A3THEP1>
- Augustine of Hippo. (1934). *The City of God* (M. Dods, Trans.). In *The Works of Aurelius Augustine: A New Translation* (Vols. 1–2). T. & T. Clark.

- Avenarius, R. H. L. (1921–1928). *Kritik der reinen Erfahrung* [Critique of pure experience] (3rd ed., Vols. 1–2). O. R. Reiland. <https://archive.org/details/kritikderreinene0102aven/page/n7/mode/2up>
- Bachtrack. (2025, January 27). *All in the balance: Bachtrack's classical music statistics 2024*. [Bachtrack](#)
- Bellamy, O. (2013). *Martha Argerich: L'enfant et les sortilèges*. Buchet/Chastel.
- Bellamy, O. (2021). *Martha Argerich raconte*. Buchet/Chastel.
- Bergson, H. (1998). *Creative evolution*. Dover Publications.
- Berkeley, G. (2002). *A treatise concerning the principles of human knowledge* (D. R. Wilkins, Ed.). Fellow of Trinity-College.
- Beyer, M. (Director). (2011). *Behind the Scenes with Rodion Shchedrin, Martha Argerich and Mischa Maisky* [Documentary film]. Accentus Music. <https://www.medici.tv/en/documentaries/lucerne-maisky-argerich-shchedrin-franck-dvorak-shostakovitch-making-of>
- Bleton, B. (Director). (2008). *The Bel-Air Festival* [Documentary film]. Karl More Productions; Les Rencontres Artistiques de Bel-Air; Mezzo. <https://www.medici.tv/en/documentaries/portrait-festival-bel-air-renaud-capucon>
- Boula, C. (2025, May 30). *Martha Argerich's 80th anniversary interview in Hamburg* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=k_v4bhygyE
- Bowers, J., & Tick, J. (Eds.). (1986). *Women making music: The Western art tradition, 1150–1950*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-09367-0>
- Bozenhard, J. (2023). *Criss-crossing creativity: On creativity, Wittgenstein, and artificial intelligence* (Doctoral thesis, University of Oxford, The Queen's College).
- Bozzolini, A. (Director). (2010). *Frédéric Chopin: The life of Frédéric Chopin through his letters* [Documentary film]. Fataka International; RAI Educational; Chopin 2010; Polska Ente Nazionale Polacco per il Turismo,

Roma; Istituto Polacco Roma.

<https://www.medici.tv/en/documentaries/frederic-chopin-story-of-his-life-through-his-letters/>

Budaev, S., Kristiansen, T. S., Giske, J., & Eliassen, S. (2020). Computational animal welfare: Towards cognitive architecture models of animal sentience, emotion and wellbeing. *Royal Society Open Science*, 7(12), Article 201886.

<https://doi.org/10.1098/rsos.201886>

Buffenoir, H. (1894). *Nos contemporaines: La vicomtesse de Grandval*. Librairie du Mirabeau.

Burrows, D. (Ed.). (1997). *The Cambridge companion to Handel*. Cambridge University Press.

Cambridge University Press & Assessment. (б. д.). Dominant. In *Cambridge Dictionary*. Взято 11 червня 2025 3

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dominant>

Cassirer, E. (1957). *The philosophy of symbolic forms: Vol. 3. The phenomenology of knowledge* (R. Manheim, Trans.). Yale University Press.

Christensen, T. (1993). *Rameau and musical thought in the Enlightenment*. Cambridge University Press.

Classic FM. (2018, June 27). *10 utterly iconic women in classical music*.

<https://www.classicfm.com/lifestyle/wellbeing/most-iconic-female-artists/>

Classic FM. (2023, March 8). *10 women who changed the classical music world forever*.

<https://www.classicfm.com/discover-music/women-in-music/changed-classical-music-world-forever/>

Classic FM. (2024, June 10). *The 25 best pianists of all time*.

<https://www.classicfm.com/discover-music/instruments/piano/best-pianists-all-time/>

Cobbett, W. W. (Ed.). (1929). *Cobbett's cyclopedic survey of chamber music* (Vol. 1). Oxford University Press.

<https://archive.org/details/cobbettscycloped0001walt>

- Colman, A. M. (2015). *A dictionary of psychology* (4th ed.). Oxford University Press.
- Cosmopolis. (2001, February 1). *Martha Argerich: Biography, CD and concert reviews*. <https://cosmopolis.ch/martha-argerich/>
- Czerny, C. (n.d.). *Méthode complète ou École du piano* (Op. 500, 3e partie: *De l'expression*). S. Richault. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/dd/TMSLP470522-PMLP513421-czerny500iii_bnf.pdf
- Dahlhaus, C. (1991). *The idea of absolute music*. The University of Chicago Press.
- De Luca, F. (Director). (2016). *Cecilia Bartoli and Friends* [Documentary film]. RSI Radiotelevisione svizzera. <https://www.medici.tv/en/documentaries/cecilia-bartoli-friends>
- Desimone, R., & Duncan, J. (1995). Neural mechanisms of selective visual attention. *Annual Review of Neuroscience*, 18, 193–222. <https://doi.org/10.1146/annurev.ne.18.030195.001205>
- Deutsche Grammophon. (2021, June 4). *Celebrating Martha Argerich's 80th birthday*. <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/marthaargerich/news/celebrating-martha-argerichs-80th-birthday-263197>
- Deutsche Grammophon. (2025, April). *Krystian Zimerman: Biography*. <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/krystian-zimerman/biography>
- Eco, U. (1986). *Semiotics and the philosophy of language*. Indiana University Press.
- EuroArtsChannel. (2020, May 21). *Martha Argerich's intimate portrait: Bloody Daughter – Film by Stéphanie Argerich* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WV2jPWYQOqE>
- Euronews. (2012, November 26). *Martha Argerich, the one and only*. <https://www.euronews.com/culture/2012/11/26/martha-argerich-the-one-and-only>

- Finson, J. W. (2007). *Robert Schumann: The book of songs*. Harvard University Press.
- Fischer, E. (1959). *Beethoven's pianoforte sonatas: A guide for students & amateurs* (S. Godman & P. Hamburger, Trans.). Faber and Faber.
- Freud, S. (1949). *Three essays on the theory of sexuality*. Imago Publishing Co.
- Fuller Maitland, J. A. (Ed.). (1908). *Grove's dictionary of music and musicians* (Vol. 4). The Macmillan Company.
- Gachot, G. (Director). (2002). *Martha Argerich: Evening Talks* [Documentary film]. Idéale Audience; ARTE France; Bayerischer Rundfunk.
<https://www.medici.tv/en/documentaries/martha-argerich-evening-talks/>
- Gadamer, H.-G. (2004). *Truth and method* (2nd rev. ed., J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans.). Continuum.
- Georges Gachot. (2002). *Martha Argerich: Evening talks* [Documentary].
<https://www.medici.tv/en/documentaries/martha-argerich-evening-talks/>
- Glăveanu, V. P., & Kaufman, J. C. (2019). *Creativity: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Good-Music-Guide.com. (б. д.). *Ludwig van Beethoven – Complete violin sonatas*.
https://www.good-music-guide.com/reviews/082_beethoven_violin_sonatas.htm
- Handel, G. F. (1874). *Rinaldo* (F. Chrysander, Ed.; *Georg Friedrich Händels Werke*, Vol. 58) [Musical score]. Deutsche Händelgesellschaft.
https://imslp.org/wiki/Rinaldo%2C_HWV_7a_%28Handel%2C_George_F_rideric%29
- Handel, G. F. (1894). *Rinaldo* (F. Chrysander, Ed.; *Georg Friedrich Händels Werke*, Vol. 58a) [Musical score]. Deutsche Händelgesellschaft.
https://imslp.org/wiki/Rinaldo%2C_HWV_7b_%28Handel%2C_George_F_rideric%29
- Hart, K. (2018). *Text setting and harmony in Schumann's Myrthen Op. 25: Pedagogical applications in the theory curriculum* [Master's thesis, East Carolina University]. The ScholarShip. [Сторінка магістерської роботи](#)

- Hawkins, J. (1963). *A general history of the science and practice of music* (New ed.). Dover Publications. (Original work published 1853).
- Henken, J. (б. д.). *Violin sonata no. 9 in A major, Op. 47 ("Kreutzer")*. LA Phil. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/4968/violin-sonata-no-9-in-a-major-op-47-kreutzer>
- Huizinga, J. (1980). *Homo Ludens: A study of the play-element in culture*. Routledge & Kegan Paul.
- Ingarden, R. (1986). *The work of music and the problem of its identity* (A. Czerniawski, Trans.; J. G. Harrell, Ed.). University of California Press.
- Jakobson, R. (1997). The dominant. In K. M. Newton (Ed.), *Twentieth-century literary theory* (pp. 6–10). Palgrave. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25934-2_2
- Jones, D. L. (2007). *Training the contralto voice*. VoiceTeacher.Com. <https://www.voiceteacher.com/contralto.html>
- Jung, C. G. (1955). *Modern man in search of a soul* (W. S. Dell & C. F. Baynes, Trans.).
- Jung, C. G. (1966). *Spirit in man, art, and literature* (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.
- Kant, I. (1987). *Critique of judgment* (W. S. Pluhar, Trans.; M. J. Gregor, Foreword). Hackett Publishing Company. Original work published 1790
- Klopčič, R. (2016, June 6). *A history and anatomy of Beethoven's "Kreutzer" Sonata. The Strad*. (Original work published April 2004). <https://www.thestrad.com/a-history-and-anatomy-of-beethovens-kreutzer-sonata/224.article>
- Koskoff, E. (2014). *A feminist ethnomusicology: Writings on music and gender*. University of Illinois Press.
- Kurismaa, A. (2015). Perspectives on time and anticipation in the theory of dominance. In M. Nadin (Ed.), *Anticipation: Learning from the past: The Russian/Soviet contributions to the science of anticipation* (pp. 37–57). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-19446-2_3

- Kurismaa, A., & Pavlova, L. P. (2016). The dominant as a model of chronogenic change: The relevance of A. A. Ukhtomsky's and L. S. Vygotsky's traditions for systemic cognitive studies. In S. H. Klempe & R. Smith (Eds.), *Centrality of history for theory construction in psychology* (pp. 125–149). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-42760-7_7
- Lin, Y. (2013). *Alberto Ginastera's piano sonatas: A performance guide* [Doctoral essay, University of Miami]. University of Miami Scholarly Repository. <https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/Alberto-Ginasteras-Piano-Sonatas-A-Performance/991031447263702976>
- Loy, F. (2013). Foreword. In J. S. Bach, *Am Abend aber desselbigen Sabbats, BWV 42* (F. Loy, Ed.; M. Eisentraut, Trans., p. 4). Carus-Verlag. <https://www.carusmedia.com/images-intern/medien/30/3104200/3104200x.pdf>
- Lück, A., & Finkernagel, D. (Directors). (2008). *Martha Argerich and Gidon Kremer, Memory of a concert* [Documentary film]. Finkernagel & Lück; EuroArts Music International; Gidon Kremer. <https://www.medici.tv/en/documentaries/argerich-kremer-memory-of-a-concert>
- Manildi, D. (2001). *Martha Argerich: Musician of the Year*. Musical America. <https://www.musicalamerica.com/features/index.cfm?fid=66&fyear=2001>
- Martienssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klavier Technik auf der Grundlage des schöpferischen Klang willens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Verlag..
- Maslow, A. H. (1954). *Motivation and personality*. Harper & Row.
- McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality* (With a new introduction). University of Minnesota Press. (Original work published 1991).
- McMahon, D. M. (2013). *Divine fury: A history of genius*. Basic Books.
- Medici.tv. (б. д.). *Pianist Martha Argerich*. Взято 21 берзеня 2020 з <https://www.medici.tv/en/artists/martha-argerich/>

- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. The University of Chicago Press.
- Morrison, B. (1993, February). *Liszt/Schumann/Brahms Piano Works*. Gramophone.
<https://www.gramophone.co.uk/review/lisztschumannbrahms-piano-works>
- Morrison, B. (1998, October). Prokofiev & Bartók piano concertos. Gramophone.
<https://www.gramophone.co.uk/review/prokofiev-bart%C3%B3k-piano-concertos>
- Morrison, B. (б. д.). *Martha Argerich Début Recital*. Gramophone. Взято 19 лютого 2022 з <https://www.gramophone.co.uk/review/martha-argerich-d%C3%A9but-recital>
- Nadin, M. (Ed.). (2015). *Anticipation: Learning from the past: The Russian/Soviet contributions to the science of anticipation*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-19446-2>
- Nante, M. (Director). (2015). *Pianists Street: A documentary by Mariano Nante* [Documentary film]. Euroarts Music International.
<https://www.medici.tv/en/documentaries/pianists-street-mariano-nante>
- Nathalie Stutzmann. (n.d.). *Biography*. Взято 19 червня 2026 з <https://nathaliestutzmann.com/biography/>
- Netherlands Bach Society. (2017, April 21). *Am Abend aber desselbigen Sabbats, BWV 42*. All of Bach. <https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-42>
- Netherlands Bach Society. (2021). *Van Veldhoven on Cantata BWV 42* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4imyO6rGmVU>
- Netherlands Bach Society. (б.д.). *Toccata in C minor, BWV 911*. <https://www.bachvereniging.nl/en/bwv/bwv-911>
- Nicholas of Cusa. (1998). *De beryllo (On intellectual eyeglasses)* (J. Hopkins, Trans.). In *Nicholas of Cusa: Metaphysical speculations* (pp. 791–838). Banning Press.
- Nietzsche, F. (1994). *The birth of tragedy: Out of the spirit of music* (S. Whiteside, Trans.; M. Tanner, Ed.). Penguin Books. (Original work published 1872).

- Ockham, W. (2026). *Summa logicae*. Wikisource.
- Operabase. (б. д.). *Varduhi Abrahamyan (mezzo-soprano): Roles & repertoire*.
Взято 28 червня 2026 з <https://www.operabase.com/varduhi-abrahamyan-a17424/repertoire/en>
- Oron, A. (2023, October 29). *Nathalie Stutzmann (contralto, conductor): Short biography*. Bach Cantatas Website. <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Stutzmann-Nathalie.htm>
- Parry, T. (2021, June 24). *Martha Argerich: Celebrating the great pianist at 80*. Gramophone. <https://www.gramophone.co.uk/features/article/martha-argerich-celebrating-the-great-pianist-at-80>
- Paul, E. S., & Stokes, D. (2023, February 16). Creativity. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/creativity/>
- Plato. (2007). *The banquet* (P. B. Shelley, Trans.). Houghton Mifflin Company.
- Polish Music Information Center. (2010, October). *Krystian Zimerman*. Culture.pl. <https://culture.pl/en/artist/krystian-zimerman>
- Poortinga, R. (2025, April 9). *Sonata no. 9, Op. 47 "Kreutzer"*. <https://robertpoortinga.com/2025/04/09/sonata-no-9-op-47-kreutzer/>
- Posner, M. I., & Petersen, S. E. (1990). The attention system of the human brain. *Annual Review of Neuroscience*, 13, 25–42. <https://doi.org/10.1146/annurev.ne.13.030190.000325>
- Prahalad, C. K., & Bettis, R. A. (1986). The dominant logic: A new linkage between diversity and performance. *Strategic Management Journal*, 7(6), 485–501. <https://doi.org/10.1002/smj.4250070602>
- Preusse, H., & Quiring, P. (Directors). (2020). *Magic moments of music: Martha Argerich in Warsaw* [Documentary film]. ZDF. <https://www.medici.tv/en/documentaries/magic-moments-of-music-martha-argerich-in-warsaw>
- Riemann, H. (1900). *Musiklexikon* (5. Aufl.). Max Hesses Verlag.

- Rosand, E. (1991). *Opera in seventeenth-century Venice: The creation of a genre*. University of California Press.
- Royal StockholmPhil. (2014). *Nathalie Stutzmann interview / Konserthuset Stockholm* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=mxvOEo5nyv0>
- Rus.LSM.lv. (2014, 6 жовтня). *Гідон Кремер зіграє з аргентинкою Мартою Аргеріх*. LSM.lv. <https://rus.lsm.lv/statja/kultura/muzika/gidon-kremer-sigraet-s-argentinkoy-martoy-argerih.a101379/>
- Schreuders, B. (2010, 4 лютого). *Nathalie Stutzmann : « Je ne fouille pas les manuscrits, je fouille les âmes »*. Forum Opéra.
<https://www.forumopera.com/nathalie-stutzmann-je-ne-fouille-pas-les-manuscrits-je-fouille-les-ames/>
- Schreuders, B. (2010, February 4). *Nathalie Stutzmann: “Je ne fouille pas les manuscrits, je fouille les âmes”*. Forum Opéra.
<https://www.forumopera.com/nathalie-stutzmann-je-ne-fouille-pas-les-manuscrits-je-fouille-les-ames/>
- Schwartz-Kates, D. (2010). *Alberto Ginastera: A research and information guide* (2nd ed.). Routledge.
- Siegfried. (Director). (2003). *Sansa* [Film].
<https://www.filmfestival.be/en/film/sansa>
- Sohn, H. (2000). *Six major women pianists: Clara Schumann, Teresa Carreño, Myra Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha, and Martha Argerich* [Doctoral dissertation, Rice University].
- Spianato. (1908). In J. A. Fuller Maitland (Ed.), *Grove's dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 4, p. 631). Macmillan.
- Stephanie Argerich. (2025, May). *Encounter* [Documentary]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=6tNyfwTj6Hw>
- Stiehler, A. (Director). (2007). *Robert Schumann, Piano Concerto in A minor* [Documentary]. EuroArts Music International.

<https://www.medici.tv/en/documentaries/robert-schumann-piano-concerto-in-a-minor>

Tatarkiewicz, W. (1980). *A history of six ideas: An essay in aesthetics*. Martinus Nijhoff.

The Flying Inkpot. (2000, August). *Argerich "live" from the Concertgebouw 1978 & 1979 (EMI)*. <http://www.flyinginkpot.com/2000/08/argerich-live-from-the-concertgebouw-1978-1979-emi-inkpot/>

The Fryderyk Chopin Institute. (2024, December 10). *Krystian Zimerman: An exceptional phenomenon in every respect: talent, culture and...* [Facebook post]. Facebook.

<https://www.facebook.com/instytut.chopina/posts/1001992885301310/>

The Fryderyk Chopin Institute. (б.д.). *Andante spianato and Grande Polonaise brillante in E-flat major, Op. 22*. <https://chopin2020.pl/en/compositions/70/andante-spianato-and-grande-polonaise-brillante-in-e-flat-major-op.-22>

The Reform Design. (б. д.). *Design fundamentals: Scale, dominance and emphasis*. Взято 15 січня 2025 з <https://thereformdesign.com/design-fundamentals-scale-dominance-and-emphasis/>

van Veldhoven, J. (n.d.). *Jos van Veldhoven: Conductor*. Retrieved June 22, 2026, from <https://josvanveldhoven.nl/>

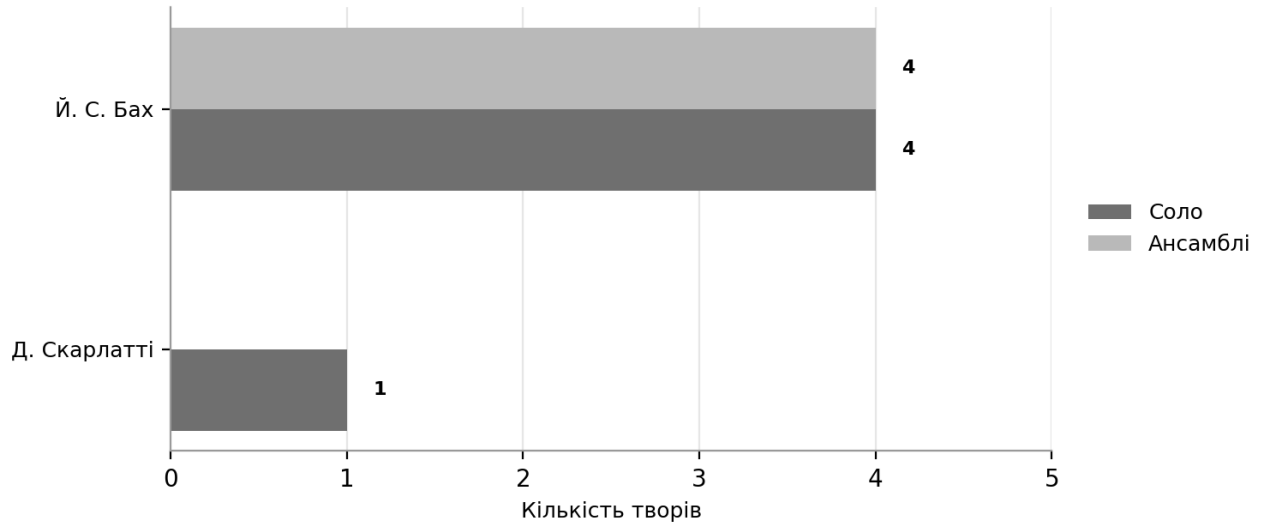
Votnova, D. O. (2018). Comparative analysis of the genre and stylistic dominants of the XXth century dystopian novels in the light of translation studies. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VI(49), 57–61. <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2018-166VI49-14>

Warner Classics. (2024, June 28). *Warner Classics–Erato's agreement with conductor Nathalie Stutzmann heralds a Dvořák album with the Atlanta Symphony Orchestra*. <https://www.warnerclassics.com/artist/nathalie-stutzmann/news>

Winn, S. (2009, July 6). *Gidon Kremer/ Martha Argerich: The Berlin Recital*. *San Francisco Classical Voice*. <https://www.sfcv.org/articles/review/gidon-kremer-martha-argerich-berlin-recital>

Додаток А

Кількість барокових творів, виконаних Мартою Аргеріх

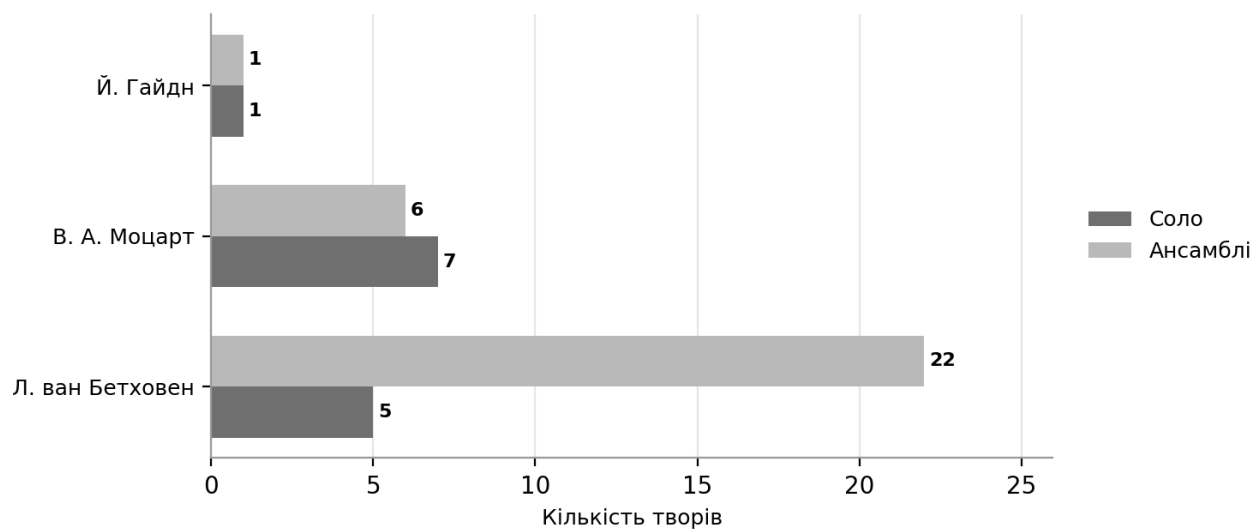
Розподіл за формами виконавства*Рис. А.1. Барокові твори в репертуарі М. Аргеріх*

Таблиця А.1

Композитор	Соло	Ансамблі	Разом
Й. С. Бах	4	4	8
Д. Скарлатті	1	0	1
Разом	5	4	9

Додаток Б

Кількість класичних творів, виконаних Мартою Аргеріх

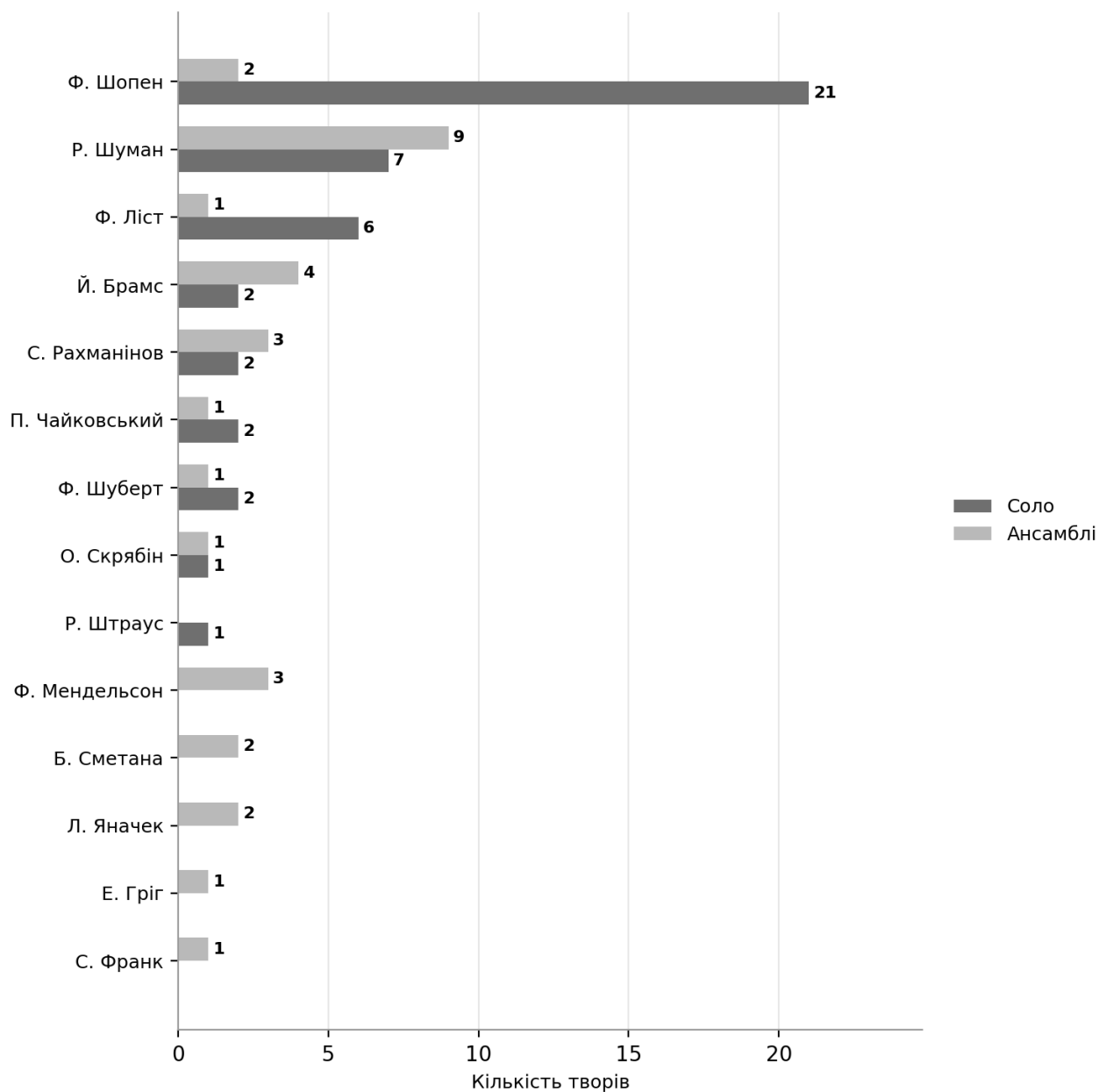
Розподіл за формами виконавства*Рис. Б.1. Класичні твори в репертуарі М. Аргеріх*

Таблиця Б.1

Композитор	Соло	Ансамблі	Разом
Й. Гайдн	1	1	2
В. А. Моцарт	7	6	13
Л. ван Бетховен	5	22	27
Разом	13	29	42

Додаток В

Кількість романтичних творів, виконаних Мартою Аргеріх

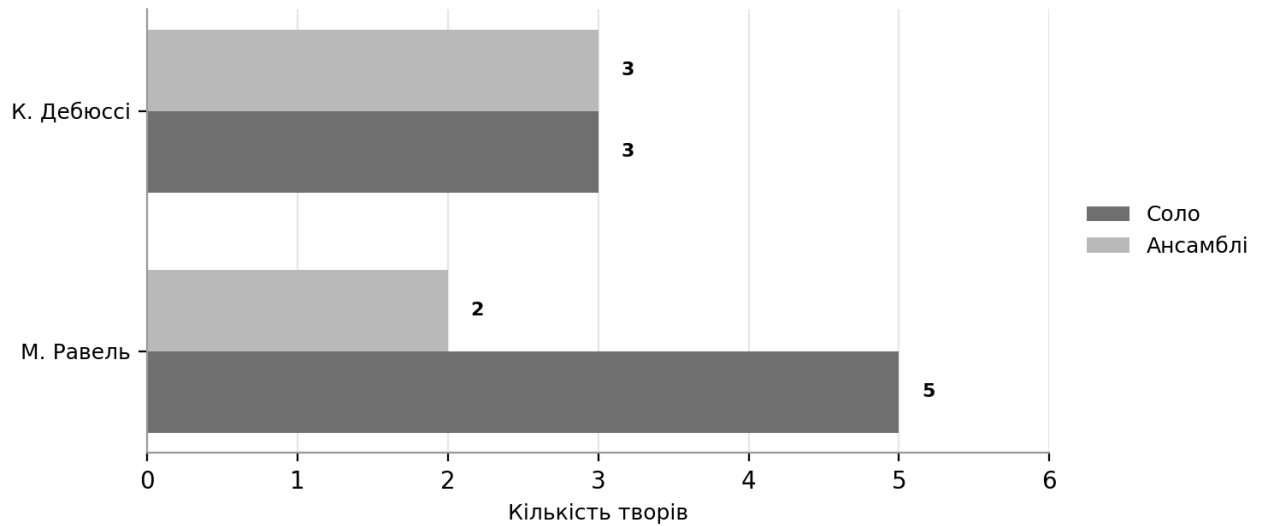
Розподіл за формами виконавства*Рис. В.1. Романтичні твори в репертуарі М. Аргеріх*

Таблиця В.1

Композитор	Соло	Ансамблі	Разом
Ф. Шопен	21	2	23
Р. Шуман	7	9	16
Ф. Ліст	6	1	7
Й. Брамс	2	4	6
С. Рахманінов	2	3	5
П. Чайковський	2	1	3
Ф. Шуберт	2	1	3
О. Скрябін	1	1	2
Р. Штраус	1	0	1
Ф. Мендельсон	0	3	3
Б. Сметана	0	2	2
Л. Яначек	0	2	2
Е. Гріг	0	1	1
С. Франк	0	1	1
Разом	44	31	75

Додаток Г

Кількість імпресіоністичних творів, виконаних Мартою Аргеріх

Розподіл за формами виконавства*Рис. Г.1. Імпресіоністичні твори в репертуарі М. Аргеріх*

Таблиця Г.1

Композитор	Соло	Ансамблі	Разом
К. Дебюссі	3	3	6
М. Равель	5	2	7
Разом	8	5	13

Кількість творів XX століття, виконаних Мартою Аргеріх

Розподіл за формами виконавства

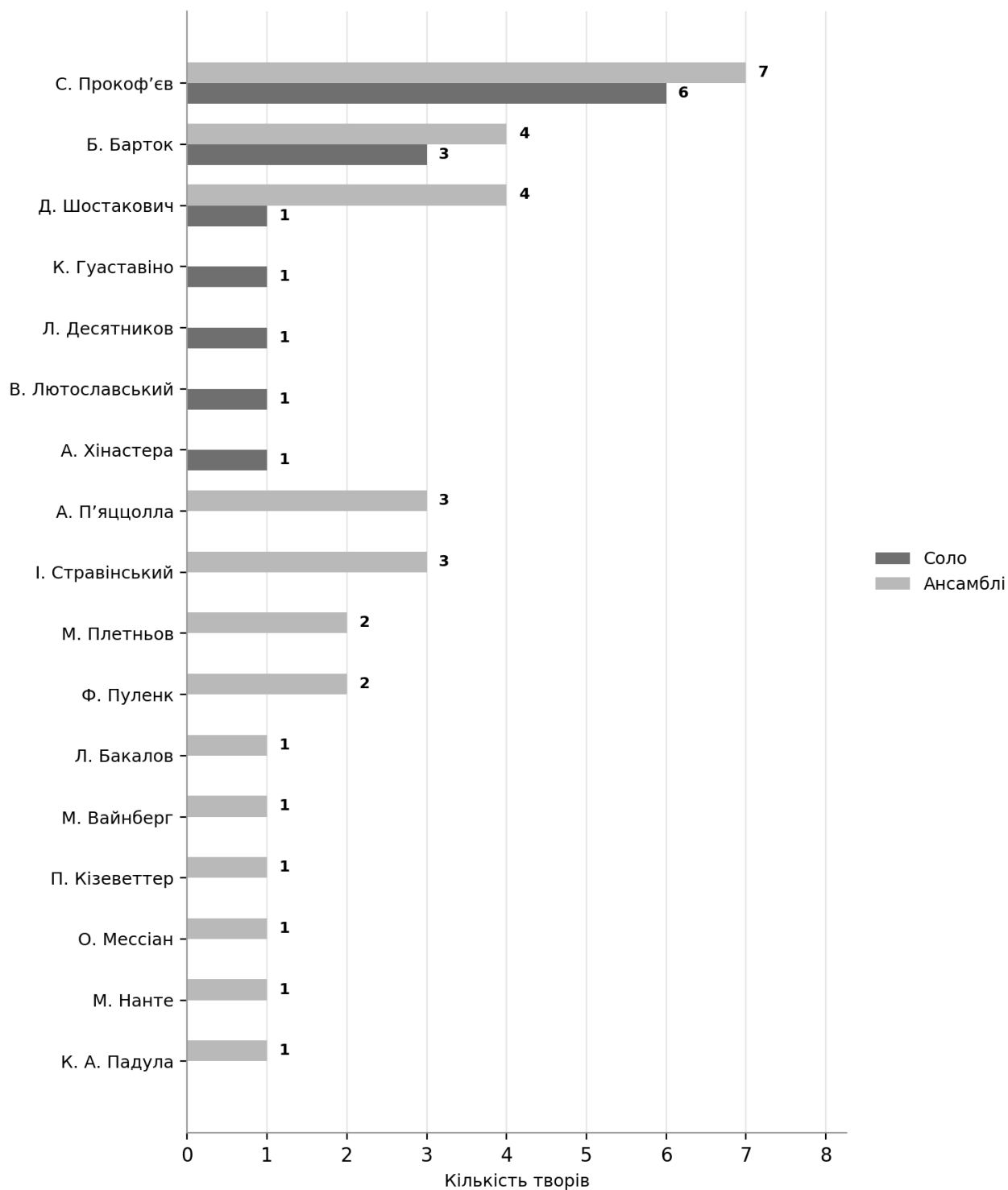


Рис. Д.1. Твори XX століття в репертуарі М. Аргеріх

Таблиця Д.1

Композитор	Соло	Ансамблі	Разом
С. Прокоф'єв	6	7	13
Б. Барток	3	4	7
Д. Шостакович	1	4	5
К. Гуаставіно	1	0	1
Л. Десятников	1	0	1
В. Лютославський	1	0	1
А. Хінастера	1	0	1
А. П'яццолла	0	3	3
І. Стравінський	0	3	3
М. Плетньов	0	2	2
Ф. Пуленк	0	2	2
Л. Бакалов	0	1	1
М. Вайнберг	0	1	1
П. Кізеветтер	0	1	1
О. Мессіан	0	1	1
М. Нанте	0	1	1
Х. Л. Падула	0	1	1
Разом	14	31	45

Додаток Е

Зведена таблиця творів, виконаних Мартою Аргеріх

Розподіл за історико-стильовими групами та формами виконавства

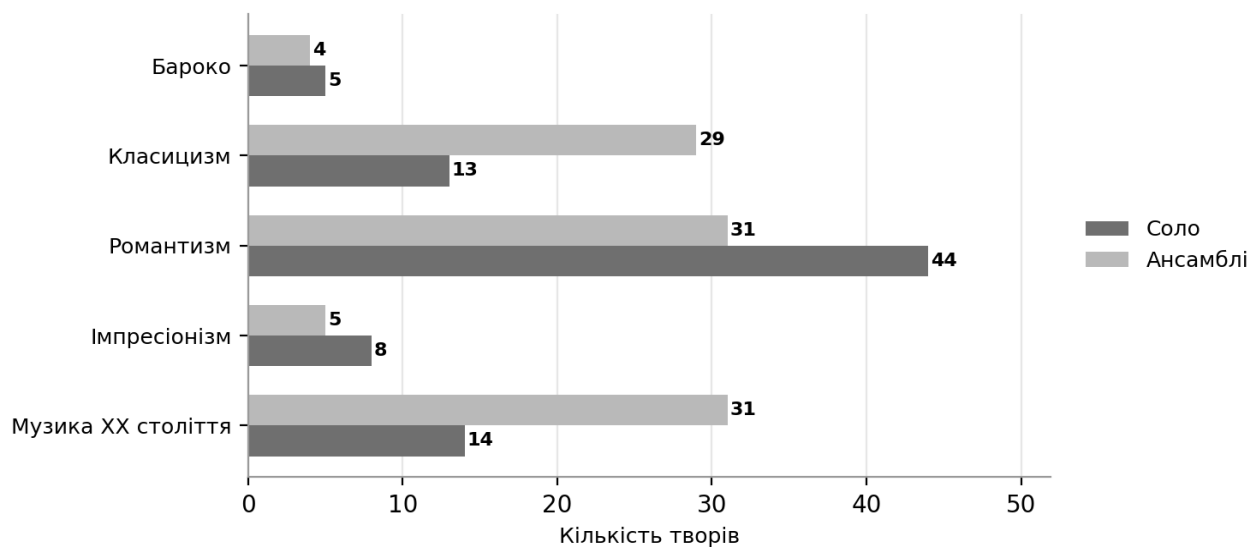


Рис. Е.1. Зведений розподіл творів у репертуарі М. Аргеріх

Таблиця Е.1

Історико-стильова група	Соло	Ансамблі	Разом
Бароко	5	4	9
Класицизм	13	29	42
Романтизм	44	31	75
Імпресіонізм	8	5	13
Музика XX століття	14	31	45
Разом	84	100	184

Додаток Ж

Кількість вокальних творів у репертуарі Н. Штуцманн

Розподіл за кількісними показниками

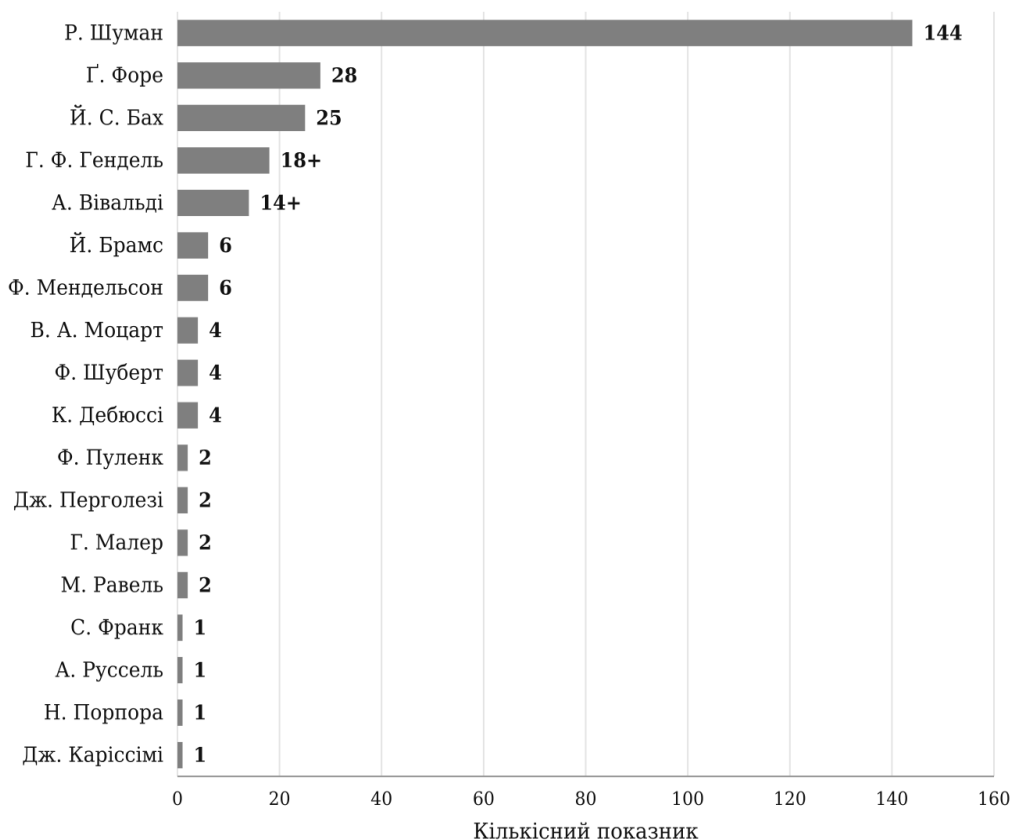


Рис. Ж.1. Кількість вокальних творів у репертуарі Н. Штуцманн

Таблиця Ж.1

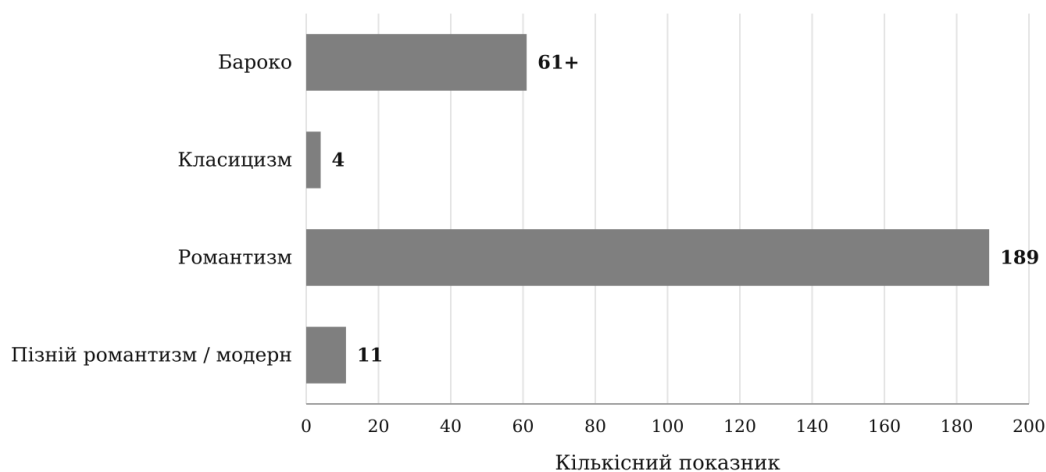
Композитор	Кількісний показник
Р. Шуман	144
Г. Форе	28
Й. С. Бах	25
Г. Ф. Гендель	Щонайменше 18
А. Вівальді	Щонайменше 14
Й. Брамс	6
Ф. Мендельсон	6
В. А. Моцарт	4
Ф. Шуберт	4
К. Дебюссі	4
Ф. Пуленк	2
Дж. Перголезі	2

Г. Малер	2
М. Равель	2
С. Франк	1
А. Руссель	1
Н. Порпора	1
Дж. Каріссімі	1
Разом	Щонайменше 265

Примітка. Підрахунок відображає зафіксовані у досліджуваному корпусі окремі твори, пісні, опусні групи та вокальні цикли. Для Г. Ф. Генделя та А. Вівальді наведено мінімальну підтверджену кількість.

Додаток 3

Стильова структура вокального репертуару Н. Штуцманн

Розподіл за кількісними показниками*Рис. 3.1. Стильова структура вокального репертуару Н. Штуцманн*

Таблиця 3.1

Стильова група	Кількісний показник
Бароко	Щонайменше 61
Класицизм	4
Романтизм	189
Пізній романтизм / модерн	11
Разом	Щонайменше 265

Примітка. Показник барокового репертуару та загальна кількість є мінімальними, оскільки для творів Г. Ф. Генделя та А. Вівальді враховано щонайменше 18 і 14 репертуарних одиниць відповідно.

Додаток И

Диригентський репертуар Н. Штуцманн

Розподіл за кількісними показниками

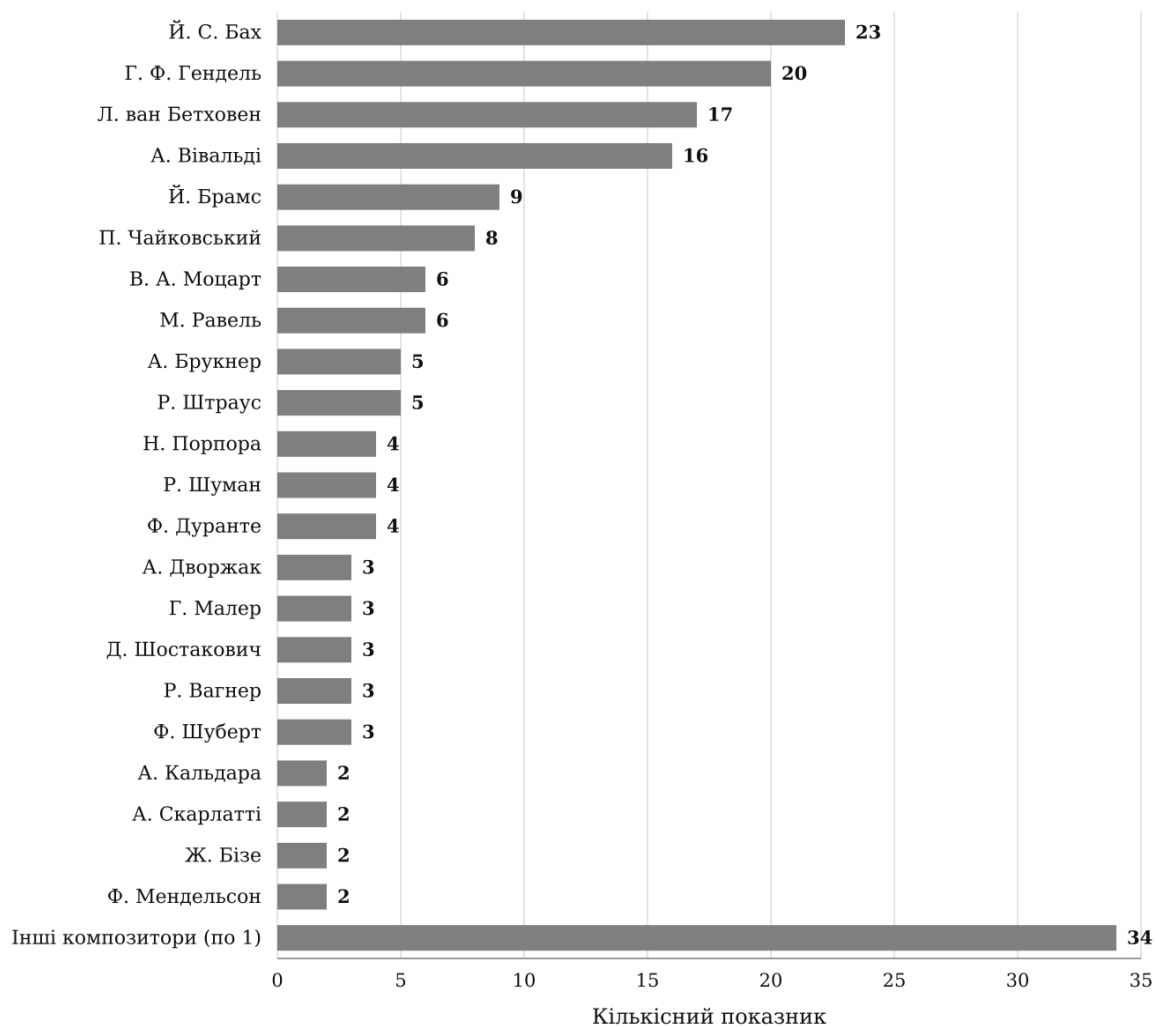


Рис. И.1. Диригентський репертуар Н. Штуцманн

Таблиця И.1

Композитор	Кількісний показник
Й. С. Бах	23
Г. Ф. Гендель	20
Л. ван Бетховен	17
А. Вівальді	16
Й. Брамс	9
П. Чайковський	8
В. А. Моцарт	6

Композитор	Кількісний показник
М. Равель	6
А. Брукнер	5
Р. Штраус	5
Н. Порпора	4
Р. Шуман	4
Ф. Дуранте	4
А. Дворжак	3
Г. Малер	3
Д. Шостакович	3
Р. Вагнер	3
Ф. Шуберт	3
А. Кальдара	2
А. Скарлатті	2
Ж. Бізе	2
Ф. Мендельсон	2
А. Копленд	1
А. Лотті	1
А. Парізотті	1
А. Фальконьєрі	1
А. Честі	1
А. Шенберг	1
Б. Марчелло	1
Б. Маріні	1
Г. Перрінгтон	1
Дж. Б. Фазоло	1
Дж. Бонончіні	1
Дж. Верді	1
Дж. Вокер	1
Дж. Дауленд	1
Дж. Каріссімі	1
Дж. Каччіні	1
Дж. Легренці	1
Дж. Паїзіелло	1
Дж. Пуччіні	1
Е. Гріг	1
Е. Елгар	1
Ж.-П. Мартіні	1
І. Стравінський	1
К. Ф. Е. Бах	1
О. Мосолов	1
Р. Глієр	1
С. Прокоф'єв	1
С. Рахманінов	1
С. Ф. Каприкорнус	1
С. Франк	1
Ф. Б. Конті	1

Композитор	Кількісний показник
Ф. Гаспаріні	1
Ф. Каваллі	1
Ш. Гуно	1
Разом	Щонайменше 184

Примітка. Корпус укладено станом на 20 червня 2026 року за матеріалами Operabase, оприлюднених концертних програм, оперних постановок і дискографії Н. Штуцманн, зокрема п'яти альбомів Orfeo 55.

Додаток К

Стильова структура диригентського репертуару Н. Штуцманн

Розподіл за кількісними показниками

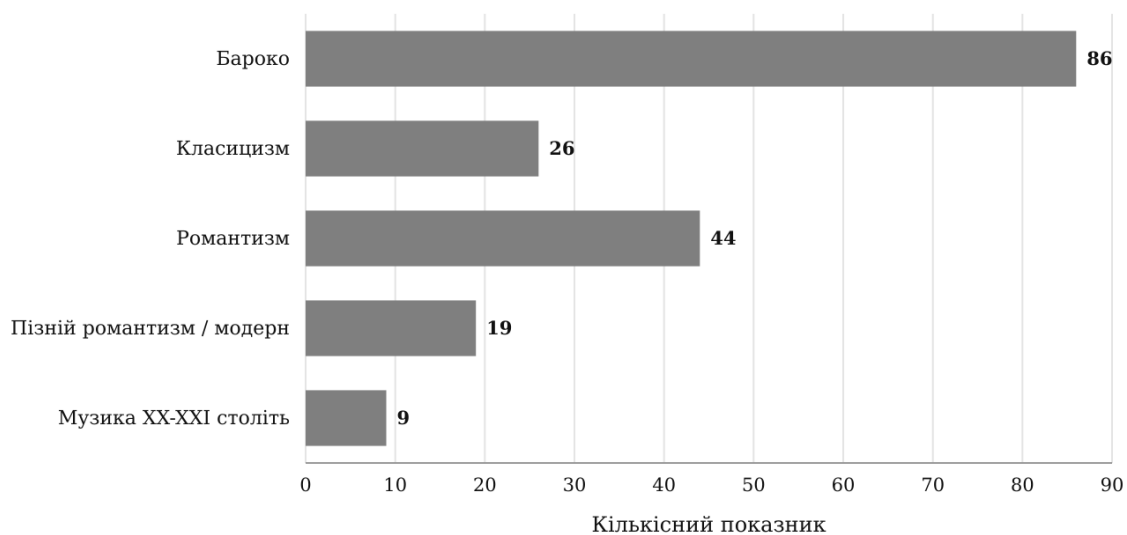


Рис. К.1. Стильова структура диригентського репертуару Н. Штуцманн

Таблиця К.1

Стильова група	Кількісний показник
Бароко	86
Класицизм	26
Романтизм	44
Пізній романтизм / модерн	19
Музика XX-XXI століть	9
Разом	Щонайменше 184

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові
(категорія Б), галузь «Музикознавство»:

4. Продоус, Є. (2022). Сильові доміанти музичної творчості Марти Аргеріх. Аспекти історичного музикознавства, 28, 84–100. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-28.05>
5. Продоус, Є. (2024). Специфіка формування стильових доміант у вокальному виконавстві (на прикладі творчості Н. Штуцманн). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 71, 107–121. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-71.06>
6. Продоус, Є. (2025). Романтична стильова доміанта як естетична універсалія сучасного виконавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 77, 44–60. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-77.03>

Конференції

1. Двадцять перша науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Слухач у смисловому просторі музичного твору» (Київ, 1-2 жовтня 2023 р.);
2. «Науково-творчий проєкт «Практична музикологія». Поетика музичної творчості» (Харків, 14 – 16 січня 2023 р.);
3. П'ята Міжнародна музикознавча конференція «Interdisciplinary Perspectives in Musicology» (Тбілісі, 4 – 5 травня 2023 р.);
4. VI Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20 – 22 травня 2023 р.);
5. практичні онлайн-семінари I Всеукраїнського фестивалю фортепіанної музики «Борткевич-Fest» (Харків, 13-17 травня 2024 р.);

6. V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 18-19 травня 2024 р.);
7. Міжнародна конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 11-12 лютого 2025 р.; 18-19 лютого 2026 р.);
8. Міжнародний науково-творчий проєкт «INTER-PROTO-LOGOS», присвячений 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, 2-6 березня 2025 р.);
9. Всеукраїнська науково-практична конференція «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (Україна, Київ, 25 – 26.04.2025 р.).