

УДК 781.68+784.0

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-25>**Сє Пенцзо**

ORCID: 0009-0007-0589-2123

аспірант

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
418063071@qq.com

СТИЛЬОВИЙ СПЕКТР МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета статті: обґрунтувати методологічну доцільність, розкрити теоретичний зміст поняття стильового спектру інтерпретації музичного твору і продемонструвати можливість використання даного понятійного підходу в порівняльному аналізі виконавських версій вокального твору.

Методологічні підстави: історичний підхід до понять, що відбивають явище музичного виконавства; метод понятійного моделювання феномену музичної інтерпретації; типологічний підхід до множини інтерпретаційних версій музичних творів; положення теорії жанрового стилю; герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту камерно-вокальних творів.

Наукова новизна полягає у розробці індивідуально-типологічного підходу в руслі теорії музичного виконавства, який спирається на поняття стильового спектру композиторського твору та його інтерпретації.

Висновки: В роботі досліджується проблема стилістики інтерпретації музичного твору. Розглядаються два головні напрямки інтерпретації. Перший – інтровертивний («спрямований всередину»). Він має суб'єктивну природу і ґрунтуються на власних емоційних переживаннях, образних уявленнях, раціональних судженнях, думках інтерпретатора щодо художньо-образного змісту твору. Другий – екстравертивний («розгорнутий назовні»). Він реалізується трьома способами: а) за допомогою герменевтичного аналізу художнього тексту; б) шляхом відтворення конкретного зразку виконання твору; в) орієнтації на певний стильовий комплекс стилів, що приймається за об'єктивний орієнтир і регламентує звукову версію твору. Стверджується, що кожний музичний твір може бути теоретично представлений своїм стильовим спектром. Певним спектром характеризується також і кожна конкретна версія звукового втілення ідеальної інтонаційної моделі твору. На цих теоретичних підставах вводиться поняття стильового спектру

музично-виконавської інтерпретації. Під даним виразом розуміється комплекс стилевих властивостей конкретної звукової версії музичного твору, обумовлений свідомою або несвідомою орієнтацією інтерпретатора на персональний, жанровий, етнічний та історичний художній стилі. Даний понятійний підхід дозволяє здійснювати компаративний аналіз різних виконавських версій твору. Він не позбавляє подібні дослідницькі дії елементів суб'єктивної оцінки, але надає самим оцінкам більшої упорядкованості і конкретності. Зокрема, зіставлення стилевого спектру, іманентного композиторському твору зі стилевим спектром його конкретної інтерпретації («твору виконавця») дозволяє встановити міру стилевої адекватності виконання. Такий підхід може помітно підвищити об'єктивність оцінних суджень в академічній та конкурсній виконавській практиці. Герменевтичний потенціал поняття «стилевого спектру» продемонстровано на прикладі порівняльного аналізу двох виконавських версій пісні Густава Малера «*Wer hat dies Liedlein erdacht?*» зі збірки «*Des Knaben Wunderhorn*».

Ключові слова: виконавське мистецтво, інтерпретація, типологічний підхід спектр інтерпретації, жанр, стиль, герменевтика, камерно-вокальний твір, Густав Малер.

Xie Pengzuo, Postgraduate Student of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The stylistic spectrum of musical performing interpretation

The purpose of the article: to substantiate the methodological expediency, to explain the sense of style spectrum in the interpretation of a musical work and to demonstrate the possibility of using this concept and theoretical approach in the comparative analysis of a vocal work performance.

Methodological grounds: historical approach to concepts that reflect the phenomenon of musical performance; method of conceptual modeling of the musical interpretation phenomenon; typological approach to the set of interpretative versions of musical works; statements of the genre and style theory; hermeneutic analysis of the musical and poetic text of chamber vocal works.

The scientific novelty lies in the development of an individual-typological approach in the field of the musical performance theory, which is based on the concept of the style spectrum of a composer's work and its interpretation.

Conclusions: The work investigates the problem of the stylistics in the interpretation of a musical work. Two main directions of interpretation are considered. The first is introverted tendency ("directed inward"). It is subjective in nature and is based on the interpreter's own emotional experiences, figurative representations, rational judgments, and thoughts regarding the artistic content and formal idea of the work. The second is extroverted direction ("expanded outward"). It is implemented in three ways: a) through hermeneutic analysis; b) by reproducing a specific sample of the work's performance; c) orientation to a certain stylistic complex of styles, which is taken as an objective reference point and regulates the sound version of the work. It is argued that each musical work can be theoretically represented by a certain stylistic spectrum.

Each specific version of the sound embodiment of the ideal intonation model of the work is also characterized by a certain spectrum. On these theoretical grounds, the concept of the stylistic spectrum of musical and performing interpretation is introduced. This concept refers to the complex of stylistic properties of a specific sound version of a musical work, determined by the interpreter's conscious or unconscious orientation to personal, genre, ethnic and historical styles. This conceptual approach allows for a comparative analysis of different performance versions of musical work. It does not deprive research activities of elements of subjective assessment, but it gives assessments more order and specificity. In particular, it allows for a comparison of the potential stylistic spectrum inherent in the composer's work and the stylistic spectrum of its specific interpretation ("the performer's work"), that is, identification of the stylistic adequacy degree of the performance. Such an approach can significantly increase the objectivity of evaluative judgments in academic and competitive practice. The hermeneutic potential of the "stylistic spectrum" concept is demonstrated on the example of a comparative analysis of two performance versions of Gustav Mahler's song "Wer hat dies Liedlein erdacht?" from the collection "Des Knaben Wunderhorn".

Key words: performing arts, interpretation, typological approach, spectrum of interpretation, genre, style, hermeneutic analysis, chamber-vocal work, Gustav Mahler.

Актуальність теми і стан її дослідження. Проблема, поставлена у даній статті, виникла у процесі практичного ознайомлення з камерно-вокальними творами Густава Малера і дисертаційного дослідження варіантів їх виконання різними майстрами вокального мистецтва. Автор зіткнувся з потребою знаходження теоретичного підґрунтя для об'єктивної порівняльної оцінки виконавських втілень одного музичного твору різними музикантами-виконавцями. Дана потреба є об'єктивною і закономірною для обраного ракурсу дослідження. Не важко було впевнитися в тому, що ця проблема існує з давніх часів. Вона ясно позначилася вже наприкінці XVIII – на початку XIX століття, коли музично-виконавства діяльність визначалася як самостійна галузь музичного мистецтва.

Становленню автономного статусу мистецтва музичного виконавства сприяло багато чинників. Одним з них було усвідомлення суспільством специфіки дій музикантів-виконавців, що не є простим відтворенням графічного тексту, створеного композитором, а мають якість інтерпретації. Якщо не торкатися філософських, психологічних та мета-наукових аспектів даного

поняття, то в мистецтвознавчому формулюванні С. Кримського, яке ми приймаємо в як відправне, інтерпретація – це відтворення художнього явища, «характерне для виконання художнього тексту (літературного, музичного, театрального тощо), коли реалізується співучасть виконавця у створенні можливих варіантів передачі змісту цього тексту» [7, с. 247].

Визначень музичної інтерпретації, суджень про її природу, сутність, атрибутивні властивості, види, художній потенціал є дуже багато. Інтерпретація вивчалася і зараз вивчається у різних аспектах, напрямках і площинах. Одним з найдавніших напрямків є вивчення практики музичного виконавства в історичній ретроспективі. Даний напрямок вже на початку XX століття оформилося у вигляді теорії НІР (Historical Informed Performance – «історично інформованого виконання»). Він представлений працями А. Дольмечя, А. Шерінга, Н. Харнонкурта, Дж. Кермана, Р. Тарускіна та ін. Імовірно, що саме дослідження історичних змін музично-виконавської практики стимулювали розвиток філософських, психологічних, та аналітичних розвідок різних видів екзистенції музичного твору та феномену його творчої інтерпретації (праці Т. Адорно, М. Гейченко, Н. Герасимової-Персидської, Т. Георгіадеса, К. Дальхауса, Г. Данузера, Р. Інгардена, М. Кононової, О. Котляревської, Н. Корихалової, З. Лісси, В. Москаленка, А. Мухи, І. Пясковського, М. Харлапа, І. Юджіна-Ріпуна та ін.).

Серед різних за спрямуванням праць помітне місце займають дослідження, де увага зосереджена на типових психологічних відмінностях між виконавцями, на національних та регіональних традиціях, професійних школах гри на музичних інструментах, співу, диригування. Типологічний дослідницький підхід до музично-виконавського мистецтва активно розробляють українські та китайські музикознавці, серед яких: А. Галавай, Г. Гаценко і С. Сабрі, О. Грабовська, Т. Зінська, О. Катрич, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, О. Козаренко, І. Коханик, Ло Юйхан, Ма Лін, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська, Т. Сирятська, О. Самойленко, К. Тимофєєва, М. Чернявська, Чжоу Чжівей, Л. Шаповалова, І. Шатова, Ян Фейюй та ін.

Незважаючи на значну кількість та різноманітність аспектів дослідження феномену музично-виконавської практики, питання щодо естетичних, культурологічних, психологічних та інших підстав типологічного різноманіття музичної інтерпретації залишається відкритим. Також потребує свого розвитку проблема впровадження висновків, здобутих у процесі теоретичного дослідження явища музичної інтерпретації в практику підготовки музикантів виконавських спеціальностей.

Мета роботи: обґрунтувати методологічну доцільність, розкрити теоретичний зміст поняття *стильового спектру інтерпретації* музичного твору і продемонструвати можливість використання даного понятійного підходу в порівняльному аналізі виконавських версій вокального твору.

Наукова новизна статті полягає у розробці індивідуально-типологічного підходу в руслі теорії музичного виконавства, який спирається на поняття стильового спектру інтерпретації музичного твору.

Методологічними підставами роботи слугують: історичний підхід до понять, що відбивають явище музичного виконавства; метод понятійного моделювання феномену музичної інтерпретації; типологічний підхід до множини інтерпретаційних версій музичних творів; положення теорії жанрового стилю; герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту камерно-вокальних творів.

Основні результати дослідження. Феномен музичної інтерпретації має солідну історію досліджень. Стівен Девіс та Стенлі Седі вважають, що це поняття є відносно новим для музикознавства, що воно не мало поширення в спеціальній літературі до 1800 року [1]. Автори пов'язують становлення цього поняття з процесами, що відбувалися в культурі та ментальності європейського суспільства протягом XIX століття. Йдеться про нові уявлення про сутність музичного артефакту; зміни у ставленні музикантів до композиторських творів; зміни характеру самих композиторських опусів, що стали «великими» і «складними» для розуміння, і потребували виконавського «пояснення». Особливо впливовим чинником розвитку теоретичних уявлень про

інтерпретацію ці автори вважають винаходження засобів звукозапису, які дали можливість більш обґрунтованого порівняння різних варіантів виконання твору. За останні два століття емпіричні і теоретичні уявлення про музичну інтерпретацію отримали потужний розвиток і виокремилися у відносно самостійну галузь музикознавства, яку українські дослідники називають інтерпретологією (Л. Шаповалова [12], Ю. Ніколаєвська [9], І. Юдкін-Ріпун [15] та ін.).

У нашій роботі ми спираємося переважно на положення теорії музичної інтерпретації, розроблені українськими вченими. Згідно з теоретичними уявленнями В. Москаленка [8], виконавська інтерпретація може бути представлена у вигляді моделі (або проєкту, плану), що пов'язує дії розуміння тексту музичного твору зі втіленням у фізичних звукових діях музиканта-виконавця ідеального звукового образу твору. Звукові моделі музичного твору та їх конкретні «звукові версії» (вираз В. Москаленка) мають якість одиничної неповторності, пов'язаної з унікальністю особистості кожного музиканта-виконавця. Втім, дослідники виявляють у неповторних виконавських версіях закономірні типові властивості, за якими можна розглядати відповідні типи музикантів-виконавців.

У спеціальній літературі часто обговорюються, наприклад, типологічні уявлення про виконання і виконавців, що належать Генриху Нейгаузу, який розрізняв: 1) хибне з погляду стилю виконання твору, коли стиль інтерпретації суперечить стилю композиції; 2) «моргове», тобто мертве, формальне відтворення стилю; 3) «музейне» виконання, що полягає у відтворенні певного стилю на основі «найточнішого знання»; 4) справжню, художньо цінну інтерпретацію. Також добре відомою є типологія виконавських дій та особистостей, запропонована Карлом Мартінсенем. Автор виділив три типи «психічної конституції», яким відповідають класичний, романтичний та експресіоністичний стилі інтерпретації. Розгорнуту і теоретично обґрунтовану типологію розробила Ольга Катрич [6]. Дослідниця виділила типи «стилізованої» і «стильової» інтерпретації, а також «виконавської інтерпретації композиторського стилю». Окрім цього

вона запропонувала з іншої точки зору розрізняти типи епічної та драматичної інтерпретації, а в третьому аспекті дослідниця обговорила типи діонісійської, аполонічної та орфічної інтерпретації музичних творів. Китайський дослідник Ян Фейюй зробив сміливу спробу визначити стильові типи, що домінують у сучасному вокальному виконавстві [17].

С. Шип вважає, що інтерпретація твору виражає дві головні інтенції музиканта: інтровертивну («спрямовану всередину») та екстравертивну («розгорнуту назовні»). Типовими варіантами інтровертивної інтенції музично-виконавських дій є емотивна або раціональна інтерпретації твору. Обидва ці варіанти, за думкою дослідника, мають суб'єктивну природу, ґрунтуються на власних емоційних переживаннях, образних уявленнях, раціональних судженнях, думках інтерпретатора щодо художньо-образного змісту твору. Це надає музиканту-виконавцю великих можливостей для прояву своєї творчої індивідуальності (темпераменту, волі, естетичного смаку, світовідчуття), для створення свого особистісного стилю художнього мислення. Однак, інтровертивний напрямок творчої інтенції не є тим, що обов'язково веде до успішного, культурно значущого результату в практиці музичного виконавства. Цей шлях лічить досвідченим спеціалістам, справжнім майстрам виконавського мистецтва.

Екстравертивний напрям інтерпретації твору також має варіанти, як-от: а) інтерпретація, що орієнтується на герменевтичні тексти, тобто на будь-які прямі чи скісні пояснення щодо організації та смислу музичного твору; б) відтворення музикантом якоїсь конкретної версії виконання твору, яка оцінюється ним та іншими спеціалістами як еталон інтерпретації, придатний для точного відтворення; в) певний стиль (або комплекс стилів), які приймаються за орієнтир і регламентують звукову версію твору.

Обидві охарактеризовані інтенції музиканта-інтерпретатора слугують природним середовищем і чинниками формування стилів виконавського мистецтва. *Виконавський стиль* ми будемо розуміти як «...комплекс індивідуально-типових виконавських засобів виразності (темпоритму, динаміки, артикуляції, фразування), обумовлений типовим художньо-образним завданням»

[13, с. 145]. Музично-виконавські стилі утворюються на тих самих засадах, на яких зростають і композиторські стилі. Вони спричиняються індивідуально неповторними і водночас типовими якостями особистості, етносу, жанру та культурно-історичної доби. Це дає можливість для розрізнення персональних, етнічних, жанрових та історичних музично-виконавських стилів. Кожний з цих виконавських стилів, а також і будь-який їх комплекс можуть бути покладені в основу регламентованої екстраверсивної інтерпретації музичного твору.

Так, скажімо, в основі звичайної практики професійної підготовки музикантів-професіоналів у музично-освітніх закладах використовуються різні засоби регламентації виконання творів навчального репертуару. Це може бути надання студентові зразку для відтворення. Наприклад, професор музичної академії часто сам виконує на занятті музичний твір або якийсь його фрагмент, окрему фразу або навіть один звук для того, щоб студент взяв цю музичну дію за зразок. Дуже часто викладач пояснює студентові словами суть якоїсь деталі форми чи цілого твору, тобто надає йому герменевтичний орієнтир для самостійної виконавської дії. Також часто буває, що студент засвоює під час занять певний етнічний стиль співу чи гри на інструменті, притаманний стилю викладача або колективу викладачів музичного закладу, або представникам національної виконавської традиції. Наприклад, китайські студенти-вокалісти в процесі занять переймають стиль співу, притаманний українській виконавській школі. Також виконавець може звернутися до фонограм, які відтворюють стиль інтерпретації, що був поширений на початку ХХ століття. Тобто, історичний стиль музичної інтерпретації може стати орієнтиром для його виконавської роботи. Також звичайним орієнтиром в роботі кожного музиканта-виконавця слугує стиль співу чи інструментальної гри, що обумовлений певним музичним жанром. Такими можуть бути, наприклад, стилі оперного співу, оперети, мюзиклу, неаполітанської пісні, французької естрадної *chanson*, свінг-джазу тощо.

В ідеалі, музикант-виконавець має оволодіти різними виконавськими стилями, і звертатися до них по мірі необхідності.

Причому, в одному творі можуть «зустрітися» різні виконавські стилі. Можливість такої ситуації забезпечується стильовою множинністю кожного твору. У цьому твердженні ми спираємося на тезу, обґрунтовану С. Шипом: «1) Жоден твір мистецтва не належить одному і тільки одному стилю ... Це слідує з багатофункціональної природи мистецтва і обумовлено багатомірністю стильового континууму художньої культури; 2) Кожний твір мистецтва належить водночас певному персональному, етнічному, історичному, жанровому і експресивному стилю» [14, с. 123]. Теж саме можна сказати і про реалізовану музикантом-виконавцем інтерпретацію музичного твору. Теоретично кожна інтерпретація належить до усіх вимірів «стильового континууму музичної культури». Втім, не обов'язково, що конкретна інтерпретація однаково повноцінно, рельєфно, яскраво себе проявляє разом за всіма вимірами стильового континууму.

На зазначених підставах в аналізі та типологічній оцінці музичних інтерпретацій ми будемо орієнтуватися не на якийсь один тип або стильовий вимір музичної інтерпретації, а на комплекс стильових характеристик, який позначимо словесним виразом «стильовий спектр».

Слово *спектр* звичайно асоціюється з фізикою, зокрема з хвильовою теорією світла, з явищами радіоактивного випромінювання тощо. Однак, це слово не належить тільки фізичній науці, хоча його перше наукове використання, як вважається, належить Ісааку Ньютону і стосується того кольорового образу світового променю, який був отриманий вченим за допомогою прозорої призми. Сучасний латинський термін *спектр* прийшов у наукову літературу зі звичайного ужиткового і філософського лексику. Він походить від дієслова *specto* – «дивитися на щось, спостерігати якийсь об'єкт чи процес» [2, с. 1801]. Як зазначає оксфордський латинський словник, у філософській літературі, зокрема у філософії Епікура, ця латинська лексема еквівалентна античному грецькому поняттю *εἰδωλον* (*ейдолон*). Під цим філософ розумів еманацию фізичних об'єктів, що породжує візуальні та ментальні образи. Це значення античного слова відкриває

чудові можливості його залучення до системи естетичних, мистецтвознавчих знань.

У більш уживаному науковому значенні латинське *spectrum* означає відкрити для сприйняття, експліковану структуру якогось цілісного явища, континууму, безперервного фізичного процесу чи абстрактного об'єкту. Загальний смисл цього слова в контексті фізичних знань – «...сукупність усіх значень якої-небудь фізичної величини, що описує систему або процес» [4, с. 576]. Саме у подібному смислі термін спектр використовується в музичній акустиці. Так, наприклад, Вільям Томсон залучає даний термін для пояснення явища музичної темперації: «Спектр висоти звуку ділиться на октави, назва [цього інтервалу] отримана з теорій гам більш ранніх часів, коли були кодифіковані тільки вісім (лат. *octo*) нот у межах цієї широти» [3]. Термін *спектр* не обов'язково трактується як послідовність чи купа фізичних властивостей, що підкоряється певній кількісній закономірності. У психології дане поняття інтерпретується як встановлена емпіричним чи експериментальним шляхом низка властивостей, що релевантна певній психологічній якості людини. Так, скажімо, сучасні психологи переймаються питаннями дослідження і коригування так званих «розладів аутистичного спектра (РАС)», тобто різних нейробіологічних розладів, що характеризуються дефіцитом уваги, слабкістю емпатії та соціальної взаємодії, нетиповою поведінкою, статичними інтересами тощо.

Смисл слова спектр можна передати синонімічними українськими виразами: «послідовний ряд», «діапазон дій» [5]. У 20-томному словнику української мови наводиться такий приклад вживання слова: «Спектр людських почуттів надзвичайно широкий. Це і родинні почуття, батьківська і материнська любов, уподобання й поваби дитячого і юнацького віку, товаришування, кохання» [11, с. 496]. Отже, слово *спектр* має дуже широке семантичне поле, яке дозволяє використати дану лексичну форму для передачі смислу, пов'язаного з властивостями конкретного музичного тексту, а також з властивостями його виконавської інтерпретації.

Виходячи зі здійсненого понятійного аналізу, пропонується прийняти таку дефініцію: *стильовий спектр музичного твору – це іманентний йому комплекс стильових властивостей, обумовлений особистісною, жанровою, етнічною та історико-культурною природою даного твору.*

Вираз «стильовий спектр» можна при певних умовах розуміти і вживати як синонім слова «стилістика», яке теж вказує на типологічну складність і множинність художнього явища. Однак, стилістика не завжди уявляється як структурне явище, а спектр – це завжди більш-менш чітка структура. Стильовий спектр твору об'єктивно визначається формою музичного, а у пісенному творі – синтетичного музично-поетичного тексту, який зафіксований у пам'яті виконавців або у вигляді графічного предмету (якщо йдеться про письмову традицію). Цей заданий композитором чи анонімними творцями стильовий спектр музичного артефакту може, або обов'язково має (згідно з домінуючими уявленнями про музично-виконавське мистецтво) отримати звукову реалізацію в «творі виконавця» (за терміном В. Москаленка).

Таким чином, *стильовий спектр музично-виконавської інтерпретації* будемо розуміти як *комплекс стильових властивостей конкретної звукової версії музичного твору, обумовлений свідомою або несвідомою орієнтацією інтерпретатора на персональний, жанровий, етнічний, історичний та експресивний стилі музичного мистецтва.*

Звичайно, що різні музиканти-виконавці по різному ставляться до можливості відтворити в своїй інтерпретації обумовлений композиторським текстом стильовий спектр твору. Хтось з виконавців реалізує його можливості у більш повному вигляді, а хтось у мінімальному обсязі. Хтось це робить свідомо, а хтось інтуїтивно. Однак кожний отримає в результаті таку звукову форму, що порівнюється слухачами з їх уявленнями про стильовий спектр твору, який виконується. Саме на основі такого порівняння досвідчені слухачі мають можливість більш-менш об'єктивно судити про міру стильової відповідності (адекватності) між твором і його виконанням.

Зауважимо, що деякий актуальний стильовий спектр музично-виконавської інтерпретації твору виникає завжди, незалежно від інтенції виконавця (екстравертивної чи інтровертивної). На нашу думку, міра чіткості вираження стильового спектру інтерпретації знаходиться у прямій залежності від міри усвідомлення виконавцем своєї інтенції до обрання певної «стильової стратегії» (за терміном Ю. Ніколаєвської [9]) або певної стильової «системи координат» (за виразом О. Самойленко [10]).

Також потрібно зауважити, що у стильовому спектрі конкретного музичного тексту (твору композитора), так само, як і в спектрі його виконавської версії (твору виконавця), якісь стильові ознаки виявлені більш помітно для слуху і аналітичного дослідження, а якісь інші – можуть бути зовсім непомітними, тобто практично відсутніми у спектрі.

Наведемо декілька прикладів співвідношення між стильовим спектром композиторського твору і стильовим спектром його інтерпретації. Скористуємося зразком камерно-вокальної творчості Густава Малера. Як встановлено дослідниками (J.P. Burkholder, F. Celestini, G. Engel, J. Jonson, D. Mitchell, P. Revers), симфонічним і вокальним творам Малера притаманні жанрова і стильова неоднорідність, або «багатоголосся», «гібридність». Ми будемо називати таку властивість *жанрово-стильовою гетерогенністю*, розуміючи під цим обумовленість форми та художнього змісту музичного твору декількома жанровими стилями. У таких випадках один з цих стилів є атрибуту базового жанру твору, а другий стиль чи стилі (їх може бути навіть декілька в одному тексті) мають своєю природою інші жанри. Міра повноти і яскравості проявлення жанрових стилів у конкретному творі композитора характеризує його особливий стильовий спектр.

Пісенна творчість Густава Малера містить багато чудових прикладів полістилістики, причиною якої виступає жанрово-стильова гетерогенність. Одним з них таких зразків є твір «*Wer hat dies Liedlein erdacht?*» («Хто придумав цю пісеньку?») зі збірки пісень «*Des Knaben Wunderhorn*» («Чарівний ріг хлопчика»). Даний твір існує в двох варіантах: з оркестровим та фор-

теп'яним супроводом. Музично-поетичний текст цього твору може послужити прикладом співіснування трьох жанрових стилів. Перший з них можна охарактеризувати як стиль мистецької пісні (Kunstlied) з ознаками народної балади. Рисою народної балади є, перш за все, наративний характер словесного тексту і дещо дефективна з погляду логіки здорового глузду послідовність розповіді (у творі йдеться про доньку трактирника, яка виглядає з віконця замку, в якому вона не мешкає). Імовірно, Ахім фон Арнім і Клеменс Брентано представили в цьому тексті поетичної антології якийсь «уламок», що залишився від більш послідовного оповідання про сватання з особливими умовами і перешкодами для закоханих. Густав Малер скористався цим невибагливим текстом для створення яскравої, живої, радісної, трохи іронічної мініатюри про казково щасливе кохання. Форма цього маленького твору (він триває десь дві з половиною хвилини) розгортається вільно. Баладному жанру відповідає наскрізна композиція (формальний тип – *durchcomponierte Lied*), заснована на принципах варіативної строфічності та репризної тричастинності.

Другий жанровий стиль, проявлений в цій пісні – це стилізація лендлеру – німецьк-австрійського народного танцю (Малер нерідко звертався до цього жанрового стилю в своїх симфонічних та вокальних творах). Для стилю лендлеру типовими властивостями є рухливий темп, тридольний метроритм, початок мотивів і фраз із затакту, акцентовані тони на сильних долях такту, пластично мінливий характер мелодичного розвитку. На завершення першої частини цієї мініатюрної композиції з'являється інтонаційний матеріал, який трохи виходить за межі звичайної мелодики в танцювальному стилі. За ритмічним малюнком цей матеріал нагадує тип інструментальної мелодики, що зветься «perpetum mobile». А за характером вокалу він наближається до стилю мелізматичного церковного співу, притаманного жанру юбіляції (від латинського слова *jubilatio* – тріумфування). Даний жанр утворився в традиції католицького богослужіння, де він являв собою «орнаментальну імпровізацію захоплено – тріумфального характеру, яка розспівувалась під час виконання

григоріанського хоралу на останньому складі слова «Алілуія»» [16, с. 320]. Навряд чи композитор пов'язував даний стильовий нюанс з католицькою літургійною традицією. Більш імовірно, що цей елемент слугує художньо-образним знаком надзвичайного емоційного піднесення, нестриманої радості, яка відповідає головній авторській ремарці, що стоїть на початку нотного тексту: «mit heiterem Behagen» («з радісним задоволенням»).

Як бачимо, стильовий спектр даного пісенного твору є неоднорідним, барвистим і дещо ускладненим у зоні жанрового стилю. Втілення цього потенційного стильового спектру – досить складне і цікаве художнє завдання для музиканта-виконавця. Порівняємо, наприклад, два варіанти його рішення. Перша виконавська версія належить відомій нідерландській співачці Еллі Амелінг (Elisabeth Ameling) та Англійському камерному оркестру (English Chamber Orchestra) на чолі з Бенджаміном Бріттенom. Другу версію твору представили молода німецька співачка Анна-Луція Ріхтер (Anna-Lucia Richter) з оркестром «musicAeterna» під орудою Теодора Курентзиса.

Обидві версії помітно розрізняються з погляду реалізації жанрової стилістики малерівського твору. Амелінг і Бріттен з початку і до кінця композиції дотримуються помірно жвавого темпу, який дозволяє дуже ясно, рельєфно відтворити типові формальні ознаки і характер лендлеру. Амелінг співає просто і щиро, її манера фразування є зразково кантиленною, цілком природною для жанру *Lied*. У такому контексті юбілейний вокаліз наприкінці першої частини сприймається як звуковий аналог легкого танцювального кружіння, тобто в контексті того самого жанрового стилю. Маємо додати, що співачка прославилася як майстриня виконання камерно-ораторіальних творів І. С. Баха, де дуже важливе значення має уміння емоційно стриманого і при цьому піднесено натхненного виконання мелізматики. Імовірно, саме це уміння послужило запорукою мелодично виразного, легкого, невимушеного озвучення юбілейних епізодів пісні. У середньому розділі композиції пісні темп лише трохи уповільнено у точній відповідності з ремаркою Малера – *Gemächlich* (неквапливо, не поспішаючи). Інтонації співачки тут

ледь помітно наближаються до розмовних. Але дуже скоро відновлюється початковий темп і кантиленний характер вокалу. В цілому виконання залишає враження стилістично нюансованого, але однорідного процесу і органічно-цілісної композиції.

У версії Ріхтер і Курентзіса у повній мірі використані можливості перетворення нехитрої пісеньки в народному дусі на мініатюрну п'єску. Співачка максимально використовує динамічні, артикуляційні та агогічні можливості фразування, варіює темброві відтінки голосу, залучає артистичні засоби міміки та жестикуляції. Динаміка і темп змінюються у досить широких межах. Здається, що диригент і співачка прагнуть створити яскраві ефекти буквально у кожному такті. Особливо вигадливими, і штучно афективними виглядають двічі здійснені *accelerando* в юбілейних епізодах. Через незручність такого значного прискорення для кантиленного співу, і недостатню виправданість його з боку музичної драматургії, такий виконавський прийом сприймається як грубувата спроба досягнути надзвичайного експресивного ефекту, здивувати слухача. Якщо у першому епізоді співачка впоралася з цим темповим зсувом без втрати якості інтонування, то наприкінці диригент змусив її співати майже задихаючись, внаслідок чого остання розспівана музична фраза була хіба що не зіпсована. Темп середньої частини Курентзіс уповільнив дуже сильно, створивши глибокий темповий контраст з крайніми частинами. Така виконавська дія зруйнувала інерцію наскрізного танцювального руху і знизила слухове уявлення щодо композиційної цілісності твору. Водночас, повільний темп створив своєрідний простір для драматично-ігрової інтерпретації реплік поетичного тексту і надав змогу співачці продемонструвати виразне мелодекламаційне інтонування.

Таким чином, в інтерпретаційному спектрі версії Е. Амелінг і Б. Бріттена домінують: а) традиційний для австро-германської професійної камерно-вокальної музики стиль кантиленного співу, опосередковано і гнучко відбиваючого інтонаційний стрій словесного тексту та ліричну естетику жанру Lied; б) стиль лендлеру – простого народного танцю. Делікатно намічена алюзія до вокальної мелізматики творів доби бароко. За нашою суб'єктив-

ною оцінкою ця версія, якщо не ідеально, то дуже добре відповідає творчому задуму Густава Малера. Версія Ріхтер і Курензіса, якщо її оцінювати з точки зору стильового спектру інтерпретації, виявляє, так би мовити, «спектральний зсув» у бік музичної драми. Це в принципі не суперечить поетиці камерно-вокальних творів Густава Малера, серед яких є чимало шедеврів мініатюрної музичної драми. Однак, прямолінійність втілення такого стильового задуму надає виконаному твору риси штучності, і навіть веде до думки щодо навмисного прагнення досягти оригінальності, навіть ціною втрати сердечної простоти, наївності і щирості – найбільш цінних властивостей даного вокального твору.

Висновки. В роботі досліджується проблема стилістики інтерпретації музичного твору. Розглядаються два головні напрямки інтерпретації. Перший – інтровертивний («спрямований всередину»). Він має суб'єктивну природу і ґрунтуються на власних емоційних переживання, образних уявленнях, раціональних судженнях, думках інтерпретатора щодо художньо-образного змісту твору. Другий – екстравертивний («розгорнутий назовні»). Він реалізується трьома способами: а) за допомогою герменевтичного аналізу музично-поетичного тексту; б) шляхом відтворення конкретного зразку виконання твору; в) шляхом орієнтації на певний комплекс стилів, що приймається за об'єктивний орієнтир і регламентує собою конкретну звукову версію твору. Кожний музичний твір може бути теоретично представлений певним стильовим спектром. Своїм спектром характеризується також і кожна конкретна версія звукового втілення ідеальної інтонаційної моделі твору. На цих теоретичних підставах вводиться поняття *стильового спектру музично-виконавської інтерпретації*. Під даним виразом розуміється *комплекс стильових властивостей конкретної звукової версії музичного твору, обумовлений свідомою або несвідомою орієнтацією інтерпретатора на персональний, жанровий, етнічний, історичний та експресивний стилі*.

Даний понятійний підхід дозволяє здійснювати компаративний аналіз різних виконавських версій твору. Він не позбав-

ляє подібний аналіз елементів суб'єктивної оцінки, але надає оцінним судженням більшої упорядкованості і конкретності. Зокрема, він дозволяє зіставити потенційний стильовий спектр, іманентний твору, і стильовий спектр його конкретної інтерпретації, тобто виявити міру стильової адекватності виконання. Такий теоретичний підхід може підвищити об'єктивність оцінних суджень в академічній та конкурсній виконавській практиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Davies, Stephen; Sadie, Stanley. Interpretation. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Grove, G., Sadie, S. In 20 volumes. 1980, Macmillan Publishers. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=8I4YAAAAIAAJ>
2. Oxford Latin Dictionary. Oxford University Press, Ely House, London. 2020. URL: <https://archive.org/details/aa.-vv.-oxford-latin-dictionary-1968>.
3. Thomson, William E. Division of the pitch spectrum. Encyclopaedia Britannica. 2023. URL: <https://www.britannica.com/science/musical-sound/Division-of-the-pitch-spectrum>
4. Вакуленко М. О. Тлумачний словник із фізики. К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 767 с.
5. Караванський, Св. Практичний словник синонімів української мови. 4-те вид., опрац. і значно допов. Львів: БаК. 2012. 523 с. URL: https://slovyk.me/dict/synonyms_karavansky/%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%80
6. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. Київ, 2000. 90 с.
7. Кримський, С. (2002). Інтерпретація. Філософський енциклопедичний словник. В. І. Шинкарук (голова редколегії). Київ: Абрис, 742 с.
8. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
9. Ніколаєвська Ю.В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
10. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
11. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970–1980. Т. 9.
12. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології / Л.Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки

та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип. 20. С.196–204

13. Шип С. Базові поняття феноменології музичного виконавства. Актуальні проблеми та духовні виміри музичної культури і музичної освіти: колективна монографія / редактори-укладачі: О. П. Опанасюк, О. М. Олексюк. Київ: Видавництво Ліра-К, 2025. С. 116–155.

14. Шип Сергій. Теорія художніх стилів. Монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с.

15. Юдкін-Ріпун, Ігор. Семіотичні питання виконавства. Культурологічна думка, 2013. С. 27–32.

16. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2009. 352 с.

17. Ян Фейюй. Стильові тенденції сучасного вокального виконавства. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 226–230.

REFERENCES

1. Davies, Stephen; Sadie, Stanley. Interpretation. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Grove, G., Sadie, S. In 20 volumes.1980, Macmillan Publishers. UR -<https://books.google.com.ua/books?id=8I4YAAAAIAAJ>

2. Oxford Latin Dictionary. Oxford University Press, Ely House, London. 2020. URL: <https://archive.org/details/aa.-vv.-oxford-latin-dictionary-1968>.

3. Thomson, William E. Division of the pitch spectrum. Encyclopaedia Britannica. 2023. URL: <https://www.britannica.com/science/musical-sound/Division-of-the-pitch-spectrum>

4. Vakulenko M. O. Tlumachnyy slovnyk iz fizyky. Explanatory dictionary of physics. Kyiv: Kyiv University Publishing and Printing Center, 2008. 767 p.

5. Karavansky, Sv. Praktychnyy slovnyk synonimiv ukraïns'koyi movy. Practical dictionary of the Ukrainian language synonyms. 4th ed., edited and significantly supplemented. Lviv: BaK, 2012. 523 p. URL: https://slovnyk.me/dict/synonyms_karavansky/%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%80

6. Katrych O. Styl' muzykanta-vykonavtsya (teoretychni ta estetychni aspekty). The style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects): Research. Kyiv, 2000. 90 p.

7. Krymsky, S. (2002). Interpretatsiya. Filosofs'kyy entsyklopedychnyy slovnyk. Interpretation. Philosophical Encyclopedic Dictionary. V. I. Shynkaruk (holova redkolehiyi). Kyiv: Abrys, 742 s.

8. Moskalenko V. Lektsiyi z muzychnoyi interpretatsiyi. Lectures on musical interpretation. Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky. 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzychnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

9. Nikolaevska Yu.V. Komunikatyvna stratehiya yak problema interpretolohiyi. Communicative strategy as a problem of interpretology.

Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific works / ed.-compiled by L. V. Shapovalova. Kharkiv: KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky, 2017. Issue 46. P. 94–110.

10. Samoilenko O. I. *Psykhologhiya mystetstva: suchasni muzykovedchi proektsiyi*. Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Publishing house «Helvetica», 2020. 236 p.

11. *Slovnyk ukrayins'koyi movy: v 11 tt.* Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes / Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Institute of Linguistics; edited by I. K. Bilodid. K.: Naukova Dumka, 1970–1980. Vol. 9. P. 496.

12. Shapovalova L. *Vykonavs'ka refleksiya yak ob"yekt interpretolohiyi*. Performance reflection as an object of interpretology. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific works. Kharkiv: KhDUM named after I. P. Kotlyarevsky, 2005. Issue 20. P. 196–204.

13. Shyp S. *Bazovi ponyattya fenomenolohiyi muzychnoho vykonavstva*. Basic concepts of the musical performance phenomenology. Current problems and spiritual dimensions of musical culture and music education: collective monograph / editors-compilers: O. P. Opanasyuk, O. M. Oleksiuk. Kyiv: Lyra-K Publishing House, 2025. P. 116–155.

14. Shyp Serhiy. *Teoriya khudozhnikh styliv*. Theory of artistic styles. Monograph. Sumy: FOP Tsoma S.P., 2023. 138 p.

15. Yudkin-Ripun, Igor. *Semiotychni pytannya vykonavstva*. Semiotic questions of performance. Kulturological thought, 2013. P. 27–32.

16. Yutsevykh Yu.Ye. *Muzyka. Slovnyk-dovidnyk*. Music. Dictionary-reference. Vyd. 2-he, pererobl. i dop. Ternopil': Navchal'na knyha – Bohdan, 2009. 352 s.

17. Yang Feiyu. *Styl'ovi tendentsiyi suchasnoho vokal'noho vykonavstva*. Stylistic trends of modern vocal performance. Art history notes: collection of scientific works. 2021. Issue 39. P. 226–230.