

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

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

САВЕРСЬКИЙ ВЛАДИСЛАВ ВІКТОРОВИЧ

УДК 78.071.1:78.03"17/19"

**ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ В ДЗЕРКАЛІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ
ТВОРЧОСТІ XVIII–XX СТОЛІТЬ: ДОСВІД ДИРИГЕНТСЬКОЇ
КОНЦЕПЦІЇ**

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  Саверський В. В.

Творчий керівник:

Янко Юрій Володимирович,

народний артист України,

заслужений діяч мистецтв України, професор

Науковий консультант:

Савченко Ганна Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2026

АНОТАЦІЯ

Саверський Владислав Вікторович. Історичні постаті в дзеркалі композиторської творчості XVIII–XX століть: досвід диригентської концепції

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктора мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури України. Харків, 2026.

Творча складова проєкту представлена трьома концертними програмами, побудованими за принципом триптиху, де кожна програма висвітлює окрему грань трансформації історичного наративу крізь призму диригентського бачення: від класичних канонів втілення історичного образу до психологізації тексту й синтезу епох крізь оптику тенденцій XX століття.

Актуальність теми зумовлена динамічними процесами відновлення історичної пам'яті в сучасному українському суспільстві, що потребує принципово нових підходів до диригентської інтерпретації класичної спадщини. Важливим у цьому контексті є проведення смислових та емоційних паралелей між історичним минулим і драматичним сьогоденням. У часи масштабних історичних зсувів академічне виконавство перестає бути лише репродукцією нотного тексту й трансформується в інструмент інтелектуальної рефлексії. Диригентське переосмислення класичних партитур дозволяє актуалізувати закладені в них смисли спротиву, волі та національної гідності. Проведення таких історико-мистецьких паралелей зумовлює пошук мобільних, гнучких жанрових форм – концерту-перформансу, камерного концертного виконання тощо, – здатних синхронізувати трагічний чи героїчний досвід минулих епох із психологічним станом і культурними запитами сучасного слухача.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати особливості формування диригентської концепції у процесі інтерпретації музичних творів XVIII–XX століть, присвячених втіленню історичних постатей, та практично апробувати моделі диригентської концепції на матеріалі концертно-сценічних програм. Особливу увагу зосереджено на взаємодії історичного наративу, композиторського музичного тексту, диригентської концепції та сучасного виконавського контексту.

Об’єкт дослідження – музичні твори XVIII–XX століть, пов’язані з історичною тематикою та образами видатних постатей.

Предмет дослідження – принципи формування та практичної реалізації диригентської концепції музичних творів історичної тематики у канонічній, адаптивній та проєктній моделях.

Матеріалом дослідження є музичні твори XVIII–XX століть, у яких історична постать, історична подія або сюжет становлять важливий компонент художнього задуму, зокрема «Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, а також авторський концерт-перформанс «Симфонія Наполеон». Практичний матеріал становлять три концертні програми, у межах яких апробовано різні способи реалізації диригентської концепції та її співвідношення з історичним наративом, композиторським задумом і сучасним виконавським контекстом.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- обґрунтовано три базові типи диригентської концепції: канонічну, адаптивну та проєктну, та визначено специфіку їх практичної реалізації;
- теоретично узагальнено особливості диригентської концепції як багаторівневої системи, що поєднує світоглядний, аналітичний, інтерпретаційний, творчо-виконавський та комунікативний компоненти;
- запропоновано системний підхід до формування диригентської концепції, який передбачає конкретизацію взаємозв’язку її основних рівнів у процесі роботи з музичним матеріалом, пов’язаним з історичною тематикою;

- виокремлено проблемні сфери сучасної диригентської інтерпретації;
- практично-виконавська складова дослідження реалізована у вигляді трьох концертних програм, які утворюють своєрідний творчий триптих у межах проєкту «Постаті історії в дзеркалі композиторської творчості XVIII–XX століть: досвід диригентської концепції». Кожна з трьох програм демонструє окремий спосіб роботи з історичним наративом та відповідний тип диригентської концепції.

Уточнено співвідношення понять «диригентська концепція» та «диригентська інтерпретація». Подальшого розвитку набули положення щодо диригентського мислення та диригентського стилю.

Структуру роботи складають вступ, два розділи, що містять сім підрозділів, висновки та список використаних джерел.

У першому розділі здійснено теоретико-історичне обґрунтування дослідження: визначено основні підходи до розуміння диригентської концепції та інтерпретації, а також розглянуто сучасні форми публічного репрезентування музики, зокрема концерт-перформанс і концертне виконання опери. Розглянуто історичні постаті та історичні сюжети як об'єкт композиторської творчості XVIII–XX століть, простежено розвиток історичної тематики у музичному мистецтві.

Другий розділ присвячено розгляду практичної апробації канонічної, адаптивної та проєктної моделей диригентської концепції.

Першою програмою став історичний концерт-перформанс «Симфонія Наполеон». Цей проєкт є найбільш повною практичною апробацією проєктної моделі диригентської концепції. Його особливість полягає у створенні наскрізної історичної драматургії, яка об'єднує музичні твори різних композиторів та історичних періодів. Авторська чотиричастинна композиція складається з розділів «Італія», «Єгипет», «Наполеон та Жозефіна» та «Реквієм». Через послідовність цих частин історичний образ Наполеона розкривається не як статичний портрет, а як драматургічна траєкторія – від формування особистості та військових походів до особистої

історії, політичної величі та трагічного завершення. Важливо, що у цьому проєкті диригентська концепція не обмежується роботою з оркестровою партитурою. Диригент координує взаємодію музикантів, вокалістів, читця, хореографічного та сценічного компонентів, забезпечуючи їх підпорядкування єдиній художній концепції. Таким чином, «Симфонія Наполеон» демонструє перехід від диригента як інтерпретатора окремого музичного твору до диригента як активного учасника формування цілісної художньої структури.

Другим практичним проєктом стало концертне виконання опери «Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя. Ця програма стала простором для перевірки адаптивної моделі. У межах проєкту було сформовано скорочену концертну версію твору із залученням читця. Такий підхід дозволив посилити сюжетну зрозумілість та зосередити увагу слухача на історико-психологічному змісті образів Цезаря, Клеопатри та інших персонажів. У цьому випадку диригентська концепція проявляється у відборі та організації музичного матеріалу, визначенні драматургічної логіки концертної версії та адаптації історичного сюжету до сучасного концертного сприйняття.

Третім, завершальним етапом практичної частини став «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Ця програма була спрямована на апробацію канонічної моделі диригентської концепції. На відміну від «Симфонії Наполеон», де значну роль відігравало авторське проєктування загальної драматургії, у цьому випадку основна увага була зосереджена на розкритті авторської композиційної структури, музичної драматургії та історико-національного змісту твору.

У висновках узагальнено основні результати теоретичного та практичного дослідження особливостей формування диригентської концепції. Уточнено сутність диригентської концепції як цілісного індивідуального художнього бачення музичного твору, що формується на основі світоглядного та музично-аналітичного осмислення авторського тексту і реалізується у творчо-виконавській практиці. Визначено її основні

компоненти – світоглядний, аналітичний, інтерпретаційний, виконавський та комунікативний і розкрито їх взаємозв'язок у процесі формування виконавського задуму. Розвинуто положення про багаторівневу природу диригентської концепції, відповідно до якої її формування здійснюється від осмислення культурно-історичного змісту твору через аналіз музичної форми, драматургії та засобів виразності до конкретизації виконавських рішень та їх комунікації виконавському колективу та слухачеві. Обґрунтовано комунікативний вимір диригентської діяльності як взаємодію у системі «твір – диригент – виконавці – реципієнт».

На основі теоретичного узагальнення та практичного досвіду запропоновано розмежування канонічної, адаптивної та проєктної моделей диригентської концепції. Визначено специфіку канонічної моделі, зорієнтованої на цілісне та стилістично, історично й виконавські обґрунтоване прочитання завершеного авторського тексту; адаптивної моделі, пов'язаної з трансформацією окремих параметрів твору відповідно до конкретних умов сучасного виконання та сприйняття; проєктної моделі, у межах якої диригент виходить за межі інтерпретації окремого твору та бере участь у створенні цілісного художнього проєкту, формуючи його драматургію, композицію програми та взаємодію музичних, вербальних, пластичних і сценічних компонентів.

У процесі інтерпретації музичних творів XVIII–XX століть, присвячених історичним постатям та історичним подіям, становлено, що історична тематика у музичному мистецтві виконує не лише сюжетно-зображальну функцію, а є засобом осмислення культурної пам'яті, історичного досвіду, національної ідентичності та актуальних суспільних проблем. Виявлено трансформацію художніх функцій історичного матеріалу від репрезентації античних, біблійних і монархічних образів у музиці XVIII століття до національно-історичного осмислення минулого в романтизмі та його критичного, психологічного й концептуального переосмислення у творчості XIX–XX століть. Обґрунтовано положення про історичну постать

як динамічний образ, що у процесі музичної інтерпретації стає простором діалогу між минулим і сучасністю.

Ключові слова: диригент, концепція, інтерпретація, концерт, концерт-перформанс, опера, концертне виконання опери, канонічна модель диригентської концепції, адаптивна модель диригентської концепції, проєктна модель диригентської концепції.

SUMMARY

Saversky Vladislav Viktorovich. Historical figures in the mirror of composers' creativity of the 18th-20th centuries: the experience of the conductor's concept. Scientific justification of the creative artistic project submitted for the degree of Doctor of Arts (specialty 025 - Musical art, field of knowledge 02 - Culture and art). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine. Kharkiv, 2026.

The creative component of the project is represented by three concert programs, built on the principle of a triptych, where each program highlights a separate facet of the transformation of the historical narrative through the prism of the conductor's vision: from the classical canons of the embodiment of the historical image to the psychologization of the text and the synthesis of eras through the optics of the trends of the 20th century.

The relevance of the topic is due to the dynamic processes of restoring historical memory in modern Ukrainian society, which requires fundamentally new approaches to the conductor's interpretation of the classical heritage. Important in this context is the establishment of semantic and emotional parallels between the historical past and the dramatic present. In times of large-scale historical shifts, academic performance ceases to be just a reproduction of the musical text and is transformed into an instrument of intellectual reflection. Conducting the reinterpretation of classical scores allows us to actualize the meanings of

resistance, will, and national dignity embedded in them. The establishment of such historical and artistic parallels necessitates the search for mobile, flexible genre forms – concert performance, chamber concert performance, etc. – capable of synchronizing the tragic or heroic experience of past eras with the psychological state and cultural demands of the modern listener.

The purpose of the study is to theoretically substantiate the features of the formation of the conductor's concept in the process of interpreting musical works of the 18th–20th centuries dedicated to the embodiment of historical figures, and to practically test the models of the conductor's concept on the material of concert and stage programs. Particular attention is focused on the interaction of the historical narrative, the composer's musical text, the conductor's concept, and the modern performing context.

The object of the study is musical works of the 18th–20th centuries, related to historical themes and images of prominent figures.

The subject of the study is the principles of formation and practical implementation of the conductor's concept of musical works of historical themes in canonical, adaptive and project-modeling models.

The material of the study is musical works of the 18th–20th centuries, in which a historical figure, historical event or plot constitute an important component of the artistic idea, in particular "Julius Caesar in Egypt" by G. F. Handel, "The Zaporozhian Beyond the Danube" by S. Hulak-Artemovsky, as well as the author's concert-performance "Symphony Napoleon". The practical material consists of three concert programs, within which various methods of implementing the conductor's concept and its correlation with the historical narrative, the composer's idea and the modern performing context were tested.

The scientific novelty of the results obtained lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology:

- three basic types of conductor's concept have been substantiated: canonical, adaptive and project-modeling and the specifics of their practical implementation have been determined;

- the features of the conductor's concept as a multi-level system combining worldview, analytical, interpretative, creative-performing and communicative components have been theoretically generalized;

- a systematic approach to the formation of the conductor's concept has been proposed, which involves specifying the relationship between its main levels in the process of working with musical material related to historical themes;

- problem areas of modern conductor's interpretation have been identified;

- the practical-performing component of the study has been implemented in the form of three concert programs, which form a kind of creative triptych within the project "Figures of History in the Mirror of Composer's Creativity of the 18th–20th Centuries: Experience of the Conductor's Concept". Each of the three programs demonstrates a separate way of working with a historical narrative and a corresponding type of conductor's concept.

The relationship between the concepts of "conductor's concept" and "conductor's interpretation" is clarified. The provisions on conductor's thinking and conductor's style have been further developed.

The structure of the work consists of an introduction, two chapters containing seven subsections, conclusions, and a list of sources used.

The first chapter provides a theoretical and historical justification of the research: the main approaches to understanding conductor's concept and interpretation are identified, and modern forms of public representation of music are considered, in particular concert performance and concert performance of opera. Historical figures and historical plots are considered as objects of composer's creativity of the 18th–20th centuries, and the development of historical themes in musical art is traced.

The second chapter is devoted to the consideration of the practical testing of canonical, adaptive, and project-modeling models of conductor's concept.

The first program was the historical concert-performance "Symphony Napoleon". This project is the most complete practical approbation of the project-modeling model of the conductor's concept. Its peculiarity lies in the creation of a

comprehensive historical dramaturgy, which unites musical works by different composers and historical periods. The author's four-part composition consists of the sections "Italy", "Egypt", "Napoleon and Josephine" and "Requiem". Due to the sequence of these parts, the historical image of Napoleon is revealed not as a static portrait, but as a dramatic trajectory - from the formation of personality and military campaigns to personal history, political greatness and tragic ending. It is important that in this project the conductor's concept is not limited to working with an orchestral score. The conductor coordinates the interaction of musicians, vocalists, reader, choreographic and stage components, ensuring their subordination to a single artistic concept. Thus, "Symphony Napoleon" demonstrates the transition from the conductor as an interpreter of a separate musical piece to the conductor as an active participant in the formation of a holistic artistic structure.

The second practical project was a concert performance of the opera "Julius Caesar in Egypt" by G. F. Handel. This program became a space for testing the adaptive model. Within the framework of the project, an abbreviated concert version of the work was formed with the involvement of a reader. This approach allowed to enhance the plot clarity and focus the listener's attention on the historical and psychological content of the images of Caesar, Cleopatra and other characters. In this case, the conductor's concept is manifested in the selection and organization of musical material, the definition of the dramatic logic of the concert version and the adaptation of the historical plot to modern concert perception. The third, final stage of the practical part was "The Cossack Beyond the Danube" by S. Hulak-Artemovsky. This program was aimed at testing the canonical model of the conductor's concept. Unlike the "Napoleon Symphony", where the author's design of the general dramaturgy played a significant role, in this case the main attention was focused on revealing the author's compositional structure, musical dramaturgy and historical and national content of the work.

The conclusions summarize the main results of the theoretical and practical study of the features of the formation of the conductor's concept. The essence of

the conductor's concept as a holistic individual artistic vision of a musical work, which is formed on the basis of the ideological and musical-analytical understanding of the author's text and is implemented in creative and performing practice, is specified. Its main components are determined - ideological, analytical, interpretative, performing and communicative, and their relationship in the process of forming a performing idea is revealed. The position on the multi-level nature of the conductor's concept is developed, according to which its formation is carried out from the comprehension of the cultural and historical content of the work through the analysis of musical form, dramaturgy and means of expression to the specification of performance decisions and their communication to the performing team and the listener. The communicative dimension of the conductor's activity is substantiated as interaction in the system "work - conductor - performers - recipient".

Based on theoretical generalization and practical experience, a distinction is proposed between canonical, adaptive and project-modeling models of the conductor's concept. The specifics of the canonical model, oriented towards a holistic and stylistically, historically and performance-based reading of the completed author's text, are determined; the adaptive model, associated with the transformation of individual parameters of the work in accordance with the specific conditions of modern performance and perception; project-modeling model, within which the conductor goes beyond the interpretation of a separate work and participates in the creation of a holistic artistic project, shaping its dramaturgy, program composition and interaction of musical, verbal, plastic and stage components.

In the process of interpreting musical works of the 18th–20th centuries, dedicated to historical figures and historical events, it was established that historical themes in musical art perform not only a plot-imaginative function, but are a means of understanding cultural memory, historical experience, national identity and current social problems. The transformation of the artistic functions of historical material from the representation of ancient, biblical and monarchical

images in the music of the 18th century to the national-historical understanding of the past in romanticism and its critical, psychological and conceptual rethinking in the work of the 19th–20th centuries has been revealed. The position on the historical figure as a dynamic image, which in the process of musical interpretation becomes a space for dialogue between the past and the present, is substantiated.

Keywords: conductor, concept, interpretation, concert, concert performance, opera, concert performance of opera, canonical model of conductor's concept, adaptive model of conductor's concept, project-modeling model of conductor's concept.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY	7
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XVIII–XX СТОЛІТЬ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	
1.1 Диригентська концепція та інтерпретація у науковому дискурсі	23
1.2 Диригентська проєктна діяльність як явище музичної культури	39
1.3 Історичні мотиви у композиторській творчості.....	44
1.4 Концерт, перформанс, концерт-перформанс, опера, концертне виконання опери.....	66
Висновки до Розділу 1.....	72
РОЗДІЛ 2. ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ТЕМАТИКИ: ПРАКТИЧНА АПРОБАЦІЯ КАНОНІЧНОЇ, АДАПТИВНОЇ ТА ПРОЄКТНОЇ МОДЕЛЕЙ ДИРИГЕНТСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ	
2.1 Концерт-перформанс «Симфонія Наполеон» як проєктна модель диригентської концепції	76
2. 2 Камерна адаптація опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті»: інтерпретаційний експеримент та редукція тексту.	82
2.3 Канонічна концепція опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у діалозі епох.	84
Висновки до Розділу 2.....	93
ВИСНОВКИ	97
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	102
ДОДАТКИ.....	108

ВСТУП

Обґрунтування теми. Звернення композиторів до історичних постатей є одним із важливих способів осмислення минулого засобами музичного мистецтва. Історичні персонажі та події, трансформуючись у художньому тексті, набувають нового змісту й можуть репрезентувати не лише певну історичну епоху, а й актуальні для суспільства проблеми – влади й відповідальності, війни та миру, свободи, національної ідентичності, морального вибору особистості. У різні історико-культурні періоди змінювалися способи художнього освоєння історичного матеріалу: від міфологізації та героїзації минулого до його критичного, психологічного й концептуального переосмислення. Відтак історична постать у музичному творі постає не лише як об'єкт зображення, а як складний художньо-смысловий феномен, здатний набувати нових значень у процесі подальшої виконавської інтерпретації.

Особливого значення ця проблематика набуває у сучасному музичному виконавстві, оскільки історичний зміст, закладений композитором, не може бути безпосередньо перенесений у сучасне звучання без участі інтерпретатора. Між авторським задумом і сучасним слухачем виникає складний процес художньої комунікації, у якому особливу роль відіграє диригент. Його діяльність охоплює не лише організацію ансамблевого звучання та відтворення музичного тексту, а й формування цілісного художнього бачення твору, визначення його образно-драматургічної логіки та способів її донесення до виконавців і реципієнта. У роботі з історичним матеріалом диригент водночас має враховувати співвідношення історико-культурного контексту, композиторського задуму, виконавської традиції та актуального культурного досвіду сучасної аудиторії.

У цьому контексті особливої актуальності набуває поняття диригентської концепції, яку доцільно розглядати як цілісну систему художньо-смыслових уявлень і виконавських рішень, сформованих у результаті світоглядного, аналітичного та творчо-виконавського осмислення

музичного твору. Диригентська концепція визначає характер інтерпретації, співвідношення її структурних, образних, темпових, динамічних та драматургічних компонентів і знаходить безпосереднє втілення у виконавській практиці. Її формування є багаторівневим процесом, у якому поєднуються історико-культурна обізнаність, аналітична робота з авторським текстом, професійно-технологічна майстерність та індивідуальна художня позиція диригента.

Проблематика диригентської концепції набуває додаткового виміру в умовах сучасного музичного мистецтва, де поряд із традиційним виконанням завершеного авторського твору активно розвиваються концертно-сценічні, перформативні та синтетичні форми. У таких проєктах диригент може працювати не лише з окремою партитурою, а й із композицією цілого художнього простору, що об'єднує різні музичні твори, слово, хореографію, пластику, сценічну дію та візуальні засоби. Це зумовлює необхідність розширення традиційного розуміння диригентської інтерпретації та визначення різних моделей взаємодії диригента з авторським текстом, історичним матеріалом та сучасним культурним контекстом.

Наукова проблема дослідження полягає у недостатній систематизації способів формування та реалізації диригентської концепції у процесі художнього осмислення музичних творів, присвячених історичним постатям. Попри значну кількість музикознавчих праць, присвячених історичній тематиці, музичній інтерпретації, диригентському мистецтву та окремим історичним операм і музичним творам, питання про різний ступінь концептуальної участі диригента у роботі з історичним матеріалом залишається недостатньо розробленим. Особливої уваги потребує розмежування виконавських стратегій – від збереження авторського тексту та стильової традиції до його адаптації до сучасного контексту й подальшого концептуального переосмислення у межах цілісного мистецького проєкту.

З виконавського погляду проблема полягає також у необхідності визначення меж творчої свободи диригента та способів її реалізації у різних типах виконавської діяльності. У сучасній практиці диригент може виступати як інтерпретатор авторського тексту, як адаптатор його виконавської реалізації або як суб'єкт створення нового художнього простору. Така диференціація дозволяє розглядати диригентську діяльність не як однорідний процес, а як систему різних концептуальних стратегій, що визначаються художньою метою, специфікою музичного матеріалу, форматом мистецького проєкту та характером взаємодії з аудиторією.

Таким чином, актуальність теми наукового обґрунтування зумовлена необхідністю комплексного осмислення історичних постатей у музичному мистецтві XVIII–XX століть; недостатньою розробленістю проблеми диригентської концепції як механізму актуалізації історичного матеріалу у сучасному виконавському процесі; потребою визначення різних способів взаємодії диригента з авторським текстом та історико-культурним контекстом; розвитком концертно-сценічних і синтетичних форм музичного мистецтва, що розширюють традиційні межі диригентської діяльності; необхідністю теоретичного обґрунтування та практичної апробації канонічної, адаптивної та проєктної моделей диригентської концепції.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі хорового та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського відповідно до плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» на 2023–2028 рр. Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол №4 від 31 жовтня 2024 року).

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати та практично апробувати специфіку диригентської концепції у процесі художнього осмислення історичних постатей у музичному мистецтві XVIII–XX століть, визначивши основні моделі взаємодії диригента з авторським текстом, історичним матеріалом і сучасним соціокультурним контекстом.

Завдання дослідження складають його структурний алгоритм: узагальнити теоретичні підходи до осмислення історичних постатей у музичному мистецтві XVIII–XX століть; визначити специфіку диригентської концепції та її роль у формуванні виконавської інтерпретації; систематизувати основні проблемні сфери диригентської інтерпретації; обґрунтувати типологію канонічної, адаптивної та проєктної моделей диригентської концепції; простежити специфіку художнього осмислення історичних постатей у вибраних музичних творах; розробити та реалізувати диригентські концепції концертних і концертно-сценічних проєктів; апробувати запропоновану типологію на матеріалі концерту-перформансу «Симфонія Наполеон», концертного виконання «Юлія Цезаря в Єгипті» Г. Ф. Генделя та опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Об'єктом дослідження є музичні твори XVIII–XX століть, пов'язані з історичною тематикою та образами видатних постатей.

Предмет дослідження – принципи формування та практичної реалізації диригентської концепції музичних творів історичної тематики у канонічній, адаптивній та проєктній моделях.

Матеріал дослідження становлять музичні твори XVIII–XX століть, у яких історичні постаті та події набувають художньої репрезентації у різних жанрових і стильових контекстах. До аналізу залучено твори К. Монтеверді, Г. Ф. Генделя, Л. ван Бетховена, Дж. Мейєрбера, Дж. Верді, Р. Вагнера, Б. Сметани, М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, а також сучасних українських композиторів. Практичний матеріал дослідження становлять концерт-перформанс «Симфонія Наполеон», концертне виконання опери

«Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя та опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Теоретична база дослідження. Розкриття теми наукового обґрунтування мистецького проєкту потребувало звернення до наукових джерел за наступними напрямками:

- Теорія музичної інтерпретації та виконавського мистецтва: (О. Котляревська, 1996; В. Москаленко, 2013; Ю. Ніколаєвська, 2020; Т. Сирятська, 2008; К. Тимофєєва, 2009; Інъ Цзяюань, 2025);
- Диригентське мистецтво та формування диригентської концепції: (Г. Макаренко, 2005; Н. Белік-Золотарьова, 2022; М. Сидоров, 2025; І. Стецький, 2025; А. Стрілець, 2021; Ю. Ткач, 2011; К. Тимофєєва, 2009; Ю. Янко & О. Чумак, 2026; Л. Качуринець, 2024);
- Музична комунікація, художня взаємодія та психологія виконавця: (Ю. Ніколаєвська, 2020; Т. Сирятська, 2008; М. Сидоров, 2025; І. Стецький, 2025; Г. Макаренко, 2005);
- Історична тематика в музичному мистецтві та історична опера: (О. Комаровська, 2024; Ю. Чекаєв, 2025; G. Pompe, 2007; S. Hibberd, 2009; M. A. Smart, 2004, 2018; P. Mondelli, 2013; R. Parker, 1997; W. Heller, 1999);
- Дослідження історичних постатей та їх художнього осмислення у творчості композиторів: (T. Carter, 2015; S. Burnham, 2020; B. A. Kraus, 2020; D. Rooke, 2004, 2012; M. A. Smart, 2004, 2018; K. St. Pierre, 2017; W. Heller, 1999; M. Brzoska, 2003);
- Українська опера, національна музична культура та історична тематика українського мистецтва: (Л. О. Пархоменко, б. д.; Я. Іваницька, 2022; О. Пшенична, 2024; Ю. Чекаєв, 2025; У. Р. Бекіров, 2026; О. Семенюк, 2024; О. М. Яструб, 2021);
- Сучасні перформативні та проєктні форми музичного мистецтва: (Г. Вишеславський, 2019; І. Маслова-Лисичка, 2022; Т. Гуменюк et al., 2025; С. Деркач, 2025; Л. Качуринець, 2024; R. Schechner, 2003);

- Оперна інтерпретація та концертне виконання опери: (Є. С. Нікітська & Г. С. Савченко, 2024; Ю. Ніколаєвська, 2020; Інъ Цзяюань, 2025; Т. Carter, 2015; О. Пшенична, 2024; О. М. Яструб, 2021).

Методологічну основу дослідження становлять виконавсько-інтерпретаційний, історико-культурний, порівняльний, жанровий, стильовий, комунікативний, системний та проєктний підходи. Виконавсько-інтерпретаційний підхід застосовано для дослідження процесу формування індивідуального прочитання музичного твору диригентом, визначення способів осмислення авторського задуму та вибору засобів його виконавського втілення. Історико-культурний підхід використано для визначення особливостей художньої репрезентації історичних постатей у відповідних соціокультурних умовах. Порівняльний підхід дозволив зіставити різні способи осмислення історичного матеріалу та виявити специфіку диригентських стратегій. Жанровий і стильовий підходи застосовано для визначення жанрово-стильової специфіки досліджуваних творів та її впливу на виконавське рішення. Комунікативний підхід дозволив розглянути диригентську діяльність як багатовекторний процес взаємодії «твір – диригент», «диригент – виконавський колектив», «твір – диригент – виконавці – реципієнт». Системний підхід забезпечив розгляд диригентської концепції як цілісної багаторівневої системи, у якій взаємодіють світоглядний, аналітичний та творчо-виконавський рівні. Проєктний підхід застосовано для дослідження діяльності диригента в умовах створення концертно-сценічних і синтетичних мистецьких проєктів.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

- обґрунтовано три базові типи диригентської концепції: канонічну, адаптивну та проєктну, та визначено специфіку їх практичної реалізації;
- теоретично узагальнено особливості диригентської концепції як багаторівневої системи, що поєднує світоглядний, аналітичний, інтерпретаційний, творчо-виконавський та комунікативний компоненти;

- запропоновано системний підхід до формування диригентської концепції, який передбачає конкретизацію взаємозв'язку її основних рівнів у процесі роботи з музичним матеріалом, пов'язаним з історичною тематикою;
- виокремлено проблемні сфери сучасної диригентської інтерпретації;
- практично-виконавська складова дослідження реалізована у вигляді трьох концертних програм, які утворюють своєрідний творчий триптих у межах проєкту «Постаті історії в дзеркалі композиторської творчості XVIII–XX століть: досвід диригентської концепції». Кожна з трьох програм демонструє окремий спосіб роботи з історичним наративом та відповідний тип диригентської концепції.

Уточнено співвідношення понять «диригентська концепція» та «диригентська інтерпретація». Подальшого розвитку набули положення щодо диригентського мислення та диригентського стилю.

Практичне значення поданого проєкту полягає в можливості застосування запропонованих положень щодо формування диригентської концепції у практиці диригентської (концертної та сценічної) діяльності. Розмежування канонічної, адаптивної та проєктної моделей диригентської концепції може бути використане під час підготовки концертних програм, концертного виконання оперних творів, створення синкретичних концертно-сценічних проєктів та роботи з виконавськими колективами. Практичні положення дослідження апробовано у процесі підготовки та реалізації трьох концертних програм: історичного концерту-перформансу «Симфонія Наполеон», концертного виконання опери «Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя та опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. У межах цих програм апробовано різні способи взаємодії диригента з авторським текстом, виконавським складом та сценічними компонентами. Особливе практичне значення має досвід створення «Симфонії Наполеон», де проєктна модель передбачала формування наскрізної драматургії, об'єднання під єдиним знаменником диригентської концепції музичних творів різних

епох, а також взаємодію оркестрового виконання з пластично-хореографічним рядом.

Апробація результатів дослідження. Апробація творчого мистецького проєкту була реалізована в рамках трьох концертних програм. Так, 1 концерт – історичний концерт-перформанс «Симфонія Наполеон» (17.11.2024, Харків) – представив авторську чотиричастинну композицію Владислава Саверського («Італія», «Єгипет», «Наполеон та Жозефіна», «Реквієм»), у якій історичний образ Наполеона розкривається через синтез музичного, драматургічного та перформативного компонентів. Концерт №2 – «Юлій Цезар в Єгипті» (16.11.2025, Харків) – репрезентував інтерпретаційну модель концертного виконання опери Г. Ф. Генделя, зосереджену на розкритті історико-психологічного змісту образів Цезаря, Клеопатри та інших героїв через добір ключових арій, дуєтів і оркестрових номерів. Третій концерт – «Запорожець за Дунаєм» (14.05.2026, Харків) – став завершальним етапом практичного проєкту та апробацією канонічної моделі диригентської інтерпретації опери С. Гулака-Артемовського, де історико-національний зміст твору розкривається засобами його музичної драматургії та авторської композиційної структури (див. додаток Б).

Апробація мистецької складової проєкту також відбулась під час проведення майстер-класу та представленні стартапу творчого мистецького проєкту (див. додаток Б).

Наукова апробація творчого мистецького проєкту відбулася під час наукових конференцій. Зокрема, на Міжнародній науково-творчій конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» за темою «Виміри диригентської концепції. Досвід створення концерту: “Симфонія Наполеон”» (11–12 лютого 2025 р., Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського). А також – на XXI Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» за темою «Підготовка великої барокової опери до камерного

концертного виконання» (22–23 квітня 2025 р., Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Публікації за темою дослідження.

За тематикою творчого мистецького проєкту надруковано такі статті:

1. Саверський, В. (2026). Виміри диригентської інтерпретації в концерті-перформансі «Симфонія Наполеон». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 79, 102–118. <https://doi.org/10.34064/khnum1-79.06>
2. Саверський, В. (2026). Концертне виконання опери Г. Ф. Генделя «Юлій цезар у Єгипті»: досвід диригентської інтерпретації. *Слобожанські мистецькі студії*, 2 (11), 162–165. <https://doi.org/10.32782/art/2026.2.28>

Структура роботи. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (74 позиції) та Додатків. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 119 сторінок, з них основного тексту – 87 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XVIII– XX СТОЛІТЬ: ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДИРИГЕНТСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

1.1 Диригентська концепція та інтерпретація у науковому дискурсі

Диригентська концепція в сучасному музикознавстві та виконавській практиці постає як одна з центральних категорій, що визначає художню цілісність і зміст музичного виконання. Саме через диригентську концепцію відбувається осмислення музичного твору, його інтерпретація та практичне сценічне втілення. У сучасній музичній культурі диригент уже не сприймається лише як технічний координатор виконавського процесу; він є співтворцем художнього результату, посередником між авторським задумом і слухацьким сприйняттям. Диригент постає головним художньо-образним автором концепції та інтерпретації твору композитора, виступаючи своєрідним містком між композитором і слухачем.

Поняття «концепція» має багатогранний зміст і широко використовується у філософії, культурології, мистецтвознавстві та музикознавстві. У філософському словнику зазначається, що термін походить від латинського *conceptio* – «сприйняття» і означає систему понять щодо певних явищ та процесів, а також основну ідею будь-якої теорії (Шинкарук, 2002, с. 301). У великому тлумачному словнику концепція визначається як система поглядів на певне явище, спосіб його розуміння, а також як ідейний задум діяльності чи твору (Бусел, 2005, с. 571).

У виконавському мистецтві диригентська концепція є особливо важливою, оскільки музичний твір існує не лише як нотний текст, але і як процес його звукової реалізації. Саме диригент визначає спосіб прочитання музичного матеріалу, його темпоритміки, динаміки, агогіки та артикуляції. Це дозволяє трактувати диригентську концепцію як «зафіксований “звучний

текст” твору, який є носієм особистісного емоційно-інтелектуального переживання духовної реальності музичного твору» (Стрілець, 2022, с. 42).

Диригентська концепція є предметом багатоаспектного дослідження в різноманітних роботах, у яких науковці використовують виконавсько-інтерпретаційний, комунікативний, системний підходи до вивчення цього явища.

Застосовуючи виконавсько-інтерпретаційний підхід, проблема концепції ґрунтовно досліджується у працях Л. Касьяненко та К. Тимофєєвої. Л. Касьяненко визначає виконавську концепцію як другий етап існування музичного твору після нотного тексту. Науковиця підкреслює, що саме у виконавській концепції реалізується музичне мислення виконавця та здійснюється відбір засобів художньої виразності (Касьяненко, 2019: 5–6). К. Тимофєєва характеризує виконавську концепцію як «втілення композиторської концепції крізь призму особистості інтерпретатора». Дослідниця наголошує, що виконавська концепція є цілісною системою художніх образів, яка визначає логіку виконавської драматургії та особливості інтерпретації (Тимофєєва, 2009, с. 13).

Важливим компонентом для диригентської концепції є комунікація, адже саме через неї диригент встановлює взаємодію з виконавським колективом, передає художній задум і забезпечує цілісність музичного виконання. І. Стецький підкреслює особливу роль вербальної та невербальної комунікації у диригентській діяльності: «Для диригента вкрай важливим є те, як вербально передати особисту концепцію артистам оркестру та солістам. Саме від того, як диригент донесе до виконавців свою концепцію, залежить, яким буде результат концертного виконання» (Стецький, 2025, с. 32). Це свідчить про те, що диригентська інтерпретація не обмежується внутрішнім художнім задумом, а реалізується через складну систему творчої взаємодії з колективом.

Системний підхід дослідниці Н. Белік-Золотарьової відкриває ще один ракурс вивчення явища диригентської концепції: «Розвиток диригентської

концепції слід розуміти як процес, що охоплює такі системні рівні: світоглядний, аналітичний та творчо-виконавський» (Белік-Золотарьова, 2022, с. 81). Це твердження дозволяє розглядати диригентську концепцію не як статичний результат, а як складний багаторівневий процес формування художнього бачення музичного твору. Світоглядний рівень пов'язаний із загальною культурною, естетичною та духовною позицією диригента. Саме він визначає глибину проникнення у зміст музичного твору, його стильову та історичну адекватність. Диригент спирається на знання епохи, філософських тенденцій, особливостей композиторського мислення та виконавських традицій.

Розвиваючи та доповнюючи системний підхід Н. Белік-Золотарьової, вважаємо доцільним розглядати виокремлені дослідницею рівні як взаємопов'язані етапи формування диригентської концепції, у яких світоглядні установки набувають конкретизації на аналітичному та творчо-виконавському рівнях. Такий підхід дає змогу простежити послідовність переходу від загального осмислення художньо-культурного змісту твору до його аналітичної інтерпретації та практичного виконавського втілення.

У межах запропонованого Н. Белік-Золотарьовою системного підходу особливої уваги потребує взаємозв'язок визначених дослідницею рівнів, кожен із яких конкретизує окремий аспект формування диригентської концепції. Першим із них є аналітичний рівень, на якому загальне художнє бачення диригента набуває конкретного змісту через безпосередню роботу з музичним матеріалом. Аналітичний рівень диригентської концепції базується на глибокому музично-теоретичному аналізі партитури. Саме на цьому етапі диригент досліджує форму, образ, драматургічну логіку, тематизм, гармонію, фактуру та темброві співвідношення. Аналітична робота дозволяє диригенту сформувати цілісне бачення музичного твору та знайти засоби його переконливого виконавського втілення. Диригент здійснює індивідуальне прочитання кульмінаційних точок, логіки розвитку музичного матеріалу, співвідношення частин та емоційний вектор драматургії. У межах

аналітичного рівня диригент не лише досліджує структуру музичного твору, але й передбачає практичні аспекти його виконання. Аналіз партитури дозволяє виявити ансамблеві труднощі, складні ритмічні побудови, особливості інтонаційної взаємодії та фактурного балансу. Саме завдяки аналітичному рівню диригент здатний вибудувати ефективний репетиційний процес, визначити методи роботи з колективом і забезпечити художню цілісність виконання.

Творчо-виконавський рівень диригентської концепції пов'язаний із практичним втіленням художнього задуму у звучанні. На цьому рівні диригентська концепція переходить із внутрішнього уявлення у реальний виконавський процес. Важливу роль тут відіграє диригентська техніка, яка охоплює пластичність рухів, точність мануального апарату, координацію жестів, здатність пояснити виконавцям характер звучання та драматургічну логіку твору. Саме диригентський жест стає основним засобом невербальної комунікації між диригентом і виконавським колективом.

Комунікативний аспект диригентської концепції є надзвичайно важливим, оскільки, в оркестрових жанрах музичне виконання має колективний характер. Диригент повинен не лише мати власне художнє бачення твору, але й уміти донести його до виконавців. М. Сидоров наголошує, що диригентська «Я-концепція» ґрунтується на рефлексії авторської концепції твору через діалог епох: «композитор – диригент – сучасність». Таким чином, диригент виступає посередником між композиторським задумом та сучасною виконавською практикою (Сидоров, 2025, с. 166). У цьому контексті комунікація розгортається на кількох рівнях: «твір – диригент», де відбувається осмислення та інтерпретація музичного тексту; «диригент – оркестр», що передбачає передачу виконавського задуму та його узгодження у спільному музикуванні; а також «диригент – оркестр – реципієнт», у межах якого сформована інтерпретація набуває завершеності у сприйнятті слухача. Саме такий комунікативний вимір музичної інтерпретації дозволяє розглядати диригентську діяльність не лише як

управління виконавським колективом, а як процес художньої взаємодії, у якому музичний твір стає предметом діалогу між авторським задумом, виконавцем та реципієнтом (Ніколаєвська, 2020).

Таким чином, у сучасному музикознавстві диригентська концепція постає як інтегральна, багаторівнева система та головний чинник художньої цілісності виконання, що перетворює диригента з технічного координатора на повноцінного співтворця, який є інтелектуальним і духовним «містком» між композитором та слухачем. Дослідники розглядають цей феномен через призму трьох взаємопов'язаних підходів: виконавсько-інтерпретаційного (Л. Касьяненко, К. Тимофєєва, А. Стрілець), де концепція є формою індивідуального прочитання нотного тексту та втіленням задуму автора крізь призму особистості митця; комунікативного (І. Стецький, М. Сидоров), що реалізує «Я-концепцію» диригента у діалозі епох «композитор – диригент – сучасність» та через ефективну вербальну й невербальну взаємодію з оркестром; а також системного (Н. Белік-Золотарьова). Цей системний підхід об'єднує світоглядний рівень, що базується на культурно-історичному контексті та принципах історично інформованого виконання, аналітичний рівень, який передбачає глибоке теоретичне вивчення партитури й моделювання репетиційного процесу, та творчо-виконавський рівень, де за допомогою мануальної техніки й пластики жесту внутрішній задум остаточно матеріалізується у живому колективному звучанні. У підсумку, можна стверджувати, що диригентська концепція є складним багаторівневим явищем, яке поєднує світоглядний, аналітичний, творчо-виконавський та комунікативний аспекти музичної діяльності. Вона формується у процесі глибокого осмислення музичного твору, історико-культурного контексту та авторського задуму.

Окресливши особливості диригентської концепції, доцільно перейти до питання інтерпретації, оскільки саме вона є практичним втіленням художнього задуму диригента у процесі виконання музичного твору. Якщо концепція визначає загальне бачення змісту, стилю та драматургії твору, то

інтерпретація розкриває конкретні засоби реалізації цього бачення через темпові, динамічні, артикуляційні та емоційно-виразові рішення. «Термін походить від латинського *interpretatio*, що означає “тлумачення”» (Юцевич, 2003, 98). «У музичному мистецтві інтерпретація розглядається як художньо-звукова реалізація музичного тексту у процесі виконання. Вона залежить від авторського задуму, індивідуальності виконавця, виконавської школи та стильових традицій. Теорія музичної інтерпретації формувалася у другій половині XIX століття як окрема галузь музикознавства, що досліджує закономірності виконавського прочитання музичних творів» (Юцевич, 2003: 98).

Особливість музичного мистецтва полягає в тому, що музичний твір існує у просторово-часовому вимірі й набуває повноцінного художнього буття лише у процесі виконання. Нотний запис не відображає всієї повноти художнього змісту твору, оскільки не здатний у повному обсязі передати емоційно-образну сферу музики, особливості тембрового забарвлення, динамічні нюанси, агогіку та виконавську експресію. Саме тому процес інтерпретації набуває визначального значення у відтворенні музичного твору.

Вітчизняні музикознавці пропонують різні підходи до визначення музичної інтерпретації. Так, В. Москаленко дає широке філософське визначення поняття інтерпретації. Дослідник зазначає: «Інтерпретація у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об’єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» (Москаленко, 2013). Він визначає інтерпретацію як «уживання у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора немовби своїм, що зараз твориться». Дослідник також трактує інтерпретацію як «будь-яке творчо-ініціативне сприйняття музики» (Москаленко, 2013, с. 5). Таке

визначення акцентує увагу на активному творчому характері виконавської діяльності, у якій музикант не просто відтворює нотний текст, а стає співучасником творення художнього образу. Також автор розглядає інтерпретацію як складний багаторівневий творчий процес. Науковець особливу увагу звертає на взаємодію творчого, інтерпретаційного та виконавського начал у музичному мистецтві. На його думку, музична діяльність не може бути зведена лише до механічного відтворення нотного тексту, оскільки вона завжди передбачає активний творчий пошук, переосмислення та художнє втілення музичного образу. Музична інтерпретація за своєю природою є неможливою поза професійною діяльністю музиканта, оскільки саме діяльнісний підхід переводить теоретичне розуміння твору у площину реального художнього буття. В. Москаленко зазначає: «У цій діяльності ми розрізняємо творчо-пошукову, інтерпретуючу та виконавсько-втілюючу спрямованості. Творчо-пошукова лінія найбільш повно розкривається у процесі творення музики. Інтерпретуюча – при розкритті її виразового потенціалу. Назва “виконавсько-втілююча” говорить сама за себе. Йдеться про реалізацію музичного твору в звучанні. У музичній творчості ці спрямованості доповнюють одна іншу. Створюючи музику, композитор подумки або “вголос” її виконує. Виконавець, реалізуючи твір у звучанні, коригує (“до-створює”) його попередньо обмірковану інтерпретаційну версію. Формування ж цієї версії є неможливим без участі творчо-пошукового (“композиторського”) начала» (Москаленко, 2013: 5).

О. Котляревська розглядає музичну інтерпретацію як специфічну форму «індивідуально-творчої культурної діяльності, спрямованої на розкриття смислу музичного твору» (Котляревська, 1996, с. 5). Науковиця підкреслює, що інтерпретація може трактуватися як результат особливої духовної діяльності, яка здійснює своєрідний «переклад» не лише в іншу систему знаків, але й в іншу систему мислення. Такий підхід дозволяє

розглядати інтерпретацію не тільки як виконавський процес, а як складний акт духовного та культурного осмислення музики.

Т. Сирятська визначає інтерпретацію як структурований у виконавському часопросторі «спосіб творчого спілкування особистості» (Сирятська, 2008, с. 18). Це трактування особливо важливе для розуміння диригентської діяльності, оскільки диригентська інтерпретація реалізується у процесі постійної комунікації: між композитором і диригентом, диригентом і виконавським колективом, виконавцями та слухацькою аудиторією. Таким чином, інтерпретація виступає не лише художнім, але й комунікативним процесом.

У своїй монографії дослідниця Ю. Ніколаєвська наголошує на необхідності розглядати інтерпретацію з різних позицій: виконавської специфіки, виконавського мислення та виконавського процесу. З точки зору виконавської специфіки важливими є культура звуковидобування, технічна довершеність, віртуозність, стильність виконання та здатність до увиразнення стильових характеристик музичного твору. Дослідниця також акцентує увагу на значенні тембрового мислення, відчуття поліфонічної фактури та глибокого проникнення у зміст музики. З точки зору виконавського мислення Ю. Ніколаєвська виділяє креативність як стратегічну спрямованість інтерпретаційного процесу. Важливими характеристиками виступають продуктивність мислення, оркестральність слухового уявлення, поліфонічність сприйняття та універсалізм художнього мислення. Такий підхід є надзвичайно важливим для диригента, оскільки саме диригентська професія вимагає здатності одночасно охоплювати складну багатоголосну тканину музичного твору та координувати її реальне звучання (Ніколаєвська, 2020, с. 237). Розглядаючи інтерпретацію з точки зору виконавського процесу, Ю. Ніколаєвська підкреслює прагнення до універсалізму творчих проявів, поєднання різних напрямів діяльності – виконавської, композиторської та диригентської. Особливого значення дослідниця надає пріоритетності «живого музикування», тобто

безпосереднього творчого процесу виконання. Такий підхід дозволяє максимально повно охарактеризувати багаторівневу природу диригентської інтерпретації.

У процесі втілення диригентської концепції диригент не лише відтворює авторський задум, але й інтерпретує його відповідно до власного художнього досвіду та сучасного культурного контексту. Про диригентську інтерпретацію зазначають у своїх роботах українські науковці Ю. Янко та О. Чумак. «Диригентська інтерпретація – це не лише відтворення партитури в реальному звучанні, але й складний творчий процес, у якому естетичне бачення, інтелектуальне осмислення та інтуїтивно-художнє відчуття музичного матеріалу взаємодіють з організаційною, координаційною та комунікативною компонентами. Особливість цього процесу полягає в тому, що диригент, не створюючи звуку безпосередньо, є центральною фігурою, що формує цілісну художню концепцію твору, визначає характер його виконання, темпову драматургію, динамічні акценти та емоційну наповненість» (Янко & Чумак, 2026, с. 63). А. Стрілець наголошує, що диригентська інтерпретація є творчим процесом, який ґрунтується на синергійному поєднанні технології, психології та духовного досвіду (Стрілець, 2021, с. 41). Це означає, що художній результат залежить не лише від технічної точності виконання, але й від духовної культури диригента, його здатності до емоційного співпереживання та художньої рефлексії. Дослідник Ю. Лошков зазначає, що диригент, інтерпретуючи музичний твір, займається одночасно самовихованням, професійним та естетичним вихованням. Особисте осмислення музики поєднується з практичною роботою з колективом та впливом на слухацьку аудиторію (Лошков, 2012, с. 275). Таким чином, диригентська діяльність має не лише виконавський, а й культуротворчий характер.

Симфонічний диригент Г. Макаренко визначає диригування як процес керування музичним колективом під час вивчення та виконання музичного твору. Диригент, за його словами, є музикантом-виконавцем, який передає

творчі наміри композитора через власну інтерпретацію та забезпечує ансамблеву злагодженість виконання (Макаренко, 2005, с. 47). Таке визначення підкреслює синтетичний характер диригентської професії, яка поєднує художнє мислення, технічну майстерність, організаторські здібності та комунікативні навички.

Важливими є міркування Ю. Ткач щодо процесу інтерпретації. Дослідниця зазначає, що інтерпретація включає формування первісного уявлення про твір, встановлення його зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу, а також створення художнього образу музики. Ю. Ткач підкреслює, що характеристика індивідуальних особливостей кожного етапу інтерпретаційного процесу є основою для моделювання індивідуального виконавського стилю диригента (Ткач, 2011, с. 120).

Наведені твердження є надзвичайно важливими для розуміння специфіки диригентської інтерпретації. Під художньою інтерпретацією в музичному мистецтві слід розуміти процес осмислення та відтворення музичного твору у виконавській практиці, під час якого нотний текст перетворюється на звучання. У цьому процесі важливо розрізняти три взаємопов'язані поняття: авторський задум, диригентську концепцію та інтерпретацію виконавця. Авторський задум закладений композитором у нотному тексті як система образів, драматургії та музичних ідей. Диригентська концепція є результатом аналітичного осмислення цього тексту диригентом, тобто його власним розумінням авторського задуму, у якому визначаються основні аспекти трактування твору: логіка форми, образний зміст, характер розвитку, співвідношення частин, темпові та динамічні опорні точки. Водночас аналітичне опрацювання партитури передбачає виявлення системи музичних образів та їхньої взаємодії, що дає змогу диригентові визначити емоційно-сміслову спрямованість твору й сформувати цілісне образне бачення його виконавської інтерпретації. Інтерпретація ж є практичною реалізацією цієї концепції у звучанні, коли

диригент через роботу з колективом перетворює задумане тлумачення на конкретний результат.

Основою диригентської інтерпретації є диригентське мислення. Саме воно забезпечує здатність диригента цілісно охоплювати музичну форму, розуміти драматургію твору та передавати її у виконавському процесі. Дослідниці Л. Діте та Н. Дніпровська визначають диригентське мислення як усвідомлення функцій диригента та осмислення всіх диригентських завдань як у теоретичному, так і практичному аспектах. Формування диригентського мислення є тривалим процесом, який залежить від освіти, культурного середовища, виконавського досвіду та загального рівня духовної культури музиканта. Важливу роль відіграє системна теоретична підготовка, що дозволяє майбутньому диригентові свідомо опановувати професійні навички. Інтуїтивний шлях розвитку не забезпечує повноцінного формування диригентського мислення без належної теоретичної бази (Діте & Дніпровська, 2020, с. 63–64).

У процесі формування диригентського мислення особливе значення має здатність до цілісного слухового охоплення музичного твору. Диригент повинен мислити не окремими елементами, а всією музичною формою в її драматургічному розвитку. Саме така здатність лежить в основі принципу симфонізму. Л. Діте та Н. Дніпровська вказують, що формування диригентського мислення здійснюється через слухання музики, вивчення історії музики, інструментальне виконавство, диригентську практику та ознайомлення із суміжними видами мистецтва. Усе це формує інтелектуальний і духовний потенціал диригента, його художній світогляд та інтерпретаційні можливості (Діте & Дніпровська, 2020, с. 65).

М. Малахова, В. Касьянова, В. Ткачук та В. Касьянов у своїй роботі зазначають, що сучасна технологія диригування базується на комплексному підході до прочитання музичного твору та його публічного виконання. Дослідники підкреслюють, що між вивченням партитури та сценічним виконанням існує «єдинотворча дія», яка об'єднує всі етапи диригентської

роботи. У цьому процесі диригент актуалізує професійні, інтелектуальні, духовні та фізичні компетентності (Малахова, Касьянова, Ткачук, Касьянов, 2025, с. 195).

Багаторівневість диригентської інтерпретації полягає в послідовному проходженні кількох етапів опрацювання твору. Перший етап роботи диригента над твором має аналітичний характер. На цій стадії здійснюється музично-теоретичний та виконавський аналіз партитури, визначаються засоби музичної виразності, потенційні виконавські труднощі та умови майбутнього виконання. Ю. Ткач визначає цей компонент як інтелектуально-аналітичний етап самостійної стадії диригентської інтерпретації. (Ткач, 2011, с. 121). А симфонічний диригент Г. Макаренко зазначає, що ідеальна внутрішня модель створюється завдяки кропіткій внутрішній роботі маестро та на початковому етапі існує лише в його уяві (Макаренко, 2005, с. 247). Результатом самостійного опрацювання стає індивідуальна виконавська концепція твору. Другий рівень – інтерпретаційно-концептуальний, де формується цілісне бачення твору, тобто диригентська концепція як узагальнене трактування авторського задуму. Третій рівень – виконавсько-практичний, на якому концепція реалізується через репетиційну роботу з оркестром або хором, добір темпів, баланс звучання, артикуляцію та динамічні рішення. Четвертий рівень – концертний, у якому інтерпретація набуває остаточної форми як живий музичний процес у конкретних акустичних і емоційних умовах виконання. Таким чином, диригентська концепція виступає проміжною ланкою між авторським задумом і інтерпретацією, забезпечуючи перехід від нотного тексту до його художньо-звукового втілення.

Диригентська інтерпретація за своєю онтологічною природою постає як складний, діалектичний синтез об'єктивного й суб'єктивного начал, у межах якого нормативна точність прочитання авторського тексту неминуче взаємодіє з творчим потенціалом диригента. Ця взаємодія найповніше акумулюється й об'єктивується у категорії індивідуального виконавського

стилю диригента, який є не просто сукупністю мануальних навичок чи технічних прийомів, а стійкою, цілісною ієрархічною системою художньо-виразових засобів та інтерпретаційних стратегій, що безпосередньо відображають світоглядну, естетичну та психологічну унікальність митця. Такий стиль не формується стихійно, оскільки він завжди є результатом тривалої інтелектуальної та духовної еволюції, яка передбачає глибоке осмислення стильових характеристик епохи, історичних контекстів виникнення твору, специфіки композиторського мислення та попередніх виконавських традицій. Структурна складність індивідуального виконавського стилю диригента виявляється у синкретичній єдності кількох його фундаментальних вимірів, серед яких чільне місце посідає інтелектуально-аналітичний складник, пов'язаний з особливостями архітектонічного слуху, здатністю до масштабного формотворення та ретельним текстологічним аналізом партитури. Поруч із ним діє психолого-комунікативний вимір, що визначає індивідуальний тип художнього лідерства і здатність транслювати власну волю колективу, а також пластично-технологічний вимір, який фіксує унікальну мануальну моторику та індивідуальну семантику диригентського жесту. Саме через актуалізацію індивідуального стилю диригент отримує інструментарій для розв'язання ключових суперечностей виконавського процесу, що дозволяє детально артикулювати та диференціювати основні проблемні сфери сучасної диригентської інтерпретації.

Першою та найбільш дискусійною проблемною сферою є дилема співвідношення авторського тексту та виконавської свободи, зумовлена тим, що нотна партитура за своєю суттю є лише умовною, дискретною системою знаків, яка неспроможна абсолютно зафіксувати континуальну природу музичного часу та емоційну експресію. У цій координатній сітці виникає складна зона інтерпретаційної напруги, де визначаються межі допустимого виконавського суб'єктивізму щодо відносно об'єктивних параметрів тексту. Хоча загальні авторські вказівки темпу, динаміки чи метрону мають

імперативний характер, їх реальне художнє наповнення, мікродинамічний рельєф, агогічні відхилення та фразування повністю делегуються диригенту. Головна проблема тут полягає в тому, щоб виконавська свобода диригента не переросла у деструктивне суб'єктивне свавілля, а натомість слугувала легітимним інструментом розкриття імпліцитних, прихованих у тексті глибинних смислів композиторського задуму, адаптуючи його до сприйняття сучасною культурою.

Друга проблемна сфера зосереджена у площині технологічної диференціації та структурної координації тих компонентів музичної тканини, які безпосередньо піддаються інтерпретаційному впливу диригента під час живого звуковидобування. Дослідження цього процесу вимагає суворого аналітичного розмежування таких категорій, як темпоритм та агогіка, які визначають генеральний часовий пульс твору і допустиму міру його «живого дихання» за допомогою темпових зрушень, логічних наголосів та цезур, що безпосередньо керують загальним драматургічним рухом музики. Одночасно з цим у динамо-артикуляційній сфері відбувається моделювання звукової вертикалі, фактурного балансу та штрихової культури, які формують просторовий та емоційно-образний рельєф композиції, а на рівні архітектонічного формотворення реалізується здатність диригента вибудувати цілісну логіку розвитку, безпомилково визначити справжні кульмінаційні центри та забезпечити масштабну єдність циклу чи окремої розгорнутої форми.

Третя проблемна сфера диригентської інтерпретації пов'язана із необхідністю досягнення органічної синергії між технологічним досвідом митця та його духовно-психологічним потенціалом. Диригування є специфічним, унікальним видом виконавського мистецтва, у якому митець безпосередньо позбавлений фізичного контакту з інструментом, що безпосередньо народжує звук, і це створює серйозну проблему опосередкованості інтерпретаційного процесу.

Основними компонентами, що піддаються диригентській інтерпретації, є темп, динаміка, артикуляція, агогіка, штрихи, цезури, логічні наголоси та особливості формотворення. Саме через ці елементи диригент реалізує власне бачення музичного твору. Темпові співвідношення визначають драматургічний рух музики, динаміка формує емоційний розвиток, артикуляція й штрихи впливають на характер звучання, а агогічні відхилення створюють відчуття живого музичного дихання. Вказівки темпу й метроному, особливо з урахуванням епохи створення твору, мають відносно об'єктивний характер. Проте трактування агогіки, штрихів і фразування значною мірою залежить від індивідуального сприйняття диригента-інтерпретатора. Саме тому різні виконавські версії одного й того самого твору можуть істотно відрізнятися між собою за характером звучання та драматургічною логікою. Водночас нотний текст не є абсолютно завершеною моделлю музичного твору. Він містить лише умовну систему знаків, що вказують на шляхи художнього прочитання. Очевидним є той факт, що нотний запис не здатний повністю зафіксувати всі аспекти композиторського задуму. Значна частина художнього змісту музики залишається прихованою й потребує творчого осмислення виконавцем. Саме тому диригент повинен не лише точно читати партитуру, але й розкривати її внутрішній зміст, образну сферу та драматургічну логіку.

Узагальнення теоретико-методологічних засад дослідження засвідчує, що диригентська концепція та інтерпретація постають фундаментальними, взаємопов'язаними категоріями сучасного музикознавства, які трансформують нотну партитуру в просторово-часову площину живого звучання. Сучасна соціокультурна ситуація та стрімкий розвиток креативних індустрій вимагають від диригента готовності до кардинально різних за своєю художньою метою інтерпретаційних стратегій. Залежно від виконавських завдань та формату взаємодії з аудиторією, пропонуємо розрізняти три типи диригентської концепції: канонічний, адаптивний та проєктний. Канонічна концепція орієнтована на збереження й трансляцію

сталого виконавської традиції. Її метою є максимально точне відтворення авторського тексту в межах історично сформованого стильового еталона та жанрового канону. У такій стратегії індивідуальність диригента виявляється не в руйнуванні чи радикальному переосмисленні структури твору, а в досягненні технологічної довершеності, ідеального балансу, темпоритмічної струнності та тонкого відчуття стилю епохи. Адаптивна концепція займає проміжне положення між канонічною та проєктною стратегіями й передбачає гнучке пристосування авторського музичного тексту до конкретних виконавських, акустичних, просторових та комунікативних умов сучасного концертного середовища без зміни його фундаментальної художньо-сміслової основи. Її специфіка полягає у збереженні ідентичності композиторського задуму при одночасному коригуванні окремих параметрів його реалізації відповідно до складу виконавців, особливостей концертного майданчика, акустики, рівня підготовки колективу та очікувань сучасної аудиторії. У такій стратегії диригент здійснює вибірково адаптацію темпоритму, динамічного та артикуляційного рельєфу, фактурного балансу, виконавського складу або програмного контексту, не виходячи за межі стильової та композиційної логіки твору. Проєктна концепція виникає на перетині власне виконавства, арт-менеджменту та роботи з першоджерелом, де диригент постає не лише інтерпретатором тексту, а й майстром нового художнього простору. Вона проявляється, зокрема, під час втілення оригінального композиторського матеріалу, що виконується вперше, або при роботі з неформатним чи незавершеним композиторським текстом, який вимагає від диригента концептуального доосмислення, структурної реконструкції та адаптації до сучасного виконавського контексту: програм, арт-перформансів та синтетичних мистецьких проєктів. Тут концепція суттєво модифікується як явище: вона виходить за межі суто музичного тексту і поширюється на контекст – режисуру події, візуальну складову, акустичне та просторове моделювання. У межах проєктної концепції диригент здійснює смислові та жанрові зміщення, сміливо поєднуючи

класичний інструментарій із сучасними звуковими технологіями, масовою культурою чи мультимедіа, що дозволяє адаптувати академічне мистецтво до сприйняття сучасного слухача.

Подібне розширення кордонів традиційного виконавства формує перед диригентом якісно нові професійні вимоги. Відтак сучасне диригентство набуває рис багатовимірності та різновекторності, вимагаючи від митця поєднання функцій інтерпретатора, режисера, концептуаліста й арт-менеджера.

1.2 Диригентська проєктна діяльність як явище музичної культури

У сучасному музичному мистецтві диригентська діяльність дедалі більше виходить за межі традиційної виконавської практики. Якщо у класичному розумінні диригент насамперед виступав інтерпретатором музичного тексту та керівником виконавського процесу, то в умовах ХХІ століття його функції значно розширюються. Сьогодні диригент є не лише музикантом та художнім керівником, а й організатором, менеджером, комунікатором, куратором мистецьких ініціатив та автором культурних концепцій. Саме тому в сучасному музикознавстві дедалі активніше застосовується поняття «диригентська проєктна діяльність», що відображає нові форми творчої реалізації диригента у соціокультурному просторі.

Як зазначає О. Качуринець, «у ХХІ ст. набуває розвитку диригентська проєктна діяльність. Вона є важливим аспектом сучасної музичної культури, яка розвивається у ХХІ столітті як відповідь на зростаючу потребу в організації і проведенні музичних проєктів. Вони об'єднують учасників різних музичних колективів для спільного виконання концертів або програм й сприяють співпраці між музикантами, професійними диригентами, аудиторією, а також стимулюють розвиток музичної індустрії. Диригентська проєктна діяльність – процес втілення музичної ідеї та концепції виступу, реалізованих в організації та управлінні колективом, ґрунтується на сукупності якостей диригента (рівень майстерності та

професійної підготовки, виконавських навичок) і вмінні спілкуватися з аудиторією» (Качуринець, 2022, с. 22–28).

Таким чином, диригентська проєктна діяльність формується як багатовекторний творчо-організаційний процес, у якому поєднуються мистецька інтерпретація, стратегічне планування, культурна комунікація та соціальна взаємодія. На відміну від традиційного концертного виконавства, сучасний диригентський проєкт має чітко окреслену концепцію, художню ідею, власну естетичну платформу та визначену суспільну місію. У такому контексті диригент стає центральною постаттю, яка об'єднує творчий колектив навколо спільної ідеї та забезпечує цілісність мистецького результату.

Однією з ключових ознак сучасної диригентської проєктної діяльності є її жанрова багатофункціональність. Сучасні проєкти можуть існувати у формах фестивалів, тематичних концертних циклів, освітньо-просвітницьких програм, культурних резиденцій, мультимедійних вистав, цифрових музичних платформ, міждисциплінарних перформансів або новостворених оркестрів та ансамблів. Подібна жанрова мобільність зумовлена змінами у сучасному культурному середовищі, де академічна музика дедалі активніше взаємодіє з театром, кінематографом, медіамистецтвом, цифровими технологіями та соціальними практиками.

Особливістю диригентських проєктів ХХІ століття є також прагнення до створення індивідуальної виконавської естетики. Багато сучасних диригентів формують навколо себе мистецькі колективи, діяльність яких базується на специфічному художньому баченні. Це може проявлятися у принципах роботи з музичним текстом, особливостях тембрового звучання оркестру, репертуарній політиці, сценічній драматургії або способах взаємодії з аудиторією. У результаті диригентський проєкт перетворюється на своєрідний культурний бренд, який репрезентує певну художню ідеологію та естетичну концепцію.

Важливим прикладом сучасної диригентської проєктної діяльності є діяльність Кері-Лінн Вілсон та створений нею Український оркестр свободи (*Ukrainian Freedom Orchestra*). Ініціатива виникла у 2022 році як мистецька відповідь на російську агресію проти України. Проєкт об'єднав українських музикантів із різних країн світу, музикантів провідних європейських оркестрів та артистів, які були змушені залишити Україну через війну. Особливість цього проєкту полягає в поєднанні високого академічного виконавства з чітко вираженою культурною та суспільною місією. Концертні програми оркестру містять твори українських композиторів, а сама музика розглядається як форма культурного спротиву та засіб міжнародної комунікації. У цьому випадку диригент виступає не лише інтерпретатором музики, а й ініціатором масштабного культурного діалогу між Україною та світовою спільнотою (*Ukrainian Freedom Orchestra*, 2022).

Вагомий вплив на розвиток проєктного мислення у диригентському мистецтві здійснив Леонард Бернстайн через створення циклу «Концерти для молоді» (*Young People's Concerts*). Цей проєкт став одним із найвідоміших прикладів синтезу академічного виконавства, музичної просвіти та медійної культури ХХ століття. Бернстайн виступав не лише диригентом, а й автором концепції, ведучим та популяризатором музичного мистецтва. Особливість проєкту полягала у доступному поясненні складних музичних явищ широкій аудиторії, поєднанні концертного виконання з театралізацією, елементами лекції та драматургічно вибудованим сценарієм. Таким чином, диригент уперше постає як публічний інтелектуал та культурний комунікатор, здатний формувати новий тип взаємодії між академічною музикою та суспільством (*Leonard Bernstein Office*, б. д.).

Сучасна диригентська проєктна діяльність часто поєднується із соціальною та освітньою функцією. Яскравим прикладом є діяльність Густаво Дудамеля та створений ним проєкт «ЙОЛА» (*YOLA*). У межах цієї ініціативи музичне виконавство інтегрується із соціальною підтримкою молоді та новими освітніми методиками. Проєкт спрямований на залучення

дітей і підлітків із соціально вразливих середовищ до академічної музики через систему оркестрового музикування. Водночас концертні програми «ЙОЛА» вирізняються сучасними режисерськими рішеннями, використанням мультимедійних технологій, елементів візуального мистецтва та взаємодією з урбаністичною культурою. У цьому випадку диригентська проєктна діяльність набуває не лише мистецького, а й виразного соціокультурного значення (La Phil, б. д.).

Значне місце в українському культурному просторі посідає проєкт «Ковчег Україна: музика», який поєднав у єдиний художній простір музичне мистецтво, національну пам'ять та сучасні мультимедійні технології. Співавтор проєкту і головний диригент концерту – зірка світової класичної сцени Оксана Линів. Проєкт об'єднав провідних українських диригентів, хорові колективи, симфонічні оркестри та виконавців різних жанрових напрямів. Його концепція ґрунтувалася на переосмисленні української музичної спадщини через сучасну сценічну форму. У межах проєкту духовна, народна, академічна музика були представлені як єдиний культурний простір. Важливою особливістю стало поєднання концертного виконання із відеоартом, сценографією та історико-культурним наративом, що значно розширило жанрові межі традиційного академічного концерту. (Ковчег «Україна», 2021).

Вагомим прикладом авторської диригентської проєктної діяльності в українському культурному просторі є діяльність Оксани Линів – засновниці міжнародного фестивалю «ЛьвівМоцарт» (*LvivMozArt*). Фестиваль став прикладом масштабного культурно-мистецького проєкту, у якому диригент виступає не лише виконавцем чи художнім керівником, а й автором цілісної мистецької концепції. У межах фестивалю поєднуються концертні програми, оперні та театральні постановки, освітні ініціативи, сучасні мультимедійні формати, публічні дискусії та міждисциплінарні мистецькі події. Така багатофункціональність демонструє тенденцію до розширення жанрових меж диригентської діяльності у сучасній музичній культурі. Особливістю проєкту

є концептуальне осмислення постаті Франца Ксавера Моцарта, який тривалий час жив і працював у Львові. Саме ця історико-культурна постать стала символічним центром фестивалю та основою його художньої ідеї. Завдяки цьому «ЛьвівМоцарт» виконує не лише мистецьку, а й культурно-історичну функцію, актуалізуючи європейський контекст української музичної культури та інтегруючи українське мистецтво у міжнародний культурний простір. Водночас фестиваль демонструє характерну для сучасної диригентської проєктної діяльності тенденцію до синтезу академічної музики з новітніми сценічними технологіями, мультимедійним мистецтвом та сучасними формами культурної комунікації (Ukrainer, 2024).

Окрему групу становлять цифрові диригентські проєкти, виникнення яких стало можливим завдяки розвитку інтернет-комунікацій та новітніх технологій. Одним із перших масштабних прикладів подібного формату став Симфонічний оркестр Ютуб (*YouTube Symphony Orchestra*), створений за підтримки платформи YouTube та диригента Майкла Тілсона Томаса. Особливістю цього проєкту була дистанційна система відбору музикантів: учасники з різних країн світу надсилали відеозаписи своїх виконань, після чого найкращі виконавці були запрошені до спільного концерту в Карнегі-холі (Carnegie Hall). Проєкт став знаковим прикладом глобальної цифрової музичної співпраці та продемонстрував нові можливості функціонування академічного виконавства у віртуальному просторі. Водночас він засвідчив трансформацію ролі диригента в умовах цифрової культури, де художнє керівництво поєднується з медіакомунікацією та міжнародною координацією творчого процесу (Ricker, 2009: абз. 1).

Отже, диригентська проєктна діяльність у сучасному музичному мистецтві є складним багатокомпонентним явищем, що поєднує художню інтерпретацію, організаційну діяльність, культурну комунікацію та соціальну взаємодію. Її жанровий аспект характеризується відкритістю до міждисциплінарного синтезу, використанням новітніх технологій, інтеграцією освітніх і соціальних функцій, а також прагненням до створення

унікальної мистецької концепції. У сучасних умовах диригент дедалі більше виступає не лише виконавцем, а й автором культурних смислів, ініціатором суспільного діалогу та творцем нових моделей музичної комунікації.

1.3 Історичні мотиви у композиторській творчості

Звернення до історичної тематики є однією з найважливіших тенденцій розвитку європейського музичного мистецтва. Протягом багатьох століть композитори використовували історичні сюжети не лише як художній матеріал, а й як засіб осмислення суспільних процесів, політичних подій та національної ідентичності. Особливої актуальності історичні мотиви набували в періоди формування національних держав, революційних змін та суспільних криз. У таких умовах музика ставала важливим чинником культурної пам'яті, а композитори виступали своєрідними інтерпретаторами історичного досвіду своїх народів. У різні історичні епохи форми такого звернення до минулого змінювалися: якщо для митців бароко були характерними сюжети античної та біблійної історії, то композитори романтизму дедалі частіше зверталися до національного минулого, героїчних постатей та історичних подій власного народу. Дослідниця О. Комаровська зазначає: «Кожен дотичний до історичної тематики твір, наближуючи нас до давніх подій, одночасно встановлює у свідомості емоційні світоглядні паралелі між минулим і теперішнім, дає можливість піднятися над реаліями, осмислюючи майбутнє» (Комаровська, 2024, с. 10–11).

Витоки звернення до історичної тематики в музичному мистецтві сягають періоду становлення опери як самостійного жанру (Carter, 2015). Одним із найвизначніших композиторів раннього оперного мистецтва, у творчості якого історичний сюжет набув важливого драматургічного значення, був Клаудіо Монтеверді. Його діяльність припала на період формування нових принципів музично-сценічної драматургії, що сприяло розширенню тематичного діапазону опери та можливостей художнього осмислення історичного матеріалу (Carter, 2015). Особливе значення в цьому

контексті має опера «Коронація Поппеї», поставлена у Венеції у 1643 році (Carter, 2015). На відміну від значної частини ранньої оперної спадщини, що спиралася переважно на античну міфологію, цей твір звертається до історичних подій часів Римської імперії. В основу лібрето Джованні Франческо Бузенелло покладено взаємини римського імператора Нерона та Поппеї Сабіни, відомі з античної історіографії, зокрема праць Тацита, Светонія та Діона Кассія (Heller, 1999). Водночас автори опери не прагнули до буквальної історичної реконструкції, а трансформували історичний матеріал відповідно до драматургічних завдань твору. Історичні події у «Коронації Поппеї» стають засобом осмислення влади, політичних інтриг, моральних суперечностей та людських пристрастей (Heller, 1999). Таким чином, уже на ранньому етапі становлення опери історична тематика виходить за межі простого відтворення минулого й набуває значення художнього інструменту для осмислення взаємозв'язку особистості, суспільства та історичного процесу.

Подальший розвиток звернення до історичної тематики у музиці XVIII століття пов'язаний із творчістю Георга Фрідріха Генделя, у спадщині якого історичний матеріал представлений як в оперному, так і в ораторіальному жанрах. Особливе значення в цьому контексті має опера «Юлій Цезар в Єгипті» (1724), створена на лібрето Нікола Франческо Гайма. В основу твору покладено події громадянської війни в Римі та перебування Юлія Цезаря в Єгипті, де історичний конфлікт пов'язаний із боротьбою за владу між Птолемеєм і Клеопатрою. Водночас, як зазначає Т. Картер, антична історія в цій опері функціонувала не ізольовано від сучасного Генделю політичного контексту: образ Цезаря та його перемоги могли сприйматися крізь призму британської монархічної ідеології та політичної культури Лондона XVIII століття (Carter, 2015).

Особливість «Юлія Цезаря в Єгипті» полягає у поєднанні реальної історичної постаті з типовою для *«opera seria»* драматургією, у якій масштабні політичні конфлікти розкриваються через індивідуальні

переживання персонажів. Цезар у Генделя постає не лише як історичний діяч, але й як сценічний герой, чий політичні рішення пов'язані з особистими стосунками, моральним вибором та боротьбою за владу. Клеопатра, своєю чергою, поєднує історичну конкретність із художньо трансформованим образом жінки-політика, здатної впливати на перебіг історичних подій. Таким чином, історичний матеріал стає основою не документальної реконструкції, а музично-драматургічної інтерпретації історичних постатей (Carter, 2015).

Інший тип взаємодії історії та музичного мистецтва репрезентує ораторія «Юда Маккавей» (1746). Її сюжет ґрунтується на біблійній історії повстання Юди Маккавея проти Селевкідської держави у II столітті до н. е. та значною мірою спирається на Першу книгу Маккавеїв. Лібрето створив Томас Морелл, який, однак, не обмежився буквальним відтворенням біблійного тексту. Як показує Дебора Рук, у процесі адаптації біблійного матеріалу Морелл цілеспрямовано трансформував окремі епізоди, надаючи їм виразного політичного та богословського значення (Rooke, 2004).

Безпосередній історико-політичний контекст створення «Юди Маккавея» пов'язаний із якобітським повстанням 1745 року та його придушенням британськими урядовими військами під командуванням Вільяма Августа, герцога Камберлендського, якому композитор і присвятив цей твір. Перемога урядових військ у битві при Каллодені 16 квітня 1746 року стала завершальним етапом повстання. Ораторія була створена невдовзі після цих подій і виконувалася в контексті суспільного вшанування перемоги. Відтак біблійний образ Юди Маккавея набув актуального політичного прочитання. Боротьба юдеїв за визволення від чужоземного панування могла співвідноситися сучасниками з боротьбою Ганноверської Британії проти якобітського руху. Рук показує, що лібрето не просто використовувало біблійну історію як сюжетну основу: його структура була спрямована на легітимацію анти-якобітської кампанії та утвердження

Ганноверської монархії, а військова перемога представлялася як така, що має божественне схвалення (Rooke, 2012, pp. 145–165).

У цьому аспекті «Юда Маккавей» демонструє принципово інший рівень взаємодії історії та музики: історичний сюжет функціонує одночасно у двох часових площинах. Події біблійного минулого стають художньою моделлю для інтерпретації політичної ситуації XVIII століття. Таким чином, історична постать Юди Маккавея набуває символічного значення, а його боротьба за свободу переосмислюється крізь актуальні для британського суспільства питання політичної лояльності, влади, релігії та національної єдності (Rooke, 2004, pp. 125–138; Rooke, 2012).

У творчості Людвіга ван Бетховена звернення до історичних постатей набуває іншого характеру порівняно з практикою барокової опери. Історична постать у його творчості не обов'язково виступає безпосереднім персонажем сценічного твору; вона може функціонувати як позамузичний імпульс для формування концепції інструментального твору. Особливо показовою у цьому контексті є історія створення та рецепції Третьої симфонії Es-dur, op. 55, відомої як «Героїчна», пов'язана з образом Наполеона Бонапарта (Burnham, 2020).

Історичний контекст створення симфонії визначався політичними та культурними трансформаціями Європи кінця XVIII – початку XIX століття. Наполеон був для сучасників не лише політичним і військовим діячем, а й символічною постаттю революційної доби. У ранній концепції Третьої симфонії його ім'я було безпосередньо пов'язане з твором: на титульному аркуші авторської копії збереглися сліди виправлення напису «*Intitulata Bonaparte*», що свідчить про початковий зв'язок композиції з Наполеоном (Beethoven-Haus Bonn, n.d.). Водночас сучасні дослідження застерігають від надмірного ототожнення «Героїчної» виключно з Наполеоном, оскільки у формуванні її образно-концептуального поля брали участь ширші уявлення про героїзм, автономну особистість, свободу та моральний вибір, характерні для інтелектуального середовища доби (Burnham, 2020).

Зміна ставлення Бетховена до Наполеона після проголошення останнього імператором у 1804 році позначилася і на історії назви та присвяти симфонії. Напис «Intitulata Bonaparte» був викреслений, а в остаточній назві твору з'явилося визначення «Sinfonia eroica». У першому виданні партитури 1806 року твір був присвячений князю Йозефу Францу Максиміліану фон Лобковіцу, тоді як його остаточна назва пов'язувала композицію вже не з конкретною історичною особою, а з узагальненим поняттям героя (Beethoven-Haus Bonn, n.d.; Kraus, 2020). Таким чином, історія взаємин Бетховена з образом Наполеона має значення не лише як біографічний епізод, а й як важливий аспект трансформації програмної ідеї твору – від потенційної персоніфікації героя до її узагальнення.

Водночас пов'язувати «Героїчну» симфонію винятково з Наполеоном було б методологічно некоректно. Дослідник Скотт Бернхем наголошує, що концепція героїзму у Бетховена формувалася під впливом широкого культурного контексту, зокрема античної епічної традиції та творчості Гете і Шиллера. У цьому середовищі фігура героя асоціювалася не лише з військовою перемогою, а й із автономією особистості, свободою волі, протистоянням тиранії та моральним вибором (Burnham, 2020).

Важливий етап у розвитку історичної тематики в європейському музичному театрі XIX століття пов'язаний із творчістю німецько-французького композитора Джакомо Меєрбера (1791–1864). Його творчість значною мірою сформувала художню модель французької *grand opéra*, для якої характерними стали масштабність сценічної дії, численні хорові та масові епізоди, історична конкретика сюжету, розгорнуті декораційні рішення й поєднання особистої драми з широким суспільно-політичним конфліктом (Fulsher, 1989; Brzoska, 2003).

Особливе місце в цьому процесі посідає опера «Гугеноти», прем'єра якої відбулася в Паризькій опері 29 лютого 1836 року. В основу її сюжету покладено події французьких релігійних воєн XVI століття, передусім Варфоломійвську ніч 1572 року – масове винищення французьких

протестантів-гугенотів. Лібрето написали Ежен Скриб та Еміль Дешан, використавши, зокрема, літературний матеріал Проспера Меріме «Хроніка правління Карла IX» (Hibberd, 2009; Brzoska, 2003).

Дослідниця Мері Енн Сمارт у своїй роботі зазначає що вибір Меєрбером подій XVI століття мав принципове значення для музичної драматургії твору. Історичний конфлікт між католиками та протестантами не залишається лише тлом для розвитку любовної історії Рауля де Нанжі та Валентини: релігійне протистояння поступово стає головним рушієм сценічної дії. Саме тому історія у «Гугенотах» функціонує не як декоративна реконструкція минулого, а як активна драматургічна сила, яка визначає поведінку персонажів і приводить їх до трагічної розв'язки (Smart, 2004).

Однією з принципових новацій композитора є поєднання індивідуальної та колективної сюжетної лінії. Особисті стосунки головних героїв розгортаються на тлі масштабного історичного конфлікту, а хор і масові сцени набувають функції своєрідного колективного персонажа. У дослідженнях «Гугенотів» особливо наголошується на значенні протиставлення католицьких і протестантських хорів, через яке історичний конфлікт отримує безпосереднє музичне втілення (Hibberd, 2009).

Таким чином, історія в опері Меєрбера перестає бути лише сюжетом про окремих історичних діячів. Вона набуває характеру масштабного суспільного процесу, в якому одночасно діють окрема людина, релігійна спільнота, політична влада та народні маси. Саме ця особливість дозволяє розглядати «Гугенотів» як важливий етап переходу від історичної опери попередніх епох до соціально-політичної історичної драми XIX століття (Brzoska, 2003; Hibberd, 2009).

Водночас Меєрбер не прагнув створити суто документальну реконструкцію Варфоломіївської ночі. Історичні події були переосмислені відповідно до вимог романтичної оперної драматургії: реальні конфлікти поєдналися з вигаданими персонажами та особистими сюжетними лініями. Завдяки цьому конкретна історична подія перетворилася на універсальну

драму релігійної нетерпимості, політичного насильства, любові та людського вибору (Smart, 2004).

Важливим є також масштаб сценічного представлення історії. *Grand opéra* передбачала значні хорові склади, численну масовку, складні декорації, костюми й видовищні сцени. У цьому контексті історичний матеріал отримував не лише сюжетне, а й візуально-сценічне втілення: історичний час створювався через архітектуру, костюм, масові процесії, військові та релігійні сцени. Саме тому дослідники характеризують французьку *grand opéra* як жанр, для якого історичність сюжету, масштабність сценічної дії та зображення великих людських мас були взаємопов'язаними характеристиками (Fulsher, 1989).

Ще один важливий приклад звернення Джакомо Меєрбера до історичного матеріалу – опера «Пророк» (1849). Її сюжет пов'язаний із рухом анабаптистів у XVI столітті та повстанням у Мюнстері. Тут композитор знову звертається до релігійного конфлікту, масового руху та протистояння особистості й суспільства. Проте на відміну від «Гугенотів», де центральною історичною подією є Варфоломійська ніч, у «Пророку» історичний матеріал використовується для осмислення феномену масового руху, релігійного фанатизму та влади над натовпом.

Значення творчості Меєрбера для розвитку історичної тематики полягає у розширенні самого масштабу її музично-сценічного осмислення. Якщо в попередніх історичних операх минуле часто концентрувалося навколо окремого героя або династичного конфлікту, то у «Гугенотах» Мейєрбер перетворює історію на складний суспільний процес, у якому одночасно взаємодіють особистість, релігійні спільноти, політична влада та народні маси. Ця тенденція стане однією з визначальних для подальшого розвитку історичної опери XIX століття, зокрема у творчості Джузеппе Верді, де історичний матеріал дедалі активніше пов'язується з проблемами національної ідентичності та політичної свободи.

У творчості Джузеппе Верді історична тематика посідає помітне місце й реалізується передусім у жанрі опери. Звернення композитора до історичного матеріалу охоплює різні епохи та культурні контексти – від біблійної давнини й середньовіччя до історії ранньомодерної Європи. Водночас характерною особливістю вердіївської опери є поєднання історичного сюжету з конфліктами приватного та суспільного характеру, завдяки чому історична подія стає частиною драматургічної організації твору (Parker, 1997).

Показовим прикладом раннього етапу цього напрямку є опера «Набукко» (Nabucco, 1842), сюжет якої ґрунтується на біблійній історії вавилонського полону єврейського народу. Лібрето Темістокле Солери поєднує біблійний матеріал із драматургією боротьби за владу, релігійного протистояння та особистого конфлікту. При цьому історична конкретика біблійних подій не є самоціллю: минуле функціонує як матеріал для створення музично-сценічного конфлікту між окремими персонажами та колективними силами, представленими насамперед хоровими сценами (Parker, 1997).

Особливе місце в рецепції «Набукко» посідає хор полонених євреїв «Va, pensiero». У подальшій історії сприйняття опери цей номер був тісно пов'язаний із уявленнями про італійське національне визвольне рух та Рісорджименто. Водночас сучасні дослідження застерігають від спрощеного трактування «Va, pensiero» як безпосереднього політичного маніфесту доби. Мері Енн Сمارт показує, що зв'язок між хором та італійським націоналізмом значною мірою сформувався в процесі подальшої рецепції та культурної пам'яті, а не може бути безпосередньо перенесений на історичний контекст прем'єри опери 1842 року (Smart, 2018).

Це дозволяє розглядати «Набукко» як показовий випадок, коли історичний сюжет та його подальша рецепція функціонують на різних рівнях. Біблійна історія Вавилонського полону становить сюжетну основу опери, тоді як політичні асоціації з італійським національним рухом виникають у

конкретному історико-культурному середовищі та набувають особливого значення в подальшому сприйнятті твору (Smart, 2018).

Звернення Верді до історичного матеріалу продовжується в операх «Макбет» (1847), «Сицилійська вечірня» (1855), «Дон Карлос» (1867) та «Аїда» (1871). У цих творах історичний контекст має різний ступінь конкретності та виконує різні драматургічні функції. У «Сицилійській вечірні» сюжет безпосередньо пов'язаний із Сицилійською вечірнею 1282 року; у «Дон Карлосі» історичне тло становлять події Іспанії XVI століття та конфлікт між іспанською монархією, Філіпом II, Карлом іспанським та інфантою; в «Аїді» історичний матеріал поєднується з умовною реконструкцією Стародавнього Єгипту (Parker, 1997).

Таким чином, у творчості Верді історична тематика не обмежується відтворенням конкретної історичної події. Історичний матеріал стає способом організації музично-драматичного конфлікту, у якому взаємодіють особисті стосунки персонажів, політичні обставини та колективні сили. При цьому значення історичного сюжету може змінюватися залежно від контексту його сприйняття: «Набукко» демонструє особливо виразний приклад того, як подальша рецепція здатна надати музичному твору політичних і національних значень, що виходять за межі його первинної драматургічної структури (Parker, 1997; Smart, 2018).

Окремий тип взаємодії музики з історичною тематикою репрезентує творчість Бедржиха Сметани, яка формувалася в контексті чеського національного відродження XIX століття. У цьому середовищі питання культурної самобутності та визначення чеської культури набули особливого значення, а музика стала одним із просторів, у яких ці питання обговорювалися та осмислювалися (St. Pierre, 2017).

Особливо показовим у цьому аспекті є цикл шести симфонічних поем «Моя батьківщина» (1874–1879). Його програмна структура поєднує різні типи матеріалу: історичні та легендарні образи, географічні мотиви й уявлення про культурний простір Чехії. До циклу входять «Вишеград»,

«Влтава», «Шарка», «З чеських лу́гів і гаїв», «Табор» та «Бланік» (St. Pierre, 2017). Офіційний каталог творів Сметани також фіксує ці шість частин як цикл симфонічних поем, створених у 1874–1879 роках (Bedřich Smetana Museum, n.d.).

При цьому не всі образи циклу є історичними у вузькому значенні. «Вишеград» звертається до легендарного минулого, пов'язаного з історичним і культурним образом празького Вишеграда; «Шарка» ґрунтується на чеській легенді; «Табор» та «Бланік» пов'язані з історичною пам'яттю про гуситський рух і його подальшою легендаризацією. Отже, у «Моїй батьківщині» історичне минуле не відтворюється як послідовний історичний наратив. Воно взаємодіє з легендарним і міфологічним матеріалом, формуючи програмний образ культурного простору Чехії (St. Pierre, 2017).

Музична культура ХХ століття характеризується переосмисленням історичного матеріалу, який дедалі частіше використовується не лише як сюжетна основа, а й як засіб осмислення актуальних суспільних, політичних та морально-етичних проблем. Дослідження історичної опери засвідчують, що звернення до минулого може визначати не тільки тематичний рівень твору, а й особливості його музичної та драматургічної організації (Rompe, 2007). У цьому контексті історична подія набуває значення художньої моделі, через яку композитор може інтерпретувати проблеми власної епохи. Таким чином, звернення до минулого в музичному мистецтві ХХ століття нерідко стає способом розмови про сучасність.

Одним із показових прикладів такого підходу є опера Пауля Хіндеміта «Художник Матіс» (1935–1938). В основу твору покладено історію німецького художника Матіаса Грюневальда та події Селянської війни 1524–1525 років. Історичний матеріал у цьому випадку набуває виразного сучасного звучання: конфлікт між творчою свободою митця та суспільно-політичним тиском перегукувався з ситуацією Німеччини 1930-х років, де нацистський режим дедалі активніше обмежував художню свободу та

визначав допустимі напрями культурного розвитку. Дослідницькі матеріали Metropolitan Museum of Art підкреслюють безпосередній зв'язок між образом Грюневальда, його прагненням до свободи художнього висловлювання та власним становищем Хіндемита в умовах нацистської Німеччини (The Metropolitan Museum of Art, 2016). Отже, історичний сюжет опери функціонує як своєрідна паралель до сучасних композиторіві проблем свободи творчості та політичного тиску.

Інший тип історичного осмислення представлений в опері Франсіса Пуленка «Діалоги кармеліток» (1956), сюжет якої пов'язаний із реальними подіями Французької революції. В основу твору покладено історію кармеліток із Комп'єня, які були страчені 1794 року під час революційного терору. Літературною основою опери став текст Жоржа Бернаноса, який, своєю чергою, спирався на новелу Гертруди фон Ле Форт. Пуленк зосереджується не стільки на широкій політичній панорамі революції, скільки на духовному та психологічному вимірі історичної трагедії. Як зазначає Metropolitan Opera, дія твору охоплює 1789–1794 роки, а центральним історичним матеріалом є мучеництво шістнадцяти кармеліток і мирянок із Комп'єня. Музика поєднує внутрішньо-психологічну драматургію з виразною релігійною образністю, що особливо концентрується у фінальній сцені страти (Metropolitan Opera, n.d.). Таким чином, історія тут стає засобом осмислення проблем віри, страху, самопожертви та морального вибору людини в умовах насильства.

Звернення до національної історії характерне й для опери Бенджаміна Бріттена «Глоріана» (1953). Твір був створений до коронації Єлизавети II, а його сюжет пов'язаний із постаттю Єлизавети I та її складними взаєминами з графом Ессексом. Лібрето Вільяма Пломера ґрунтується на праці Літтона Стрейчі «Elizabeth and Essex». Історичний матеріал дозволив Бріттену поєднати політичну та психологічну проблематику: образ монарха постає одночасно як державна постать і як людина, яка переживає особисті почуття та конфлікти. Важливим засобом історичної стилізації стали церемоніальні

епізоди, хорові танці, придворні сцени та сольні «lute songs» (Britten Pears Arts, n.d.). Отже, історичність «Глоріани» реалізується не лише через сюжет, а й через музично-сценічне відтворення культурного образу Англії XVI століття.

У творчості Філіпа Гласса історичний сюжет набуває іншого характеру. Опера «Акхенатон» (1983) є частиною своєрідної портретної трилогії композитора, до якої також належать «Ейнштейн на пляжі» та «Сатяграха». Центральною постаттю твору є давньоєгипетський фараон Ехнатон, діяльність якого пов'язана з релігійною реформою Амарнського періоду. Особливістю опери є використання автентичних текстових матеріалів відповідної історичної епохи: декретів, титулів, листів та фрагментів поезії, які композитор зберігав мовами оригіналу. Сам Гласс підкреслював, що такий підхід мав підкреслити «артефактний» характер матеріалу (Glass, n.d.). У музичній драматургії історична постать таким чином перетворюється на узагальнений образ людини, яка намагається змінити світ через власну систему ідей.

Наприкінці XX століття особливого значення набуває звернення до подій зовсім недавньої історії. Показовим прикладом переосмислення сучасної історії є опера Джона Адамса «Ніксон у Китаї» (1987), присвячена візиту президента США до Китаю 1972 року. За словами композитора, звернення до цієї події було зумовлене прагненням «знайти власну міфологію у сучасній історії». Адамс і режисер Пітер Селларс прагнули вивести історичний матеріал за межі газетної хроніки, перетворивши його на складний художній і поетичний образ. На їхню думку, опера дає можливість поглибити історію та розкрити її більш тонкі, неоднозначні й приховані аспекти (Park, 2011). Особливість твору полягає в тому, що його історичний матеріал був фактично сучасним композиторові. Музична мова твору поєднує характерні для мінімалізму повторювані ритмічні моделі з ліричними темами та оркестрово-кolorистичними елементами (Opéra national de Paris, n.d.).

Таким чином, звернення до історичного матеріалу в музичному мистецтві ХХ століття демонструє різноманітність способів художньої інтерпретації минулого. У «Художнику Матісі» історія стає засобом осмислення свободи митця та політичного тиску; у «Діалогах кармеліток» – проблеми віри, страху та морального вибору; у «Глоріані» – співвідношення державного обов'язку та особистої психології; в «Актенатоні» – універсальної проблематики духовної та суспільної трансформації; у «Ніксоні в Китаї» – взаємодії історичної події, політичної міфології та медійного образу. Отже, історичний сюжет у музиці ХХ століття доцільно розглядати не як пасивне відтворення минулого, а як активний механізм його інтерпретації відповідно до проблем і художнього мислення сучасної епохи.

Становлення та розвиток українського оперного мистецтва в другій половині дев'ятнадцятого та на початку двадцятого століття відбувалися в умовах жорстких соціокультурних та політичних обмежень з боку Російської імперії. За таких обставин музичний театр перетворився на один із найважливіших майданчиків збереження національної ідентичності та артикуляції історичної пам'яті народу. Провідними постатями, які заклали фундамент української опери та інтегрували в її художню тканину історичні мотиви, стали Семен Гулак-Артемівський, Петро Сокальський та Микола Лисенко. Композитори зверталися до минулого України, насамперед до козацької доби, прагнучи через призму історичних сюжетів осмислити сучасні їм національно-визвольні інтенції. При цьому концептуалізація історичного процесу в їхній спадщині еволюціонувала від побутово-ліричного трактування до масштабного героїко-патріотичного епосу.

Важливим етапом становлення історико-героїчного напрямку української опери другої половини ХІХ століття стала творчість Петра Сокальського (1832–1887). Особливе місце в цьому контексті посідає опера «Облога Дубна» (1878), створена за мотивами повісті Миколи Гоголя «Тарас Бульба». Енциклопедія сучасної України відносить цей твір до провідних зразків історико-героїчної опери в українській музичній культурі ХІХ

століття. Лібрето опери було написане самим Сокальським російською мовою; композитор неодноразово переробляв твір, а остаточна редакція передбачала пролог і чотири дії. Опера не отримала повноцінного сценічного втілення, хоча окремі її фрагменти виконувалися в концертних програмах (Енциклопедія сучасної України, 2026).

Звернення Сокальського до «Тараса Бульби» мало принципове значення для розвитку української оперної драматургії. Композитор фактично одним із перших в українській музиці здійснив спробу масштабної музичної інтерпретації цього гоголівського сюжету. За даними сучасного дослідження, робота над лібрето й оперою припала на 1877–1878 роки, а сюжетна концепція Сокальського суттєво відрізнялася від першоджерела. Композитор зосередився переважно на подіях першої частини повісті, пов'язаних із Запорозькою Січчю, козацьким середовищем та облогою Дубна, не відтворюючи повністю фінальну трагедію Тараса. Особливого значення набуває любовна лінія Андрія та польської панночки, якій у лібрето надано ім'я Урсула. Таким чином, історико-героїчний матеріал поєднується з романтичною та психологічною драматургією (Інь, 2025).

Історичність «Облоги Дубна» виявляється не стільки у прагненні до документального відтворення конкретних історичних подій, скільки у створенні масштабної картини героїчного минулого України. Козацьке середовище, Запорозька Січ, військове протистояння та образ народу формують основу героїко-патріотичної концепції твору. У цьому аспекті Сокальський наближається до романтичної традиції історичної опери XIX століття, в якій минуле використовується як засіб осмислення колективної ідентичності, героїзму та взаємовідносин особистості й народу. Дослідники відзначають, що у творчості Сокальського образ народу набуває особливої ролі у відтворенні історичних подій, що зближує його пошуки з тенденціями європейської героїчної опери XIX століття (Мартинюк, 1996).

Важливою особливістю музичної драматургії «Облоги Дубна» є активне використання фольклорного матеріалу. Народнопісенна стихія

виконує не лише декоративну функцію, а й бере участь у формуванні національного образу сценічної дії. Значне місце посідають хорові та танцювальні епізоди, пов'язані з відтворенням козацького побуту. Зокрема, у першій дії передбачено танець із хором, що відтворює атмосферу козацького хутора, а в другій – танцювальну сцену із піснею «Ішов Гриць з вечорниць», пов'язану із Запорозькою Січчю. Завдяки цьому історичне минуле постає не лише через сюжетні події, а й через узагальнений музичний образ народного життя (Мартинюк, 1996).

Семен Гулак-Артемівський увійшов до історії музики як автор першої української національної опери «Запорожець за Дунаєм», написаної у 1862 році. Історичним тлом для твору стали реальні події кінця вісімнадцятого століття, а саме руйнування Запорозької Січі у 1775 році військами Катерини Другої, після чого частина козацтва була змушена переселитися на території, підвладні Османській імперії (Задунайська Січ). Композитор, який сам написав лібрето, виявив глибоке розуміння трагізму долі емігрантського козацтва, яке опинилося в чужорідному культурному та релігійному середовищі. Водночас жанрова специфіка твору, визначена як романтично-комічна опера, наклала відбиток на спосіб репрезентації історичних мотивів. Гулак-Артемівський не прагнув до детальної хронологічної реконструкції чи відтворення масштабних батальних сцен; натомість він зосередився на психологічному стані козаків, їхній тузі за батьківщиною та непереборному прагненні повернутися на рідну землю. Музикознавиця О. Пшенична у своїй роботі підкреслює значення цього твору: «Опера “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського є безцінним надбанням української оперної спадщини, популярність якої не згасає вже протягом 160 років серед публіки різних поколінь. Мелодичне багатство, національна характерність образів, іскристий гумор стали основою довготривалого сценічного життя й популярності опери» (Пшенична, 2024, с. 124).

Історизм «Запорожця за Дунаєм» виявляється не стільки через зовнішні атрибути влади чи воєнні події, скільки через ментальність персонажів.

Образ Івана Карася, попри його комічні риси, втілює сутнісні характеристики козацького архетипу: волелюбність, кмітливість, патріотизм та відданість товариству. У відомій каватині та дуетах Івана Карася чітко простежується усвідомлення власної національної приналежності та небажання асимілюватися в османському суспільстві. В інтерв'ю Д. Гнатюк зазначає, що історія Карася – це історія українського козацтва, а сама опера «Запорожець за Дунаєм» є високо патріотичною, а не примітивною малоросійською оперетою, як її намагалася трактувати багато років поспіль радянська пропаганда (ДТРК Культура, 2012). Постать Султана в опері також типізована в дусі просвітницького гуманізму, що дозволяє розв'язати історичний конфлікт через великодушний жест правителя, який відпускає козаків додому. Таким чином, Гулак-Артемовський застосовує лірико-побутовий підхід до висвітлення історії, де доля окремої козацької родини стає уособленням долі всього затиснутого в еміграції народу. Музична мова опери, глибоко вкорінена в український пісенний фольклор, романсову лірику та козацькі марші, відтворює емоційну атмосферу епохи, роблячи історичний мотив доступним і переконливим для сприйняття тогочасного глядача.

Сучасне сценічне життя «Запорожця за Дунаєм» демонструє, що інтерпретація класичної спадщини істотно залежить від соціокультурного контексту, у якому здійснюється постановка. Показовим у цьому відношенні є зіставлення київської постановки 1953 року та львівської версії 2023 року, здійснене О. Пшеничною. Дослідниця показує, що за сім десятиліть змінилася не лише сценічна мова твору, а й система цінностей, через яку він комунікується з глядачем: радянська постановка акцентувала комічно-побутову сторону та формувала стереотипізований образ українців, тоді як сучасна львівська інтерпретація прагне переосмислити ці образи в контексті актуального українського культурного та історичного досвіду (Пшенична, 2024).

Найбільш принциповою рисою сучасної львівської постановки є зміна самого способу жанрового прочитання твору. Ю. Чекан характеризує її як трансформацію «лірико-побутової комедії» в «героїчну казку», пов'язуючи цю зміну з деколонізаційним переосмисленням української оперної спадщини. Дослідник наголошує, що в постановці 2023 року відбуваються композиційні, драматургічні та інтонаційні зміни, завдяки яким побутовий хронотоп твору зміщується у бік символічно-епічного, а образ козацтва набуває героїзованого характеру (Чекан, 2025). Це переосмислення має безпосередній зв'язок із сучасним історичним контекстом України. Львівська опера зазначає, що постановка Оксани Тараненко була спрямована на подолання стереотипних способів зображення українців та актуалізацію історичних і національних смислів твору. Важливим складником нової інтерпретації стала музична редакція Олександра та Дмитра Саратських, а також нове сценографічне, костюмне й хореографічне рішення; диригенткою-постановницею виступила Ірина Стасишин (Львівська національна опера, 2023).

Одеський національний академічний театр опери та балету у 2025 році представив оновлену версію «Запорожця за Дунаєм», у якій, за повідомленням театру, поєднано традиційний сюжет із новим режисерським, костюмним і хореографічним рішенням. Водночас у нинішній одеській версії лібрето подано в редакції Дмитра Павлюка. У постановці використано музичні обробки Івана Небесного та Тимофія Старенкова, які роблять акцент на протистоянні українського народу: «Царське військо безжально нищить і руйнує Запорозьку Січ. Гримлять гармати, здіймається полум'я, розлітаються на тріски козацькі курені, сиплються іскри, немов зорі з пекельного неба... Серед диму й попелу чути тужливий, величавий спів. Карась разом із побратимами піднімає “Думу про руйнування Запорозької Січі” – гіркий плач за втраченим домом і свободою, але водночас і клятву: козацький дух не згине» (Одеський національний академічний театр опери та балету, 2025). Сучасна сценічна історія «Запорожця за Дунаєм» демонструє перехід від

усталеного побутово-комічного способу репрезентації до різноманітніших моделей інтерпретації, у яких актуалізуються питання історичної пам'яті, національної ідентичності та культурної самоідентифікації.

Якісно новий етап у розвитку української історико-героїчної опери пов'язаний із творчістю Миколи Лисенка, опера «Тарас Бульба» якого стала одним із найвизначніших явищ української музично-театральної культури. Твір створювався у 1880–1891 роках за лібрето Михайла Старицького на основі однойменної повісті Миколи Гоголя. В авторській версії опера поєднує риси лірико-психологічної опери, комедійної та героїко-патріотичної народної драми. Історичний матеріал у творі пов'язаний із добою козацьких воєн і національно-визвольної боротьби, однак Лисенко не обмежується відтворенням історичного тла, а зосереджується на драматичних конфліктах і духовному світі персонажів.

В опері «Тарас Бульба» Миколи Лисенка особливого значення набувають масштабні хорові та масові сцени, у яких історична подія постає як суспільний процес. Хор виконує не лише функцію коментування подій, а й бере безпосередню участь у драматичному розвитку. Показовою в цьому контексті є сцена Запорозької Січі, значення якої було принциповим і для самого Лисенка: за спогадами Миколи Боголюбова, композитор прагнув, щоб хор у цій сцені набув особливої масштабності та сили звучання (Іваницька, 2022). Таким чином, колективний образ народу в опері формується передусім через хорову драматургію, тоді як індивідуальні образи персонажів розкривають особистісний вимір історичного конфлікту.

Сценічна історія опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба» розпочалася через три десятиліття після її написання – перша масштабна постановка твору відбулася 1924 року на сцені Харківської опери (Укрінформ, 2012). Цей успішний дебют дав потужний поштовх для подальшого освоєння шедевра української класики іншими провідними колективами країни. Протягом ХХ століття опера посіла чільне місце в репертуарі найбільших музичних театрів України, отримавши оригінальні прочитання та постановки

на сценах Харкова, Києва, Дніпра, Львова й Одеси, де вона тривалий час залишалася важливою візитівкою національного оперного мистецтва.

Окрім «Тараса Бульби», історичні та легендарно-історичні мотиви знайшли відображення й в інших операх Лисенка, зокрема в опері «Різдвяна ніч». Якщо в «Тарасі Бульбі» історична тематика безпосередньо пов'язана з відтворенням епохи національно-визвольної боротьби та розкривається через напружені драматичні колізії, протиставлення національних сфер і масштабні масові сцени, то в «Різдвяній ночі» звернення до минулого реалізується через відтворення народної обрядовості, фольклорної традиції та української картини світу XIX століття (Пархоменко, 2016; Яструб, 2021).

Порівняльний аналіз оперної спадщини С. Гулака-Артемовського та М. Лисенка дозволяє простежити траєкторію розвитку історичної теми в українській музиці. Якщо Гулак-Артемовський у «Запорожці за Дунаєм» заклав основи національного оперного мислення, використовуючи історичний мотив як засіб вираження ностальгії та родинно-побутової драми, то Лисенко осучаснив цей підхід, надавши йому симфонічного масштабу та філософської глибини. Гулак-Артемовський показує козака в умовах вимушеного миру, де його історична місія ніби призупинена, а головною метою є повернення до звичного трибу життя. Лисенко, натомість, показує козацтво в момент найвищого військово-політичного напруження, коли вирішується доля нації.

Музично-стилістичні засоби обох майстрів також відображають еволюцію оперних форм. «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Тарас Бульба» М. Лисенка репрезентують різні моделі художнього осмислення українського минулого. Якщо у першому творі історична пам'ять актуалізується переважно через особисту долю, побутове середовище та пісенну інтонаційність, то в другому історична проблематика набуває масштабнішого героїко-драматичного виміру й поєднується з конфліктами особистого та суспільного характеру. Відмінність між творами визначається

передусім їхньою жанровою природою та способом організації музичної драматургії, що зумовлює різні форми репрезентації історичного досвіду.

Український мистецький простір сповнений не лише постановками опер Миколи Лисенка та Семена Гулака-Артемовського, які стали важливою частиною національної музично-театральної традиції, а й сучасними мистецькими проєктами, що звертаються до історичного минулого України та переосмислюють його мовою сьогодення. Одним із показових прикладів звернення сучасного українського мистецтва до історичної пам'яті є мистецький проєкт «Вишиваний. Король України», центральною постаттю якого є Вільгельм Франц фон Габсбург-Лотаринзький (1895–1948), відомий в українській історії як Василь Вишиваний. Австрійський ерцгерцог із династії Габсбургів, військовий діяч, дипломат і поет, він пов'язав значну частину свого життя з Україною та українським національним рухом. Його постать є унікальною для української історії, оскільки представник однієї з найвпливовіших європейських монархічних династій не лише виявляв інтерес до України, а й послідовно ідентифікував себе з українською культурою та політичними прагненнями (Макаревич, 2021).

Історичний сюжет, покладений в основу мистецького проєкту, пов'язаний із подіями першої половини ХХ століття – періодом Української революції 1917–1921 років та боротьби за українську державність. Вільгельм Габсбург служив у лавах австро-угорської армії, був пов'язаний із формуванням українських військових частин, зокрема Українських січових стрільців, а згодом став полковником Української Галицької армії. Саме його прихильність до української справи та демонстративне прийняття української культури сприяли появі прізвиська «Вишиваний», пов'язаного з його звичкою носити українську вишиту сорочку. У такий спосіб особиста історія аристократа перетворюється на своєрідну метафору складного взаємозв'язку України та Європи.

Актуальність звернення до цієї постаті особливо посилюється в сучасному українському культурному контексті. В умовах російсько-

української війни питання історичної пам'яті, національної ідентичності, права України на власний історичний наратив та її належності до європейського культурного простору набувають особливого значення. Образ Василя Вишиваного дозволяє розглядати українську історію не лише як історію протистояння, а й як історію культурного та політичного діалогу України з Європою. Сучасне дослідження української символіки також підкреслює, що образ вишиванки сьогодні набуває нового змісту, пов'язуючись із тяглістю національної ідентичності та опором російській агресії.

Особливого значення ця історія набуває завдяки її переосмисленню у сучасному музичному театрі. У статті М. Макаревич вказано, що опера «Вишиваний. Король України» створена композиторкою Аллою Загайкевич на лібрето Сергія Жадана, режисером постановки виступив Ростислав Держипільський. Проект став масштабною спробою поєднати документально-історичний матеріал із сучасною мовою опери, перетворивши біографію Вільгельма Габсбурга на художнє дослідження проблем ідентичності, вибору, любові до України та особистої відповідальності перед історією (Макаревич, 2021).

Важливо, що автори не прагнуть створити традиційну історико-біографічну реконструкцію. Історичні факти стають основою для художнього осмислення ширших проблем: ким є людина у момент історичного вибору, що означає належати до певної нації та культури, де проходить межа між особистою ідентичністю та політичною приналежністю. Саме тому постать Вишиваного може бути прочитана не тільки як образ конкретної історичної особи, а й як символ людини, яка свідомо обирає Україну. У сучасному музикознавстві опера «Вишиваний. Король України» розглядається як важливий феномен новітнього українського музичного театру. У. Бекіров звертає увагу на її особливу музичну драматургію, використання електроакустичної музики, сонористичних та алеаторичних прийомів, а

також на важливу роль ансамблевих і хорових сцен у розвитку драматичної дії (Бекіров, 2026, с. 250-251).

О. Семенюк зазначає, що «Вишиваний. Король України» є прикладом актуалізації історичного сюжету засобами сучасного мистецтва. Історія Вільгельма Габсбурга дозволяє поєднати минуле й сучасність, українську та європейську історичні перспективи, особисту долю та масштабні політичні процеси. Звернення до цієї теми сьогодні є актуальним не лише з погляду відновлення історичної пам'яті, а й як спосіб осмислення української ідентичності та європейського вибору України. Саме тому образ Василя Вишиваного набуває нового звучання і може бути важливим матеріалом для сучасного концертного перформансу, музично-театральної постановки або історико-мистецького проєкту (Семенюк, 2024, с. 319-322).

У підсумку слід зазначити, що особливе місце в художньому осмисленні історичного минулого посідає історична опера, що стала одним із провідних жанрів музичного мистецтва та знайшла яскраве втілення у творчості Клаудіо Монтеверді, Джузеппе Верді, Джакомо Меєрбера, Бедржиха Сметани, Миколи Лисенка і Семена Гулака-Артемовського. Історичні мотиви в операх Семена Гулака-Артемовського та Миколи Лисенка відіграли фундаментальну роль у формуванні української національної культури. Вони не лише легітимізували українську історію в академічному музичному мистецтві, а й виконували важливу націєтворчу функцію. Через осмислення козацького минулого композитори транслиували ідеї свободи, людської гідності та державного суверенітету. Перехід від лірико-комічної репрезентації історії у творчості Гулака-Артемовського до героїко-епічної народної драми у спадщині Лисенка відобразив загальний процес зрілості української суспільно-політичної та естетичної думки межі століть, забезпечивши українській опері тривале життя та актуальність для наступних поколінь.

1.4 Концерт, перформанс, концерт-перформанс, опера, концертне виконання опери

Сучасне музикознавство та соціологія культури розглядають форми публічного репрезентування музичного мистецтва як динамічні соціокультурні феномени, які не лише транслюють естетичний досвід, а й безпосередньо формують простір взаємодії між композитором, виконавцем та реципієнтом. Еволюція виконавських практик від класичних канонів до постмодерних та метамодерних стратегій зумовила поступове розмивання традиційних меж між жанрами, що призвело до виникнення цілої низки гібридних форм презентації звукового матеріалу. Комплексне теоретичне осмислення таких явищ, як концерт, перформанс, концерт-перформанс, опера та концертне виконання опери, вимагає детального аналізу їхньої онтологічної суті, внутрішньої драматургічної структури та специфіки функціонування в сучасному художньому дискурсі.

Явище концерту є однією з найбільш сталих та історично детермінованих форм публічного побутування музики. Слово «концерт» походить від італійського *concerto*, яке, своєю чергою, походить від латинського *concerto* – «змагаюсь», і в базовому розумінні це явище трактується як публічне виконання музичних творів (Юцевич 2003: 125). У своїй історичній генезі концерт відображає фундаментальний перехід від елітарного, салонного або суто культового музикування до публічного, інституціоналізованого мистецького простору. Основним онтологічним критерієм класичного концерту залишається чіткий акустичний та просторовий розподіл на суб'єктів виконання, тобто музикантів, та об'єктів сприйняття – аудиторію. Ця фіксована топографія залу закладає особливий тип комунікації, де домінує зосереджене, інтенційне слухання, а сам концерт як соціокультурний інститут орієнтується на презентацію завершеного художнього артефакту, що зафіксований у нотному тексті. Виконавець у цьому контексті постає як медіатор, чиє першочергове завдання полягає в інтерпретації авторської волі та актуалізації звукової структури згідно з

певними стильовими та технологічними нормами. Особливе місце в еволюції академічного концертного життя посідає формування жанрових та тематичних канонів, що визначають логіку драматургічної побудови програми. Академічний концерт функціонує за законами текстоцентричної культури, де музичний твір володіє статусом автономної цінності, а естетична дистанція між сценою та глядацьким залом підтримується комплексом ритуалізованих дій, що включають специфічний етикет, аплодисменти між частинами творів, академічний дрес-код та чітку часову регламентацію. Навіть тоді, коли в поп-музиці та рок-культурі концерт трансформується у масове видовище, де акустичний компонент тісно переплітається з візуальними технологіями, базова опозиція між виконавцем на сцені та публікою залишається незмінною, хоч і набуває більш інтерактивного та емоційно розкутого характеру.

Протягом останнього століття парадигма сприйняття музики зазнала кардинальних зрушень, адже ХХ століття стало епохою безпрецедентної трансформації музичного мистецтва: від акустичного звучання у камерних залах до гіпермедійного шоу на глобальній сцені (Деркач, 2025, с. 28). Протягом цього періоду музика поступово вийшла за межі суто звукового феномену, набуваючи ознак перформативної дії – події, що відбувається у просторі й часі, з глядачем, через тіло, жест, рух, знак, сценічну пластику та інші сценічні візуально-звукові технології, перетворюючись із мистецтва звуку на мистецтво дії (Деркач, 2025, с. 28). Джон Ленгшоу Остін одним із перших запровадив поняття «перформативного висловлювання» (*performative utterance*) для позначення висловлювань, вимовляння яких не просто описує певну дію, а становить її здійснення. Як приклад Остін розглядає висловлювання: *“I name this ship the Queen Elizabeth”*, *“I give and bequeath my watch to my brother”*, *“I bet you sixpence it will rain tomorrow”* (Austin, 1975 p. 5). Надалі це поняття було значно поглиблено в контексті театру й культури завдяки працям Річарда Шехнера, який розробив теорію перформансу. Річард Шехнер розглядає перформанс як значно ширше явище,

ніж суто театральне чи мистецьке дійство. Він розмежовує поняття *being* (існування), *doing* (дія), *showing doing* (демонстрація дії) та *explaining showing doing* (осмислення демонстрації), визначаючи власне перформанс як *showing doing* – демонстрацію та підкреслення певної дії. На думку дослідника, перформативні практики присутні не лише в мистецтві, а й у повсякденному житті, соціальній взаємодії, спорті, бізнесі та інших сферах людської діяльності. Таким чином, перформанс постає як спосіб не лише здійснення дії, а й її демонстрації та подальшого осмислення (Schechner, 2003, р. 28). Ці теоретичні дослідження переконливо доводять, що людська дія, у тому числі мистецька, постає не лише виразом внутрішнього стану, а й активним конструюванням довколишньої реальності. Осмислюючи подібні процеси, Гуменюк зазначає, що таке явище відповідає певним характеристикам, які є обов'язковими в його описі, де йдеться насамперед про деконструкцію усталених видів, жанрів і категорій мистецтва, про формування нових просторів мистецтва і про взаємодію між традиційно ізольованими, чітко розмежованими сферами творчості (Гуменюк, Зарудянська, Панова, 2025, с. 63).

Музикознавець Вишеславський зазначає, що перформанс, що походить від англійського *performance* (вистава, гра), виступає як прояв видовищності у культурі, різновид художнього акціонізму, творчий візуальний комунікативний жест художника та акт індивідуальної творчості, що розгортається в часі перед глядачами, але не потребує їхнього обов'язкового залучення, чим відрізняється від гепенінгу (Вишеславський, 2019: 85). Автор наголошує на тому, що перформанс має здійснюватися і творитися безпосередньо «тут і зараз» самим художником або гуртом художників на очах у глядачів, що відрізняє його від класичного виконання акторами у театрі. Прагнучи подолати кордон між мистецтвом і життям за принципом «все є мистецтво», перформанс обов'язково потребує переваги візуальності над вербальністю, чіткої концептуальної основи, що стало особливо важливим завдяки концептуалізму у 1970-х роках, а також залучає елементи

видовищності, часто провокативності, спонтанності, гри та імпровізації (Вишеславський, 2019, с. 85). На противагу традиційній концертній практиці, музичний перформанс репрезентує абсолютно іншу художню парадигму, що сформувалася під впливом авангардних течій двадцятого століття. В основі перформансу лежить категорія дії як вчинку та процесу, що зміщує акцент із фіксованого результату, тобто готового музичного твору, на сам процес його творення в теперішньому часі. Музичний перформанс деконструє класичну естетичну дистанцію, часто залучаючи слухача до співтворення звукової тканини або перетворюючи його на безпосереднього учасника події. Простір перформансу не обмежений рамками концертної зали, адже ним може стати міське середовище, галерея або будь-яка інша локація, що кардинально змінює контекст сприйняття звуку. Тілесність виконавця, його жестикуляція, переміщення у просторі та взаємодія з об'єктами набувають у перформансі самодостатнього семантичного значення, часто еквівалентного самому звучанню. Музичний матеріал у перформансі нерідко втрачає ознаки класичної текстової структурованості, наближаючись до концептуального мистецтва, сонічного арту або алеаторики й імпровізації, де композиторська партитура може замінюватися текстовою інструкцією, графічною схемою або взагалі бути відсутньою. Головною метою перформансу є не трансляція краси чи гармонії у традиційному розумінні, а провокування інтелектуальної чи емоційної реакції, проб лематизацію самого акту слухання та існування людини у звуковому полі.

Своєрідним гібридним утворенням, що виникло на перетині академічної та перформативної традицій, постає концерт-перформанс. Ця форма є яскравим виявом постмодерного прагнення до дифузії жанрових меж та синтезу мистецтв. Концерт-перформанс зберігає базову орієнтацію на виконання музичного матеріалу, який часто відрізняється високою технічною складністю, проте свідомо інкорпорує елементи театралізації, візуального мистецтва, світлового дизайну та хореографії. Музиканти в такому дійстві перестають бути виключно статичними інтерпретаторами нотного тексту,

оскільки їхня поведінка на сцені підпорядковується загальній режисерській концепції, де кожен рух, зміна костюма чи взаємодія з медіатехнологіями працює на розкриття художнього задуму. Драматургія концерту-перформансу будується не лише за законами музичної форми, а й за принципами театральної режисури чи кіномонтажу. Важливою ознакою цього явища є концептуалізація простору сцени, де світлові ефекти, відеопроєкції або інсталяції стають повноправними контрапунктами до звукового потоку. Такий підхід трансформує сприйняття слухача, перетворюючи суто аудіальний досвід на полісенсорний. Концерт-перформанс дозволяє по-новому інтерпретувати навіть класичний репертуар, переосмислюючи його через призму сучасного візуального мислення та актуальних соціокультурних контекстів, що робить його однією з найбільш перспективних форм розвитку сучасного виконавства.

Окремим, фундаментальним та історично найбільш масштабним явищем у музичному мистецтві є опера. Походячи від італійського слова *opera*, що означає «твір, дія, праця», опера виступає як вид театального мистецтва та музично-сценічний твір, що ґрунтується на синтезі музики, слова й дії (Юцевич, 2003, с. 182). В опері сценічна дія органічно поєднується з вокальною та інструментальною музикою – за участю солістів, ансамблів, хору та оркестру, а також досить часто з балетом, пантомімою та образотворчим мистецтвом, охоплюючи грим, костюми, декорації, світлові ефекти та піротехніку (Юцевич, 2003: 182). Опера є складним синтетичним жанром, у якому музика виступає головним інтегруючим чинником, об'єднуючи навколо себе драматургію, поетичне слово, акторську гру, сценографію та хореографію. Онтологія опери базується на концепції «сукупного твору мистецтва» (*Gesamtkunstwerk*), де жоден із компонентів не існує ізольовано, а звукова сфера підпорядкована розвитку сценічної дії. Оперна вистава вимагає спеціалізованого простору – оперного театру з оркестровою ямою, складною механікою сцени, декораціями та специфічною акустичною архітектурою, що забезпечує баланс між вокальними партіями та

потужним оркестровим звучанням. Історична еволюція опери від італійського бароко до сучасних авангардних зразків демонструє постійну зміну пріоритетів між вербально-драматичним та суто музичним началами. У класичній оперній виставі візуальний та театральний пласти мають вирішальне значення, адже вони забезпечують ілюзію художньої реальності, втілюючи сюжетні колізії, історичний чи фантастичний контекст твору. Оперний співак у такій системі координат є одночасно вокалістом високого академічного рівня та актором, чия пластика, міміка та сценічний рух мають відповідати вимогам режисерської концепції, через що опера залишається однією з найбільш ресурсомістких та інституційно складних форм мистецтва, що акумулює значні творчі та технічні ресурси.

Своєрідною деконструкцією оперного синтезу виступає концертне виконання опери. Цей феномен передбачає свідоме вилучення музичного твору з його природного театрального контексту та перенесення на естраду концертної зали. За такого підходу усуваються майже всі немусичні компоненти вистави: театральні декорації, сценічні костюми, складні переміщення персонажів та грим. Оркестр, який у театрі прихований в оркестровій ямі, розташовується безпосередньо на сцені, стаючи видимим і центральним елементом дійства, тоді як солісти-вокалісти зазвичай розміщуються перед оркестром або за ним, виконуючи свої партії статично, орієнтуючись на нотні пульти або здійснюючи мінімальну, символічну акторську взаємодію. Концертне виконання опери зміщує фокус сприйняття реципієнта виключно на музичну тканину твору. Відсутність візуальних атракціонів змушує слухача зосередитися на вокальній майстерності, нюансах оркестровки, поліфонічній структурі та чистому музичному розвитку. Ця форма має як практичне, так і глибоке естетичне обґрунтування. З прагматичної точки зору, концертне виконання дозволяє презентувати публіці рідкісні, технічно надскладні або забуті оперні шедеври, постановка яких у театрі була б економічно чи технічно недоцільною. З естетичного погляду, таке виконання очищує оперу від можливих режисерських

анахронізмів чи невдалих візуальних інтерпретацій, повертаючи їй статус чистого звукового монументалізму.

Підсумовуючи, компаративний аналіз усіх зазначених явищ дозволяє виявити складну систему їхніх внутрішніх взаємозв'язків та взаємовпливів у сучасному художньому просторі. Концерт і опера постають як класичні базові форми, що спираються на сталі традиції та чіткий розподіл функцій між учасниками процесу. Натомість перформанс, концерт-перформанс та концертне виконання опери виступають як рефлексивні, критичні форми, що переосмислюють цей класичний спадок. Концертне виконання опери рухається шляхом редукції, відсікаючи візуальне заради зосередження на слуховому досвіді, тоді як концерт-перформанс, навпаки, йде шляхом експансії, розширюючи межі традиційного концерту за рахунок візуальних та просторових практик, запозичених з театру та акціонізму. Усі ці форми репрезентації музики віддзеркалюють плюралістичну природу сучасної культури, де глядач має можливість обирати між різними рівнями занурення у художній матеріал – від статичного споглядання чистої форми в концертному виконанні опери до активного інтелектуального та емоційного співпереживання в межах перформансу. Музичне мистецтво демонструє дивовижну пластичність своїх репрезентативних стратегій, і подальший розвиток технологій, поява технологій віртуальної та доповненої реальності неминуче призведуть до нових трансформацій цих явищ, проте їхня сутнісна основа – структурування людського досвіду через часові та звукові параметри, – залишатиметься незмінним ядром музичного виконавства.

Висновки до Розділу 1.

У першому розділі наукового обґрунтування було розглянуто історико-культурну, естетичну, жанрову та виконавську багатшаровість функціонування диригентської концепції, виконавської інтерпретації, проєктної діяльності, історичних мотивів у композиторській творчості та сучасних форм репрезентації музичного мистецтва. Аналіз теоретико-

методологічних засад дозволив виявити диригентську концепцію як багаторівневу систему, що об'єднує світоглядний, аналітичний, творчо-виконавський та комунікативний аспекти, трансформуючи нотну партитуру на живе звучання. з'ясовано, що виконавська інтерпретація постає практичним втіленням цієї концепції, де диригент відходить від функції суто технічного координатора та перетворюється на повноправного співтворця через індивідуальні темпові, динамічні й агогічні рішення. у цьому контексті диригентська проєктна діяльність визначена як багатовекторний творчо-організаційний процес, що виходить за межі традиційного виконавства та охоплює арт-менеджмент, кураторство й режисуру сучасних мистецьких подій.

На підставі проведеного аналізу запропоновано розмежування канонічної, адаптивної та проєктної моделей диригентської концепції. Канонічна модель пов'язана зі збереженням авторського тексту та стильової традиції; адаптивна – з гнучким пристосуванням його виконавської реалізації до конкретного художнього, просторового та комунікативного контексту; проєктна – з розширенням функцій диригента до конструювання цілісного мистецького проєкту. Визначена типологія створює теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу практичного досвіду та виявлення специфіки реалізації диригентської концепції у сучасних мистецьких проєктах.

Розгляд історичної тематики в європейській музичній традиції засвідчив її значення як чинника формування культурної пам'яті, суспільної свідомості та національної ідентичності. як зазначає дослідниця О. Комаровська, кожен дотичний до історичної тематики твір, наближуючи нас до давніх подій, одночасно встановлює у свідомості емоційні й світоглядні паралелі між минулим і теперішнім, даючи можливість піднятися над реаліями та осмислити майбутнє. простежено еволюцію звернення до історії від доби бароко до романтизму: від римських сюжетів К. Монтеверді («Коронація Поппеї») та біблійних алегорій Г. Ф. Генделя («Юда Маккавей») до філософсько-героїчної концепції Л. ван Бетховена (Симфонія №3

«Героїчна»), маніфесту італійського рісорджименто Дж. Верді («Набукко») та націєтворчого епосу Б. Сметани («Моя батьківщина»).

Окрему увагу приділено становленню українського оперного мистецтва в умовах імперських обмежень як майданчика збереження національної ідентичності. Порівняльний аналіз спадщини С. Гулака-Артемовського та М. Лисенка виявив еволюцію висвітлення історії від побутово-ліричного трактування до героїко-епічного народно-музичного епосу. С. Гулак-Артемовський у першій українській опері «Запорожець за Дунаєм» відтворив трагізм долі емігранованого козацтва через ментальність персонажів та козацький архетип, що підтверджується працями О. Пшеничної та свідченнями Д. Гнатюка щодо патріотичної сутності твору. м. лисенко в опері «тарас бульба» підніс українську музику до європейських стандартів, використавши автентичний фольклор, думи та лейтмотивну систему для відтворення народно-визвольного конфлікту. Розгляд сучасних інтерпретацій «Запорожця за Дунаєм» в одеській та львівській операх засвідчив деколонізацію класичного спадку: трансформація образу карася з комічного стереотипу на мужнього ватажка актуалізує паралелі між подіями 1775 року та сучасною російсько-українською війною, перетворюючи виконання опери в умовах воєнного стану на акт культурного опору.

У підсумку розділу здійснено теоретичне осмислення сучасних форм публічного репрезентування музики як динамічних соціокультурних феноменів. на основі концепцій Дж. Остіна, Р. Шехнера, Дж. Батлер, а також праць Н. Деркач, Г. Вишлавського та Є. Юцевича простежено розмивання жанрових меж і виникнення гібридних виконавських практик. Виявлено сутнісні відмінності між класичним текстоцентричним концертом із фіксованим розподілом між виконавцем і слухачем, та музичним перформансом як мистецтвом дії «тут і зараз», що зміщує фокус на процес творення, тілесність і концептуалізм. визначено специфіку концерту-перформансу як полісенсорної гібридної форми, класичної опери як синтетичного жанру «*gesamtkunstwerk*» та концертного виконання опери як

рефлексивної деконструкції, яка через відмову від візуального дійства абсолютизує чистий слуховий досвід. У результаті розділ створив цілісну теоретичну, концептуальну й історико-естетичну базу для подальшого аналізу практичного матеріалу дослідження.

РОЗДІЛ 2

ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ТЕМАТИКИ: ПРАКТИЧНА АПРОБАЦІЯ КАНОНІЧНОЇ, АДАПТИВНОЇ ТА ПРОЄКТНОЇ МОДЕЛЕЙ ДИРИГЕНТСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ

2.1 Концерт-перформанс «Симфонія Наполеон» як проєктна модель диригентської концепції

Практично-виконавська складова представленого дослідження знайшла своє цілісне втілення у циклі з трьох концертних програм, які є художньо-експериментальним підтвердженням і наочною аплікацією запропонованого теоретичного дискурсу. У межах творчого проєкту «Постаті історії в дзеркалі композиторської творчості XVIII–XX століть: досвід диригентської концепції» нами було розроблено та реалізовано специфічний виконавський триптих, де кожна програма висвітлює окрему грань трансформації історичного наративу крізь призму диригентського бачення. Практична частина дослідження спрямована на апробацію запропонованих у теоретичних розділах моделей диригентської інтерпретації – канонічної, адаптивної та проєктної. Їх розмежування визначається передусім характером взаємодії диригента з авторським текстом, виконавським складом та позамузичними компонентами сценічного проєкту. Канонічна модель передбачає пріоритет авторського тексту та його стилістично обґрунтоване виконавське прочитання, адаптивна модель забезпечує гнучке пристосування авторського задуму до конкретних виконавських, акустичних, просторових і комунікативних умов без порушення його художньо-сміслової основи, тоді як проєктна модель розширює межі диригентської інтерпретації: диригент бере участь не лише у формуванні музичного рішення, а й у конструюванні загальної художньої концепції, визначенні драматургії програми, принципів поєднання музичних творів, вербальних, пластичних і візуальних компонентів та способів їх комунікації з реципієнтом. У цьому аспекті диригентська концепція виступає не тільки інтерпретацією вже існуючого

музичного тексту, а й проєктною моделлю організації цілісного художнього висловлювання. Саме така модель була апробована у створенні історичного концерту-перформансу «Симфонія Наполеон».

Перша концертна програма представлена історичним концертом-перформансом «Симфонія Наполеон», що містить твори європейських та американських композиторів XVIII–XX століть; вона побудована на наскрізному сюжеті з додаванням пластично-хореографічного ряду й фокусує увагу на генезисі та класичних канолах втілення історичного образу, де диригентська концепція прагне розкрити внутрішню структурну логіку, що пов'язує реальну історичну подію з її художньо-музичним відображенням. Другий концерт, який репрезентує концертне виконання опери «Юлій Цезар в Єгипті» Г. Ф. Генделя, став простором для інтерпретаційного експерименту. Ця програма пропонує авторську скорочену версію із залученням читця, який допомагає слухачеві розкрити сюжетну лінію, завдяки чому акцент переміщено на психологізацію історичного тексту та його адаптацію до сприйняття сучасного реципієнта. Завершальний, третій концерт циклу втілений в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Ця програма підсумовує концепцію проєкту через застосування канонічної диригентської інтерпретації, яка суворо слідує за авторським задумом, водночас демонструючи поліфонічний діалог епох і переосмислення масштабних історичних постатей крізь оптику новітніх стильових тенденцій XXI століття.

У сучасному мистецтвознавчому дискурсі особливої актуальності набуває дослідження трансформаційних процесів у сфері академічного музичного виконавства, що виявляється у подоланні класичної статичності концерту та активному пошуку синкретичних форм вираження. Яскравим прикладом такої художньо-естетичної парадигми виступає масштабний проєкт – історичний концерт-перформанс «Симфонія Наполеон», створений автором мистецького проєкту. В основі концептуального задуму зазначеного полотна лежить філософське переосмислення феномену війни як

іманентного, на жаль, супутника загальнолюдської цивілізації, що дозволяє авторам вибудувати міцні архітектонічні й сенсові паралелі між ретроспективними подіями європейської історії та драматичними реаліями сучасного соціокультурного й геополітичного простору України. Складність і багатовекторність цього художнього завдання зумовила звернення саме до жанру перформансу, який у просторі сучасної культури функціонує як найбільш еластичний, репрезентативний та інтегративний формат, здатний вивести академічний твір за межі традиційного філармонійного канону, наповнюючи його поліфонією смислів та об'єднуючи інструментальне виконавство з театралізацією, хореографічною пластикою та вербально-декламаційним компонентом.

Теоретичною рефлексією підтвердження доцільності обраної форми слугують положення вітчизняних дослідників, зокрема О. Маслової-Лисички, яка акцентує на тому, що на межі XX–XXI століть в українському мистецькому середовищі відбувся кардинальний зсув від монолітної, ідеологічно забарвленої стабільності минулої доби до парадигми інноваційності та процесуальності. «Перформанс як мистецтво безпосередньої дії довів, що кінцевий матеріальний витвір поступається місцем самому процесу творчого акту, звільненому від предметності та комерціалізації, що відкриває простір для різноспрямованих духовних пошуків. У цих координатах постать сучасного диригента зазнає суттєвої функціональної еволюції: він трансформується з репродуктивного інтерпретатора нотного тексту на деміурга художнього простору, який самостійно конструює сюжетний план, моделює композиційну драматургію, здійснює добір, текстологічний аналіз та інструментування музичного матеріалу з метою формування неподільного естетичного цілого» (Маслова-Лисичка, 2022, с. 139).

Жанрова дефініція «симфонія», обрана для цього проєкту, є глибоко символічною та методологічно обґрунтованою, оскільки вона апелює до архітектоніки класичного чотиричастинного циклу, який сформувався у

західноєвропейській музиці XVIII–XIX століть як вищий вияв концептуального мислення. За аналогією з класичною формою, концерт-перформанс складається з чотирьох контрастних частин, які утворюють наскрізну сюжетну лінію, зав'язану на ключових, кульмінаційних віхах біографії французького імператора. Перша частина під назвою «Італія» виконує функцію монументального прологу до епічного наративу, змальовуючи образ молодого, безкомпромісного та амбітного полководця під час північноіталійської кампанії. Цей етап трансформації революційного генерала на майбутнього зодчого імперії відкривається звучанням мішаного хору та камерного оркестру у творі «Останній марш Наполеона» Е. Пауля, що згодом переходить у войовничі мотиви «Італійського маршу» Ч. Даме та завершується життєствердною тарантелюю в обробці Ф. Фусарі. Характерно, що для збереження динамічного напруження всі номери першої частини виконуються аттаса, причому з маршу Ч. Даме диригентом було свідомо вилучено середній ліричний розділ, який порушував мілітарну концепцію прологу, що підкреслює пріоритет сюжетної логіки над текстологічною незмінністю вихідного матеріалу.

Друга частина проекту, «Єгипет», переносить реципієнта у простір східної кампанії Бонапарта, де драматургія вибудовується на різких образно-стилістичних контрастах. Вона розпочинається композицією Р. Беддоу «Рим», яка, попри географічну назву, за задумом диригента втілює узагальнений, архаїчний образ античного світу, що згодом змінюється філософською темою-роздумом «Вдова» Дж. ван Діка, яка виконує роль необхідного ліричного відступу перед раптовим, експресивним вступленням «Єгипетського маршу» Д. Еїзікіля, що символізує запеклість і трагізм битви біля пірамід. Третя частина, «Наполеон та Жозефіна», закономірно стає лірико-психологічним центром симфонії, вирішеним через синтез музики та хореографії. Послідовність хореографічних номерів на основі творів С. Конінскі, Г. Форє та Ф. Ліста супроводжує розвиток лінії кохання, яка зазнає драматичного зламу під час звучання віддаленого, інфернального

«Коронаційного маршу» Ж. Мекка у виконанні органа *pianissimo*, що маркує момент розлуки. Тріумфальне повернення полководця, що втілюється у повнозвучному оркестровому *tutti*, завершується актом коронації під величні звуки редукованої диригентом хорової ораторії «Месія» Г. Ф. Генделя. Фінальна, четверта частина («Реквієм»), побудована виключно на переоркестрованому матеріалі Р. Беддоу, виконує роль філософського катарсису, деміфологізуючи та деромантизуючи війну, а заміна оригінальних хорових текстів на українські молитовні формули «Господи, помилуй» та «Спокій вічний дай їм, Господи» остаточно зміщує акцент на усвідомлення загальнолюдської трагедії.

Аналіз інструментально-фактурних параметрів партитури свідчить про глибоке розуміння диригентом специфіки кожного залученого жанру – від маршу та вальсу до тарантели й реквієму, що вимагало індивідуального підходу до динамічного, артикуляційного та колористичного оформлення. Оркестровка, здійснена Владиславом Саверським переважно з клавирів, спирається на струнно-смичкову групу як на непорушний фактурний та гармонічний фундамент, де скрипкам делеговано мелодичну функцію, а альтам і віолончелям – басово-фігураційну структуру. Особливе місце посідає орган, який трактується не як ординарний елемент оркестру, а як повноцінний «другий оркестр», що у кульмінаційних зонах (*tutti*) створює ефект просторової монументальності та фанфарного блиску, тоді як віртуозна партія фортепіано використовується як колористично-сольний інструмент. Зважаючи на мілітарний характер концепції, вагомого значення набуває розширена група ударних інструментів, де великий і малий барабани забезпечують ритмічний каркас ходи, кастаньєти маркують етнічний колорит тарантели, а трикутник у фіналі імітує поховальний передзвін. У процесі оркестрування диригентом було застосовано широкий спектр технічних прийомів: темброве зіставлення, антифонний діалог, дублювання та тонке мікшування звукових мас.

Важливим чинником досягнення художньої цілісності перформансу стала інтенсивна мікроструктурна взаємодія диригента з іншими учасниками постановочного процесу. Так, співпраця з хормейстером Ксенією Підпригорою дозволила органічно інтегрувати хорові маси, які, на відміну від деталізованої оркестрової тканини, мислилися великими звуковими блоками, уособлюючи монолітний образ армії чи народу. Процес підготовки проходив декілька етапів – від диференційованого відпрацювання інтонаційної чистоти й динамічного балансу в хорі та оркестрі окремо до ретельних сумісних репетицій, де особлива увага приділялася текстовій адаптації українських молитовних фраз, виразності кульмінацій та вирівнюванню балансу між читцем, вокалом та інструментальним супроводом. Не менш складною виявилася взаємодія з хореографом і виконавцями пластичного ряду – Ольгою Шаріковою (Жозефіна) та Олексієм Мірошніченком (Наполеон). Про співпрацю диригента та хореографа у своїй роботі зазначає Л. Качуринець: «Співпраця між диригентами та хореографами має історичне коріння, яке об'єднує ранні форми танцю та музики. Ця взаємодія базується на спільному прагненні створити цілісний та емоційно насичений виступ, де музика та рух розповідають історію та передають певну ідею» (Качуринець, 2024, с. 25).

Взаємодія диригента Владислава Саверського з хореографом Ольгою Шаріковою відбувалося за певним алгоритмом: диригент, як автор концепції, виклав сюжет та його послідовність, надав нотно-музичні матеріали, позначив темпові нюанси, а постановниця танців підбрала відповідні рухи, підкреслюючи закладені сенси. Як зазначає Ребекка Гарріс-Воррік, танець не слід розглядати лише як декоративний елемент: він бере активну участь у драматургічній організації твору та взаємодіє з його основною сюжетною дією (Harris-Warrick, 2016, pp. 7–23). Створення хореографічного малюнка на музику Ліста й Форте вимагало від диригента та танцівників ювелірного узгодження агогічних зрушень, темпових коливань та цезур, зафіксованих у

партитурі, завдяки чому жест і поза стали безпосереднім продовженням музичного звуковидобування.

У підсумку, досвід формування партитури «Симфонії Наполеон» продемонстрував необхідність застосування «різностильового» диригування, де інтерпретаторський компонент і режисерська концепція зливаються в неподільний історико-культурний феномен.

2.2 Камерна адаптація опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті»: інтерпретаційний експеримент та редукція тексту

Концертне виконання шедевра епохи бароко – опери Георга Фрідріха Генделя «Юлій Цезар в Єгипті», здійснене камерним оркестром «Capella Pergolesi» під орудою диригента Владислава Саверського за участю запрошених оперних солістів, репрезентує собою важливий досвід практичного переосмислення класичної спадщини в сучасних українських мистецьких реаліях. В основу реалізації цього виконавського проєкту було покладено передові методологічні принципи, викладені у науковій праці Є. Нікітської та Г. Савченко, присвяченій специфіці функціонування опери в концертному форматі. Дослідники обґрунтовують думку, що першочерговою запорукою успіху подібної акції є ретельний аналітичний вибір першоджерела, музичний матеріал якого не втратить своєї концептуальної цілісності, структурної логіки та архітектонічної стрункості навіть за умови радикального вилучення масових хорових сцен, балетних дивертисментів чи масштабних декорацій. Жанр концертної опери вимагає від диригента найвищого рівня стилістичної чутливості, інтелектуальної витривалості та досконалого знання повної партитури, а не лише клавіру цієї опери, що дозволяє компенсувати фактурні втрати й досягти справжньої виконавської синергії та рівноправного партнерства з вокалістами.

Вибір опери «Юлій Цезар в Єгипті» повністю підтвердив свою методологічну доцільність, оскільки ця партитура Г. Ф. Генделя від природи характеризується лаконізмом інструментальної фактури, відсутністю

розгалужених балетних номерів і наявністю лише одного заключного хору, що суттєво полегшує її камерну адаптацію. Авторська скорочена диригентська редакція дозволила стиснути масштабне барокове полотно до хронометражу однієї години, зосереджуючи увагу реципієнта на ключових, психологічно насичених епізодах та кардинальних поворотах сюжетної лінії. Найбільш радикальним кроком у процесі редукції тексту стало повне вилучення сухих речитативів (*secco*), які в автентичному бароковому театрі відповідали за розвиток фабули, але в умовах сучасного концертного залу суттєво уповільнюють сприйняття дії. Компенсаторну та структурно-інтеграційну функції в харківській постановці виконував спеціально створений диригентом ... вербальний супровід читця, який перед кожною з трьох дій лаконічно й образно вводив слухача в курс історико-політичних та романтичних подій.

Текст читця, інтегрований у партитуру, став надійним містком між окремими номерами, розкриваючи складні інтриги єгипетського двору, де римський імператор Юлій Цезар опиняється в епіцентрі боротьби за владу між підступним Птолемеєм і амбітною Клеопатрою. У першій дії вербальний коментар увиразнює трагізм ситуації навколо підступного вбивства Помпея та тонкі дипломатичні кроки Клеопатри, яка під вигаданим ім'ям Лідії здобуває прихильність Цезаря. Друга дія розкриває кульмінаційне переплетення політики й кохання, пастку, підготовлену Птолемеєм, та екзистенційні страждання Корнелії й Секста. Третя дія фіксує щасливе визволення Цезаря, тріумф справедливості через помсту Секста та остаточне возз'єднання закоханих. Музичний каркас цієї скороченої версії склали чотирнадцять репрезентативних арій та дуетів, серед яких особливе місце посідають експресивна арія Цезаря «*Empio, dirò, tu sei*», сповнена колоратурної патетики, контрастні арії Клеопатри («*Non disperar*», «*V'adoro, pupille*», «*Piangerò la sorte mia*»), що демонструють спектр станів від кокетства до глибокого трагізму, а також сповнений скорботи дует Корнелії й Секста «*Son nato a sospirar*». Повністю збережені інструментальні

інтерлюдії та марші забезпечили необхідну темпоритмічну цілісність, що дало змогу розкрити авторський задум навіть без залучення духової групи оркестру, яка в оригіналі переважно дублювала струнні.

Суттєвим елементом науково-виконавської новизни проекту стало сміливе та водночас стилістично виправдане переосмислення вокальних партій відповідно до сучасних теситурних та виконавсько-акторських можливостей, що дозволило відійти від обмежень, пов'язаних з відсутністю співаків-кастратів, для яких писав Гендель. З метою надання образу Юлія Цезаря більшої мужності, героїзму та мілітарного амплуа, його партію (оригінально написана для альт-кастрата) було транспоновано та доручено тенору Олександру Золотаренку, що посилює вольову переконливість цього персонажа. Натомість у партіях Секста та Птолемея було застосовано автентичну виконавську практику епохи пізнього бароко (травесті), згідно з якою ці ролі були передані жіночому голосу – мецо-сопрано Вероніці Мостовій, яка продемонструвала високий рівень стильової гнучкості. У поєднанні з лірико-драматичним сопрано Юлії Антонової (Клеопатра) та глибоким альт-голосом Вероніки Коваль (Корнелія) диригент вибудував акустичний і колористичний баланс. Таким чином, харківська постановка практично довела життєздатність та високу художню ефективність жанрової моделі «стислої опери», яка постає дієвим механізмом актуалізації та популяризації барокової спадщини у сучасному культурному просторі, відкриваючи нові перспективи для дослідження диригентської інтерпретації як багатокомпонентного мистецтвознавчого явища.

2.3 Канонічна концепція опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у діалозі епох

Опера «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського – це один із найвизначніших творів української музичної культури, який став класикою національного оперного мистецтва. Її створення припадає на 1863 рік, у період, коли українська національна ідентичність набувала нового

значення в контексті культурного відродження. Перед Гулаком-Артемовським стояло завдання не просто створити музичний твір, а за допомогою опери донести до слухача почуття патріотизму, відданості рідній землі та укорінення в народних традиціях. В основу сюжету покладено історію запорожців, які змушені були емігрувати за Дунай у XVIII столітті, що стало драматичним відображенням долі українського народу.

Аналіз партитури опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» крізь призму диригентської концепції вимагає цілісного осмислення її двокомпонентної драматургічної природи, де органічно поєднуються побутово-комічні та глибокі національно-патріотичні ліричні пласти. Музична тканина твору спирається на синтез класичної оперної структури західноєвропейського зразка – з її чіткою номерною системою, розгортанням речитативів та закінченими ансамблевими формами – та української пісенно-танцювальної традиції. Головне завдання диригента полягає в подоланні спрощеного побутового трактування партитури та вибудовуванні наскрізного драматургічного розвитку, де кожен номер функціонує як вагомий елемент цілісної художньої концепції.

Вступ до опери виконує функцію початкового окреслення її музично-драматургічного простору. Уже в цьому епізоді формується своєрідний баланс між ліричною зосередженістю, народнопісенною інтонаційністю та потенційною енергією подальшого сценічного розвитку. У диригентській інтерпретації вступу важливо уникнути надмірної ілюстративності та статичності, забезпечивши внутрішню спрямованість музичної фрази. Гнучке агогічне дихання, виразне фразування дерев'яних духових інструментів і прозорість оркестрової фактури сприяють формуванню атмосфери історичної пам'яті та очікування подальшої драматичної дії. Водночас темповий вибір має забезпечувати не лише самостійність окремих музичних фраз, а й їхню функціональну пов'язаність із наступними вокальними номерами.

Пісня Оксани «Місяцю ясний» репрезентує ліричну сферу першої дії та розкриває емоційний стан героїні через широке кантиленне дихання й

інтонаційну близькість до української пісенності. У диригентському трактуванні цього номера пріоритетного значення набуває збереження безперервності вокальної лінії, природності легато та чутливого ставлення до текстової інтонації. Вибір помірному темпу має забезпечувати можливість повноцінного розгортання мелодичної фрази без втрати її внутрішньої напруги. Оркестру при цьому відводиться роль прозорого, акустично м'якого середовища, яке підтримує вокальну партію, не пригнічуючи її тембрової виразності. Особливої уваги потребує баланс між струнною групою та солісткою, а також формування кульмінацій, які повинні сприйматися як результат поступового емоційного розвитку, а не як механічне динамічне посилення.

Наступний номер Оксани «Прилинь, прилинь» розвиває ліричну лінію героїні та поглиблює її емоційно-психологічну характеристику. Якщо попередня пісня може сприйматися як початкове окреслення внутрішнього світу персонажа, то цей епізод спрямований на подальшу конкретизацію її почуттів, очікувань і переживань. Диригентська інтерпретація має враховувати необхідність збереження єдності ліричної сфери за одночасного розмежування образно-емоційних відтінків окремих номерів. Важливим стає пошук темпу, який не перешкоджає природності вокальної декламації та забезпечує органічне розгортання мелодичної лінії. Оркестровий супровід доцільно трактувати як активний компонент психологічної характеристики героїні: зміни фактури, регістрового співвідношення та динаміки можуть підкреслювати переходи від мрійливості до внутрішнього занепокоєння або емоційного піднесення. У цьому контексті диригент формує не лише акомпанувальну основу, а й цілісну інтонаційно-драматургічну перспективу ліричного образу Оксани.

Комічна лінія першої дії розгортається через пісню Карася та дуєт Одарки й Карася. Пісня Карася є важливим засобом характеристики персонажа, у якому поєднуються побутова безпосередність, гумористична образність і виразна народнопісенна інтонаційність. Диригентське завдання

полягає у збереженні характерного ритмічного малюнка, чіткості артикуляції та природної взаємодії вокальної партії з оркестровим супроводом. Комічний ефект має формуватися передусім через музично-сценічну логіку, а не через надмірне перебільшення темпів, динаміки чи жестової експресії. Вагомий, але пластично гнучкий диригентський жест сприяє утриманню метроритмічної основи, залишаючи солістові простір для виразного сценічного самовираження.

Дует Одарки та Карася становить складну ансамблеву конструкцію, у якій комізм виникає завдяки зіставленню різних характерів, мовно-інтонаційних моделей і способів музичного реагування персонажів. У цьому номері диригент має забезпечити чіткість ансамблевої взаємодії, особливо в епізодах зі швидкою декламацією, змінами динаміки та контрастними репліками. Дрібний, кистьовий жест може бути ефективним засобом керування точною артикуляцією Одарки, тоді як ширший жест у відповідних фрагментах сприяє підтриманню вокальної лінії Карася. Водночас важливо не допустити розпаду номера на окремі комічні епізоди: його драматургічна цілісність забезпечується поступовим нарощуванням конфліктності та взаємодії персонажів. Отже, диригентська інтерпретація цього дуету передбачає поєднання ритмічної дисципліни, мовної виразності та сценічної гнучкості.

Друга дія вводить додатковий східний колорит, який пов'язаний із перебуванням героїв у чужому культурному середовищі. Каватина Султана репрезентує відмінну від української народнопісенної сфери образну площину, що потребує особливого тембрового та стилістичного трактування. У диригентській інтерпретації цього епізоду важливо досягти м'якості оркестрового звучання, прозорості фактури та відчуття широкого музичного дихання. Використання сурдинного звучання струнних, якщо воно відповідає конкретному оркестровому рішенню, може сприяти формуванню матової тембрової палітри та своєрідної атмосфери східної м'якості. Баритонова партія Султана потребує уважного супроводу, що враховує природний розвиток

вокальної фрази, дикційну виразність і статусну характеристику персонажа. Диригент у цьому випадку має забезпечити рівновагу між величавістю образу та внутрішньою пластичністю музичного висловлювання.

Аріозо Оксани «Ангел ночі» продовжує ліричну лінію героїні, водночас надаючи їй більшої внутрішньої зосередженості. У цьому номері особливого значення набуває створення атмосфери емоційної делікатності, у якій вокальна партія повинна розгортатися природно, без надмірного зовнішнього пафосу. Диригентський вибір темпу має враховувати характер мелодичної фрази, можливості вокального дихання та необхідність збереження смислової виразності тексту. Оркестровий супровід доцільно трактувати як чинник психологічного поглиблення образу: м'які темброві поєднання, прозора фактура та динамічна стриманість можуть створювати відчуття інтимності й душевної зосередженості. Важливо, щоб кульмінаційні моменти аріозо формувалися поступово, через накопичення інтонаційної та емоційної напруги. Таким чином, диригентська інтерпретація цього номера спрямовується на розкриття внутрішнього стану героїні, а не лише на демонстрацію вокальної кантилени.

Дует Оксани та Андрія «Чорна хмара з-за діброви» є одним із центральних ліричних ансамблів опери. Його драматургічна функція полягає у поєднанні особистої історії героїв із ширшим емоційним контекстом твору – мотивами розлуки, очікування, тривоги та надії. Диригентська інтерпретація цього номера потребує особливої уваги до взаємодії двох вокальних партій, оскільки ансамблевий баланс має забезпечувати не лише чутність кожного соліста, а й відчуття єдиного музичного діалогу. У речитативних або декламаційно наближених фрагментах диригент повинен гнучко реагувати на синтаксис української мови, не руйнуючи загальної метроритмічної організації. У кантиленних розділах важливими стають узгодженість фразування, єдність темпового руху та збалансованість регістрів сопрано й тенора. Помірне агогічне розширення може використовуватися для підкреслення кульмінаційних моментів, однак воно

має бути зумовлене логікою музичної фрази. Оркестр у цьому дуеті виступає не пасивним акомпанементом, а учасником драматургічного діалогу, який формує емоційне тло та підтримує розвиток взаємин героїв.

Каватина Карася «Тепер я турок, не козак» повертає дію до комічної сфери, проте водночас містить важливий елемент образного зіставлення української ідентичності з вимушеним пристосуванням до чужого середовища. У цьому номері комізм формується через контраст між зовнішньою демонстрацією нового статусу героя та його збереженою внутрішньою природою. Диригентська інтерпретація передбачає чітке відчуття маршового ритму, виразну артикуляцію та точну координацію оркестру із сольними репліками. Театралізований жест із навмисно урочистими підготовчими рухами перед комічними фразами може підкреслити невідповідність між претензійністю поведінки Карася та комізмом ситуації. Водночас важливо зберегти метроритмічну основу номера, на тлі якої вільні паузи, сценічні реакції та мовні репліки набувають особливої виразності. Отже, диригентське трактування каватини має поєднувати ритмічну точність із гнучким реагуванням на театральну природу музичного матеріалу.

Третя дія поглиблює комічно-побутову лінію та поступово спрямовує розвиток опери до її фінального драматургічного узагальнення. Пісня Одарки «Ой, казала мені мати» є важливим засобом розкриття характеру героїні через виразну народнопісенну інтонаційність, мовну безпосередність і комічно забарвлену образність. Диригентська робота над цим номером має ґрунтуватися на чіткому відчутті ритмічної пульсації, природному фразуванні та узгодженні музичної артикуляції з текстом. Важливо зберегти характерну легкість і невимушеність висловлювання, не перетворюючи комічну образність на перебільшену фарсовість. Оркестровий супровід повинен підтримувати вокальну партію, водночас відтворюючи її ритмічну та інтонаційну своєрідність. У диригентському жесті доцільно поєднувати

точність метричного рисунка з пластичністю, яка дозволяє відчутти живу розмовність музичного матеріалу.

Наступний дует Одарки та Карася продовжує комічну лінію твору та розвиває принцип контрастного зіставлення характерів. Його інтерпретаційна складність полягає у необхідності одночасно забезпечити ансамблеву точність, чіткість текстової артикуляції та природність сценічної взаємодії. Диригент має координувати репліки персонажів таким чином, щоб кожна з них зберігала інтонаційну самостійність, але водночас була включена до єдиного музично-драматургічного процесу. Контраст між рухливістю Одарки та комічною інертністю Карася може бути підкреслений диференціацією жесту, артикуляції та динамічних акцентів. Водночас надмірне прискорення або акцентування окремих фраз здатне порушити зрозумілість тексту й ансамблеву рівновагу. Тому основним завданням диригента стає поєднання сценічної жвавості з внутрішньою організованістю музичного розвитку.

Марш у третій дії виконує функцію контрастного епізоду, який розширює образно-інтонаційний простір опери та посилює відчуття колективного руху. У його диригентському трактуванні першочергового значення набувають метроритмічна стабільність, чіткість акцентуації та організованість оркестрової фактури. Сітка диригентського жесту має бути достатньо виразною для забезпечення синхронності оркестрових груп, особливо у фрагментах із підкресленою маршовою пульсацією. Водночас важливо уникати надмірної механістичності: маршова енергія повинна розгортатися як частина загальної драматургії, а не існувати ізольовано від сценічного контексту. Динамічне нарощування доцільно здійснювати поступово, через послідовне розкриття тембрових можливостей оркестру та збільшення звукової щільності фактури. У такий спосіб марш стає не лише жанровим епізодом, а й важливим чинником підготовки подальшого драматургічного розвитку.

Арія Андрія «Блажений день, блажений час» повертає оперу до лірично-піднесеної сфери та репрезентує емоційний стан героя крізь призму

радості, надії й очікування позитивного вирішення конфлікту. Диригентська інтерпретація цього номера потребує особливої уваги до вокальної кантилени, широкого дихання та поступового розгортання мелодичної лінії. Темпове рішення має забезпечувати рівновагу між внутрішнім піднесенням і необхідністю збереження вокальної пластичності. Оркестровий супровід повинен підтримувати соліста, не переважаючи його в регістрово насичених фрагментах, а динамічні кульмінації мають формуватися на основі логіки музичного розвитку. Важливим є також узгодження вокальної партії з оркестровими відповідями та переходами, які сприяють формуванню цілісної драматургічної арки номера. У цьому контексті диригент розкриває не лише радісний стан персонажа, а й ширший мотив надії, що набуває особливого значення в межах загальної ідейної концепції опери.

Фінал «Там за тихим за Дунаєм» являє собою підсумковий драматургічний епізод, у якому особисті переживання героїв набувають колективного та національно-поетичного значення. Музичний матеріал фіналу об'єднує вокальні й оркестрові ресурси твору, формуючи відчуття спільності, духовної стійкості та спрямованості до майбутнього. Диригентська концепція цього епізоду має ґрунтуватися на поступовому розгортанні музичного матеріалу, чіткому розмежуванні фактурних планів і формуванні кульмінації всієї опери. Особливої уваги потребує співвідношення сольних і хорових партій: оркестрові й хорові маси не повинні нівелювати інтонаційну виразність окремих голосів. Динамічний розвиток має бути організований як послідовне накопичення емоційної напруги, що приводить до фінального узагальнення.

У диригентському трактуванні фіналу важливо поєднати монументальність звучання з ясністю музичної фактури. Поступове нашарування інструментальних тембрів, розширення динамічного діапазону та посилення хорової звучності сприяють формуванню відчуття колективного ствердження. Водночас фінальна кульмінація не повинна зводитися виключно до максимальної гучності: її переконливість

визначається попередньою драматургічною підготовкою, темповою логікою та внутрішньою організованістю музичного розвитку. У такому трактуванні фінал постає як художнє узагальнення провідних смислових ліній опери – мотивів свободи, пам'яті, національної єдності та духовної незламності.

Таким чином, розбір партитури «Запорожця за Дунаєм» доводить, що диригентська концепція опери ґрунтується на синтезі комічно-побутових і ліричних образів та національно-патріотичного змісту. Послідовне виконання вступу, сольних номерів Оксани, комічних пісень і дуетів, ліричних ансамблів, каватин, маршу, арії Андрія та фінального хорового епізоду дозволяє розглядати оперу як цілісну музично-драматургічну систему. У межах цієї системи кожен номер виконує не лише самостійну жанрову функцію, а й бере участь у формуванні наскрізного розвитку твору.

Музично-драматична побудова опери відзначається гармонійним поєднанням народних мелодичних інтонацій із західноєвропейськими оперними традиціями. Гулак-Артемовський активно використовує елементи українського фольклору, народнопісенну декламацію та танцювальну ритміку, що надає твору особливої самобутності й виразності. Образи персонажів розкриваються як засобами лірико-драматичного вокалу, так і через оркестрові партії, які формують динамічне та емоційно насичене середовище сценічної дії. Особливе значення мають ансамблеві й хорові епізоди, у яких індивідуальні образи включаються до ширшого колективного контексту. Інтерпретація національної самобутності в опері проявляється не лише в сюжеті, а й у музичній мові, де інтонації української народної пісні органічно інтегровані в загальний музичний лад і драматургію. Це створює своєрідний синтез народної музики та класичного оперного жанру, що свідчить про майстерність автора й послідовність його художнього задуму. Герої опери репрезентують ідеї мужності, свободи, відданості рідній землі та духовної стійкості, які розкриваються через вокальні арії, ансамблі, хорові сцени й оркестрові епізоди.

Музичний аналіз опери вказує на важливість оркестрової тканини у створенні цілісної звукової картини. Кожна інструментальна група бере участь у формуванні тембрової характеристики номерів, а темп, динаміка, артикуляція та ритмічні акценти сприяють відтворенню емоційних станів персонажів і загальної атмосфери сцен. У диригентському трактуванні оркестр перетворюється з простого супроводу на активного учасника драматургічного дійства, який забезпечує зв'язок між вокальними епізодами, формує контрастні образні сфери та підтримує наскрізну логіку музичного розвитку.

Диригентська інтерпретація опери «Запорожець за Дунаєм» має визначальне значення для її сценічного втілення. Диригент, керуючи темпом, агогікою, акцентами, динамікою, артикуляцією та ансамблевою взаємодією, формує загальну музичну атмосферу вистави. Вибір характеру виконання – від енергійного й комічно рухливого до лірично зосередженого та патетично піднесеного – безпосередньо впливає на сприйняття драматургії твору. Ключовими аспектами диригентської інтерпретації стають точність у відтворенні народнопісенних інтонацій, уміння зберегти стилістичну відповідність авторському тексту, забезпечити вокально-оркестровий баланс і водночас сформувавши цілісну концепцію сценічного розвитку.

Висновки до Розділу 2.

Практична частина дослідження дала змогу апробувати запропоновані моделі диригентської концепції – канонічну, адаптивну та проєктну – у конкретних виконавських умовах. Їх реалізація у трьох концертних програмах продемонструвала, що характер диригентської концепції визначається не лише особливостями музичного матеріалу, а й завданнями, які постають перед диригентом у процесі формування цілісного художнього висловлювання.

Канонічна модель виявляється передусім у роботі з уже сформованим авторським музичним текстом, де основним завданням диригента є його

цілісне інтерпретаційне прочитання з урахуванням форми, драматургії, стильових особливостей, образного змісту та виконавської традиції. У межах практичної частини така модель була апробована у роботі над оперою С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», де диригентська концепція формувалася у взаємодії з авторським текстом та сценічною специфікою оперного жанру.

Проміжною ланкою між канонічною та проєктною моделями диригентської концепції є адаптативна модель, у межах якої збереження основи авторського музичного тексту поєднується з його цілеспрямованою адаптацією до нового виконавського, сценічного або концептуального контексту. У такому випадку диригент не обмежується відтворенням усталених виконавських принципів, а здійснює вибір, коригування та переорганізацію окремих компонентів музичного матеріалу відповідно до визначеної художньої мети. Ця модель виявляє розширення меж інтерпретаційної діяльності та створює передумови для переходу від роботи з готовим твором до самостійного художнього проєктування.

Водночас проєктна модель передбачає істотне розширення меж диригентської діяльності. Її апробація у концерт-перформансі «Симфонія Наполеон» показала, що в цьому випадку об'єктом диригентської концепції стає не окремий завершений музичний твір, а цілісний художній проєкт. Диригент бере участь у визначенні його драматургічної структури, послідовності музичного матеріалу, характеру переходів між окремими епізодами, а також у координації музичного, вербального, пластично-хореографічного та сценічного компонентів. Таким чином, проєктна модель передбачає поєднання власне інтерпретаційної роботи з функціями концептуального та художньо-організаційного проєктування.

Особливість «Симфонії Наполеон» полягає у створенні наскрізної драматургії з музичного матеріалу різних композиторів та історико-стильових періодів. У цьому випадку диригентська концепція визначає не лише спосіб виконання окремих творів, а й їхню функцію в загальному

розвитку історичного наративу. Саме тому темпові, динамічні, агогічні та образно-драматургічні рішення набувають подвійного значення: вони забезпечують музичну цілісність кожного епізоду та водночас сприяють його включенню в загальну драматургію проєкту.

Практична реалізація дослідження засвідчила доцільність розмежування канонічної, адаптивної та проєктної моделей диригентської концепції. Їх застосування демонструє поступовий перехід від стильово зумовленого відтворення авторського тексту через його адаптацію до конкретного виконавського й комунікативного контексту до комплексного моделювання нового художнього простору. Така типологія дозволяє визначити різний ступінь концептуальної участі диригента у створенні та реалізації музично-мистецького проєкту.

Практична апробація засвідчила також комунікативну природу диригентської концепції. У канонічній моделі основним напрямом комунікації є взаємодія «твір – диригент – виконавський колектив – реципієнт», тоді як у проєктній моделі ця система ускладнюється залученням додаткових художніх засобів. Диригент координує взаємодію музикантів, вокалістів, читця, хореографічного та сценічного компонентів, забезпечуючи їх підпорядкування єдиній художній концепції. Відтак диригентська інтерпретація постає не лише як спосіб відтворення музичного тексту, а як процес організації художньої комунікації.

Отже, результати практичної роботи підтверджують доцільність розмежування канонічної, адаптивної та проєктної моделей диригентської концепції. Якщо канонічна модель зосереджена переважно на концептуальному освоєнні та виконавському втіленні авторського тексту, то проєктна модель розширює функціональні межі диригентської діяльності, перетворюючи диригента на активного учасника формування загальної драматургії та художньої структури проєкту. Саме в цьому розширенні – від інтерпретації музичного твору до концептуального конструювання цілісного

художнього висловлювання – виявляється специфіка синкретичної диригентської концепції, апробованої у практичній частині дослідження.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження здійснено теоретичне обґрунтування та практичну апробацію особливостей формування диригентської концепції у процесі інтерпретації історичних постатей у композиторській творчості XVIII–XX століть. Отримані результати дають підстави сформулювати такі основні висновки.

Встановлено, що звернення композиторів до історичних постатей і подій є не лише способом сюжетної організації музичного твору, а важливим засобом осмислення культурної пам'яті, суспільних процесів, національної ідентичності та актуальних проблем сучасності. Історичний матеріал у різні епохи набуває різних художніх функцій: від античних, біблійних і монархічних сюжетів у музиці XVIII століття до національно-історичної проблематики романтизму та критичного, психологічного й концептуального переосмислення минулого у музиці XX–XX століть. Відтак історична постать у композиторській творчості постає не як статичний об'єкт зображення, а як засіб діалогу між минулим і сучасністю. Такий підхід узгоджується з положенням О. Комаровської про здатність творів історичної тематики встановлювати світоглядні паралелі між минулим і сучасністю (Комаровська, 2024).

Уточнено сутність диригентської концепції як цілісного індивідуального художнього бачення музичного твору, що формується в процесі аналітичного осмислення авторського тексту та реалізується у виконавській практиці. Диригентська концепція включає розуміння форми, драматургії, образності, характеру розвитку музичного матеріалу, темпових і динамічних співвідношень, а також способів комунікації авторського задуму виконавцям і слухачам. Таким чином, диригент постає не лише організатором ансамблевого звучання, а активним інтерпретатором і співтворцем художнього результату.

Обґрунтовано багаторівневий характер формування диригентської концепції. Розвинуто системний підхід Н. Белік-Золотарьової, відповідно до якого розвиток диригентської концепції охоплює світоглядний, аналітичний і творчо-виконавський рівні. У запропонованій інтерпретації ці рівні розглядаються як взаємопов'язані етапи: від світоглядного осмислення культурно-історичного змісту твору – через музично-аналітичне опрацювання партитури – до його творчо-виконавського втілення. Така послідовність дозволяє простежити, як загальне художнє бачення диригента набуває конкретної форми у роботі з музичним матеріалом.

Виявлено, що важливою складовою диригентської концепції є її комунікативний вимір. Диригентська діяльність передбачає багатовекторну взаємодію: «твір – диригент», «диригент – виконавський колектив», а також «твір – диригент – виконавці – реципієнт». У цьому процесі диригент не просто передає виконавцям власні рішення, а формує умови для спільного художнього осмислення твору та його подальшої комунікації зі слухачем. Концепція художньої комунікації Ю. Ніколаєвської дає підстави розглядати музичну інтерпретацію як процес взаємодії авторського задуму, виконавця та реципієнта.

У результаті дослідження запропоновано диференціацію трьох типів диригентської концепції – канонічної, адаптивної та проєктної, які відображають різні ступені взаємодії диригента з авторським текстом, виконавським процесом і сучасним культурним контекстом. Канонічна модель орієнтована на збереження авторського задуму та стильової традиції, адаптивна – на його гнучке виконавське пристосування до конкретних умов реалізації, тоді як проєктна передбачає розширення функцій диригента до конструювання цілісного художнього проєкту.

Практично апробовано проєктну модель диригентської концепції у створенні історичного концерту-перформансу «Симфонія Наполеон». Її специфіка полягає у формуванні наскрізної драматургії з музичного матеріалу різних композиторів XVIII–XX століть, об'єднаного спільним

історичним наративом. У цьому випадку диригентська концепція виходить за межі інтерпретації окремих творів і охоплює формування загальної композиції проєкту, логіки переходів, взаємодії музики з пластично-хореографічним і вербальним компонентами. Отже, диригент у проєктній моделі виступає одночасно інтерпретатором, концептуальним автором і організатором цілісного художнього висловлювання.

Практична робота над концертним виконанням «Юлія Цезаря в Єгипті» Г. Ф. Генделя засвідчила можливість реалізації адаптивної моделі диригентської концепції. Скорочення оперної драматургії, переорганізація окремих структурних компонентів та залучення читця дозволили зберегти основний художньо-смісловий зміст твору, водночас адаптувавши його до сучасного концертного формату та особливостей сприйняття сучасної аудиторії. Таким чином, адаптивна модель забезпечує баланс між збереженням авторського задуму та необхідною трансформацією способів його сценічної й комунікативної реалізації.

Робота над оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського продемонструвала специфіку канонічної моделі диригентської концепції, орієнтованої на пріоритет авторського тексту, збереження жанрово-стильової специфіки твору та дотримання традицій його виконавського прочитання. У цьому випадку концептуальна діяльність диригента реалізується переважно через поглиблене осмислення авторського матеріалу, формування цілісної драматургічної перспективи та досягнення стилістично вмотивованої виконавської інтерпретації без суттєвої трансформації структури й художньої природи твору.

Практична робота над концертом-перформансом «Симфонія Наполеон», концертним виконанням «Юлія Цезаря в Єгипті» Г. Ф. Генделя та оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського дала можливість продемонструвати різні способи взаємодії диригентської концепції з історичним матеріалом. У «Симфонії Наполеон» історична постать конструється через проєктну драматургію та синтез різних видів

мистецтва; у скороченій версії «Юлія Цезаря в Єгипті» історичний сюжет актуалізується через адаптацію оперної драматургії до сучасного сприйняття із залученням читця; у «Запорозжці за Дунаєм» апробовано канонічну модель, орієнтовану на авторський текст та його виконавське прочитання.

Установлено, що сучасне диригентське прочитання історичного матеріалу потребує одночасного врахування історичної дистанції та сучасного культурного контексту. Історична постать у виконавській концепції не відтворюється механічно: її образ проходить через світогляд, аналітичне мислення та художній досвід диригента, а остаточне значення формується у взаємодії з сучасним реципієнтом. Саме тому історичний сюжет може функціонувати як простір діалогу різних епох, не втрачаючи зв'язку з авторським текстом.

Отже, результати дослідження підтверджують, що диригентська концепція є інтегральною багаторівневою системою, у якій поєднуються світоглядний, аналітичний, інтерпретаційний, виконавський і комунікативний компоненти. Її специфіка особливо виразно виявляється у роботі з історичною тематикою, оскільки диригент має не лише відтворити музичний текст, а й осмислити історичний образ, визначити його драматургічну функцію та забезпечити його актуальну художню комунікацію зі слухачем.

Практична апробація запропонованих моделей засвідчила, що канонічна, адаптивна та проєктна моделі диригентської концепції не є взаємовиключними, а можуть розглядатися як різні способи організації диригентської діяльності залежно від характеру художнього завдання та міри творчого втручання в музичний матеріал. Канонічна модель концентрується переважно на інтерпретації завершеного авторського твору та збереженні його жанрово-стильової й текстової цілісності; адаптивна передбачає цілеспрямоване пристосування авторського матеріалу до нового виконавського, сценічного або концептуального контексту; проєктна ж модель ґрунтується на створенні цілісної художньої структури, що може

об'єднувати різні музичні тексти та види мистецтва. Таким чином, запропонована модель диференціації відображає поступове розширення функцій диригента – від інтерпретації авторського музичного тексту через його адаптацію до концептуального проектування цілісного художнього висловлювання. Саме це розширення диригентської діяльності становить один із основних результатів проведеного дослідження.

Перспективи подальшого дослідження вбачаються у подальшому теоретичному обґрунтуванні та розширенні запропонованої типології диригентської концепції, уточненні критеріїв розмежування канонічної, адаптивної та проєктної моделей, а також виявленні їхніх комбінованих форм. Перспективним є розширення практичного матеріалу за рахунок аналізу ширшого кола музично-сценічних і концертних творів XVIII–XX століть, у яких історичні постаті та події набувають різних форм художньої репрезентації. Окремого вивчення потребує діяльність диригента як автора сучасного мистецького проєкту в умовах синтезу музики, театру, візуального мистецтва та мультимедійних технологій, а також комунікативні механізми адаптації історичного матеріалу до сприйняття сучасної аудиторії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бекіров, У. Р. (2026). Стилiстичнi стратегiї та музична драматургiя опери Алли Загайкевич «Вишиваний. Король України». *Вiсник НАКККиМ*, 2, 250–254. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2026.362320>
- Белік-Золотарьова, Н. (2022). Два хори на вірші Григорія Сковороди Віталія Кирейка: диригентська концепція. *Культура України*, 78, 79–86. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.10>
- Бусел, В. (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Перун.
- Вишеславський, Г. (2019). Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. *Сучасне мистецтво*, 15, 77–101. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922>
- Гарань, В. (2024). Дюссельдорф. Жінка-оркестр. *Ukrainer*. <https://surl.li/iqoweb>
- Гуменюк, Т., Зарудянська, М., & Панова, Н. (2025). Перформанс “Play music be free” Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра: досвід оновлення концертних форм. *Київське музикознавство*, 4, 61–77. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.04.50>
- Деркач, С. (2025). Музика як елемент перформативної культури ХХ – початку ХХІ століття: режисерський вимір. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали V Всеукр. наук. конф.* (с. 28–32). Київ: Вид. центр КНУКиМ.
- Діте, Л., & Дніпровська, Н. (2020). *Розвиток музичного мислення на основі інтонаційного осягнення хорової музики: навчальний посібник*.
- ДТРК Культура. (2012). Дмитро Гнатюк про оперу «Запорожець за Дунаєм» [Інтерв'ю]. *Ukrainian Opera Artists XX-th Century*. <https://surl.li/ixlold>
- Енциклопедія сучасної України. (2022). *Опера*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-75547>. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19773099>
- Іваницька, Я. (2022). Оригінал та редакції опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія:*

Музичне мистецтво, 5(1), 69–82. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258149>

Інь Цзяюань. (2025). *Концептосфера оперної інтерпретації літературної прози: типологічний аспект* [Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії].

Качуринець, Л. (2024). Розвиток диригентської проєктної діяльності на початку XXI століття: новітні чинники впливу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 76(2), 22–28. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-4>

Касьяненко, Л. (2019). *Робота піаніста над фактурою*. Одеса: ПНПУ ім. К. Ушинського.

Ковчег «Україна». (2021). *Ковчег «Україна»: десять століть української музики*. <https://surl.li/hcqikx>

Комаровська, О. (2024). Музика як актуалізація історії: світоглядні орієнтири підготовки вчителя та учнів. *Естетика і етика педагогічної дії*, 29, 9–21. <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2024.29.306129>

Котляревська, О. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства*. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

Лошков, Ю. (2012). Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.). *Культура України*, 36, 267–276.

Львівська національна опера. (2023). *Запорожець за Дунаєм*. <https://surl.li/fpimzg>

Макаревич, М. (2021). Що потрібно знати про сучасну оперу «Вишиваний. Король України». *Vogue Ukraine*. <https://surl.li/yzmzqm>

Макаренко, Г. (2005). *Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри: монографія*. Факт.

Малахова, М., Касьянова, В., Ткачук, В., & Касьянов, В. (2025). Семантика диригентського жесту в контексті техніки, художньої реалізації та професійної підготовки студентів. *Наукові записки*, 219, 193–201. <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-219-193-201>

- Мартинюк, Т. (1996). *«Перехідний етап» як історико-теоретична проблема музичної україністики* [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства].
- Маслова-Лисичка, І. (2022). Перформанс у культурно-мистецькому просторі України XX–XXI ст. *Problem of Practice*, 5(2), 137–149. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266529>
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник*.
- Нікітська, Є. С., & Савченко, Г. С. (2024). Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 7–26.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Ното interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія*. Харків: Факт.
- Одеський національний академічний театр опери та балету. (2025). *Запорожець за Дунаєм*. <https://surl.li/zugxmx>
- Пархоменко, Л. О. (б. д.). *Лисенко Микола Віталійович*. Енциклопедія сучасної України. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19831639>
- Пшенична, О. (2024). Опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського – інтерпретаційно-аксіологічний дискурс. *Українська музика: науковий часопис*, 123–130. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-2-49-12>
- Семенюк, О. (2024). Семантичні ряди лібрето С. Жадана до опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 27, 316–331. <https://doi.org/10.33287/2220242>
- Сидоров, М. (2025). Мислення диригента-хормейстера як концепт сучасної музичної науки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 159–173. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.09>
- Сирятська, Т. (2008). *Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста* [Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства].
- Стецький, І. (2025). *Диригент-особистість: вектори творчої реалізації у професійній діяльності*.

- Стрілець, А. (2021). Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 26–49. <https://doi.org/10.34064/khnum1-61.02>
- Тимофєєва, К. (2009). *Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»]. Харків. 18 с.
- Ткач, Ю. (2011). Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 119–124.
- Укрінформ. (2012). *Оперою «Тарас Бульба» у Харкові диригує праправнук основоположника української класичної музики*. <https://surl.li/beggfg>
- Чекан, Ю. (2025). Львівський «Запорожець»: лірико-побутова комедія чи героїчна казка? *Сучасне мистецтво*, 21, 209–218. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.21.2025.350968>
- Шинкарук, В. (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ; Абрис.
- Юцевич, Ю. (2003). *Музика: словник-довідник (2-ге, переробл. і доп. вид.)*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Янко, Ю., & Чумак, О. (2026). Інтерпретація як творчий процес: естетичне бачення диригента у прочитанні партитури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 59–81. <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.03>
- Яструб, О. М. (2021). Опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка: українська картина світу XIX століття. *Музичне мистецтво і культура*, 32(2), 49–61. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-5>
- Austin, J. L. (1975). *How to do things with words*. Oxford University Press.
- Beethoven-Haus Bonn. (n.d.). *Symphony No. 3 (E-flat major), Op. 55 (Sinfonia eroica)*. <https://surl.li/byqffg>
- Bedřich Smetana Museum. (n.d.). *Má vlast [My Country]: Catalogue of works by Bedřich Smetana. National Museum, Czech Republic*. <https://surl.li/nndaey>

- Brzoska, M. (2003). Meyerbeer: Robert le Diable and Les Huguenots. In D. Charlton (Ed.), *The Cambridge companion to grand opera* (pp. 189–207). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521641180.012>
- Burnham, S. (2020). Beethoven and heroism in the age of revolutions. In N. November (Ed.), *The Cambridge companion to the Eroica symphony* (pp. 7–23). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108524995.002>
- Carter, T. (2015). *Understanding Italian opera*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190247942.001.0001>
- Carter, T. (2015). Nicola Francesco Haym and George Frideric Handel, Giulio Cesare in Egitto (London, 1724). In *Understanding Italian opera* (pp. 68–106). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190247942.003.0003>
- Carter, T. (2015). Afterthoughts. In *Understanding Italian opera* (pp. 242–248). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190247942.003.0007>
- Fulsher, J. (1989). *Le grand opéra de France: Un art politique, 1820–1870*. Paris: Belin.
- Glass, P. (n.d.). *Akhnaten*. <https://surl.li/hktpvp>
- Harris-Warrick, R. (2016). *Dance and drama in French Baroque opera: A history*. (pp.167-169). Cambridge University Press.
- Heller, W. (1999). Tacitus incognito: Opera as history in «L’incoronazione di Poppea». *Journal of the American Musicological Society*, 52(1), 39–96. <https://doi.org/10.2307/832024>
- Hibberd, S. (2009). *French grand opera and the historical imagination*. Cambridge University Press.
- Kraus, B. A. (2020). Who is the hero? The early reception of the Eroica. In N. November (Ed.), *The Cambridge companion to the Eroica symphony* (pp. 183–197). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108524995.010>
- La Phil. (n.d.). *About YOLA*. <https://surl.li/rbqybp>
- Leonard Bernstein Office. (n.d.). *Leonard Bernstein’s Young People’s Concerts with the New York Philharmonic*. <https://surl.li/xdpyrd>
- Metropolitan Museum of Art. (2016). *Artists in exile: Paul Hindemith and Max Beckmann*. <https://surl.li/kwmqmx>

- Metropolitan Opera. (n.d.). *Dialogues des Carmélites*. <https://surl.li/aekbjs>
- Mondelli, P. (2013). The sociability of history in French grand opera: A historical materialist perspective. *19th-Century Music*, 37(1), 37–55. <https://doi.org/10.1525/ncm.2013.37.1.37>
- Opéra national de Paris. (n.d.). *Nixon in China*. <https://surl.li/oghttp>
- Park, E. (2011). The myth of history: John Adams and Peter Sellars talk Nixon in China. *Playbill*. <https://surl.li/jdgayj>
- Parker, R. (1997). *The Oxford illustrated history of opera*. Oxford University Press.
- Pompe, G. (2007). History of opera and historical opera. *Primerjalna književnost*, 30(2), 223–240.
- Ricker, R. (2009). *My experience performing with the YouTube Symphony*. <https://surl.li/ggmlyw>
- Rooke, D. (2004). On the ‘Handel-ing’ of 1 Maccabees: Thomas Morell’s use of biblical sources in the libretto of Judas Maccabaeus. *Scottish Journal of Theology*, 57(2), 125–138. <https://doi.org/10.1017/S0036930604000031>
- Rooke, D. W. (2012). Judas Macchabaeus: Justifying the 1745 anti-Jacobite campaign. In *Handel’s Israelite oratorio libretti: Sacred drama and biblical exegesis* (pp. 145–165). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199279289.003.0008>
- Schechner, R. (2003). *Performance studies: An introduction*. Routledge.
- Smart, M. A. (2004). Every word made flesh: Les Huguenots and the incarnation of the invisible. In *Mimomania: Music and gesture in nineteenth-century opera* (pp. 101–131). University of California Press.
- Smart, M. A. (2018). *Waiting for Verdi: Italian opera and political opinion in the nineteenth century*. University of California Press.
- St. Pierre, K. (2017). *Bedřich Smetana: Myth, music, and propaganda*. Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.1017/9781782049364>
- Ukrainian Freedom Orchestra. (2022). *About the Ukrainian Freedom Orchestra*. <https://surli.cc/qzpnbx>

ДОДАТКИ**ДОДАТОК А**

Спеціальний курс за тематикою творчого мистецького проекту

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

**СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС
«ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ОБРАЗІВ: ВІД
КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЗАДУМУ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ
КОНЦЕПЦІЇ»**

**Методична розробка за тематикою творчого мистецького проекту
«Історичні постаті в дзеркалі композиторської творчості XVIII–XX
століть: досвід диригентської концепції»**

Автор:

**Саверський Владислав
Вікторович**

Творчий керівник:

Янко Юрій

Володимирович,

**професор, заслужений діяч
мистецтв України, народний
артист України**

Науковий консультант:

**Савченко Ганна Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент**

Харків – 2026 р.

Анотація. Втілення історичних постатей у музичному мистецтві – це не просто ілюстрація минулого, а складна психологічна, філософська та суто виконавська проблема. Протягом XVIII–XX століть композитори створювали звукові «портрети» видатних особистостей (від античних диктаторів до героїв Нового часу та національних лідерів), які сьогодні вимагають від диригента особливого аналітичного підходу. Як трансформується реальна історична постать у партитурі? Де межа між авторським задумом композитора та сучасною диригентською концепцією? Як вирішувати виконавські виклики при роботі з історичним міфом та драматургією великої форми? Цей курс покликаний розкрити феномен історичної особистості крізь призму еволюції диригентського мислення, пропонуючи студентам унікальний методологічний інструментарій для створення власних виконавських концепцій.

Аудиторія курсу: Програма розроблена для студентів II рівня вищої освіти (освітній ступінь магістр) за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань – 02 «Культура і мистецтво».

Тривалість курсу: один семестр (16 тижнів) – 32 години

Мета курсу: Ознайомити студентів із феноменом музичної репрезентації історичних постатей у європейській та українській оперно-симфонічній спадщині XVIII–XX століть; сформувати цілісне уявлення про специфіку побудови диригентської концепції при роботі з історико-біографічним матеріалом; розвинути навички драматургічного аналізу партитури та практичного моделювання виконавського процесу (зокрема, досвіду адаптації, редукції та інтерпретації класичних текстів у сучасному соціокультурному контексті).

Попередні вимоги до студентів: Студенти повинні володіти базовими навичками читання оперних та симфонічних партитур, основами диригентської техніки та аналізу музичних форм; орієнтуватися у стильових координатах епох Бароко, Класицизму, Романтизму та Модернізму; розуміти специфіку театральної та симфонічної драматургії; бути готовими до роботи

з першоджерелами (лібрето, історичні хроніки) та критичного осмислення сучасних диригентських інтерпретацій.

ПИТАННЯ СПЕЦКУРСУ

Розділ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ІСТОРИЧНОГО НАРАТИВУ В МУЗИЦІ ТА ДИРИГЕНТСЬКЕ МИСЛЕННЯ

Історична постать як мистецький концепт: від міфологізації до психологічного портрета в партитурі.

Жанрові вектори: історична драма, героїчна симфонія, опера та інструментальний портрет.

Координати стилю: особливості інтерпретації історичних образів в епоху бароко, класицизму та романтизму.

Хронотоп у партитурі: як диригенту розшифровувати та відтворювати "історичний час" засобами темпу, агогіки та динаміки.

Проблема історичної достовірності vs художня вигадка: завдання диригента як співавтора концепції.

Музична емблематика та символізм: марші, фанфари, монограми та лейтмотиви як ключі до розкриття характеру героя.

Специфіка роботи диригента з текстом-джерелом: порівняння лібрето, історичних документів та музичного тексту.

Національні героїчні міфи в музичній культурі XIX–XX століть та особливості їх диригентської репрезентації.

Психологізм оперної сцени: диригент як режисер музично-драматичної дії.

Сучасний погляд на класичний історичний сюжет: ретроспектива та актуалізація смислів у XXI столітті.

Розділ 2. ВІД БАРОКО ДО СУЧАСНОСТІ: АНАЛІТИЧНИЙ ВИМІР ТА ПРАКТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Великі правителі давнини в опері бароко: етичні та естетичні виміри (на прикладі образу Юлія Цезаря в опері Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті»).

Диригентські стратегії роботи з бароковою оперою: проблема темпоритму, басо контінуо (*basso continuo*) та вокальних прикрас (*da capo arias*).

Французька революція, міф про героя та класицистський симфонізм: образ Наполеона Бонапарта в контексті Третьої симфонії Л. ван Бетховена («Героїчної»).

Концепція «Симфонії Наполеон»: досвід створення цілісного синтетичного диригентського перформансу.

Велика французька історична опера (Дж. Меєрбер).

Романтична історична драма на сцені: героїко-трагічні постаті в операх Дж. Верді (Дон Карлос, Макбет, Набукко) — диригентські виклики масштабу.

Національна історична опера в Україні: постаті козацької доби у творчості П. Сокальського («Облога Дубна»), С. Гулака-Артемовського («Запорожець за Дунаєм») та М. Лисенка («Тарас Бульба»).

Трагікомічне та побутове в історичному сюжеті: баланс жанрів як диригентське завдання (досвід роботи з образом Карася та козацтва).

Історичні катастрофи та особистість у музиці ХХ століття: неокласицизм та експресіонізм як нові інструменти портретування (на прикладі опер І. Стравинського, К. Пендерецького).

Камерізація оперного дійства: чому скорочення тривалості та перехід до камерного формату є вимогою сучасності.

Методологія створення авторських диригентських редакцій історичних опер без втрати драматургічної логіки

Розділ 3. ДИРИГЕНТСЬКИЙ ПРАКТИКУМ: СТВОРЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ

Алгоритм роботи диригента над концепцією: від першого ознайомлення з партитурою до генеральної репетиції.

Робота в системі «Диригент — Режисер — Солісти»: розв'язання концептуальних та сценічних суперечностей в історичних постановках.

Акустичний та інструментальний баланс: специфіка роботи з історичними інструментами (або їх імітацією) та сучасним оркестром.

Просторове моделювання звуку: диригентські рішення для концертів-перформансів поза межами стандартної театральної сцени.

Вокальний стиль як історичний маркер: від колоратурного барокового співу до драматичного декламаційного стилю ХХ ст. (вимоги диригента до солістів).

Специфіка роботи з оркестровими штрихами, артикуляцією та фразуванням як інструментом створення психологічного портрета героя.

Редукція великої форми: практичний інструментарій та композиційні прийоми диригента при створенні камерних версій багатоактних опер.

Сприйняття слухача: управління увагою та емоційною напругою в межах годинного та двогодинного концертних форматів.

Диригент як продюсер та куратор мистецького проєкту: популяризація академічної класики через концептуальне програмування.

Майбутнє історичного сюжету в диригентському мистецтві ХХІ століття: інтерактивність, мультимедійність та нові виконавські виклики.

Рекомендована література:

1. Качуринець, Л. (2024). Розвиток диригентської проєктної діяльності на початку ХХІ століття: новітні чинники впливу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 76(2), 22–28.
2. Кириленко, Я. (2020). *Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.
3. Колесса, М. (1973). *Основи техніки диригування* (2-ге вид.). Київ: Музична Україна.
4. Корнішева, Т. (2012). Творча особистість диригента: історіографія проблеми. *Музичне мистецтво і культура*, 16, 385–394.

5. Котляревська, О. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
6. Лошков, Ю. (2012). Німецька романтична диригентська школа (перша половина XIX ст.). *Культура України*, 39, 224–233.
7. Макаренко, Г. (2006). *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: дисертація доктора мистецтвознавства*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
8. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
9. Мурза, С. (2021). *Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дисертація кандидата мистецтвознавства*. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
10. Нікітська, Є. С., & Савченко, Г. С. (2024). Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 7–26.
11. Симеонова, Ю. (2023). Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 49, 45–51.
12. Farberman, H. (1999). *The art of conducting technique: A new perspective*. Van Nuys, CA: Alfred Music.
13. Scherchen, H. (1935). *Handbook of conducting*. London: Oxford University Press, H. Milford.
14. Wagner, R. (1870). *Über das Dirigieren*. Leipzig: J. J. Weber.

*ДОДАТОК Б***АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ****I. КОНЦЕРТНІ ВИСТУПИ****Концерт 1. 17.11.2024. Історичний концерт-перформанс «Симфонія Наполеон» (Харків)**

Програма концерту:

Симфонія Наполеон. (Владислав Саверський)

1ч. Італія

2ч. Єгипет

3ч. Наполеон та Жозефіна

4ч. Реквієм

Марсельєза. (Клод Жозеф Руже де Ліль).

<https://www.youtube.com/watch?v=CVNxZ9VfDBM>

Концерт 2 16.11.2025 «Юлій Цезар в Єгипті». (Харків)

Програма:

Юлій Цезар у Єгипті. (Георг Фрідріх Гендель).

Вступ

Арія Цезаря «Empio, diro, tu sei, togliti»

Арія Секста «Svegliatevi nel core»

Арія Клеопатри «Non disperar; chi sa? se al regno»

Арія Клеопатри «Tutto puo donna vezzosa, s`amorosa»

Арія Корнелії «Nel tuo seno, amico sasso»

Арія Цезаря «Va tacito e nascosto, quand` avido»

Дует Корнелії та Секста «Son nato a sospirar, e il dolce»

Вступ до другої дії

Арія Клеопатри «V`adoro, pupille, saette d`Amore»

Арія Секста «Svegliatevi nel core»

Арія Клеопатри «Se pietà di me non senti, giusto ciel»

Арія Клеопатри «Piangerò la sorte mia, si crudele»

Арія Корнелії «Non ha più che temere quest` alma»

Марш

Дует Цезаря та Клеопатри «Caro! più amabile beltàmai non»

https://youtu.be/_2d5hX8AEmg

Концерт 3. 14.05.2026. «Запорожець за Дунаєм» (Харків)

Програма:

Запорожець за Дунаєм. (Семен Гулак-Артемовський).

Вступ

Пісня Оксани «Місяцю ясний»

Пісня Оксани «Прилинь, прилинь»

Пісня Карася

Дует Одарки та Карася

Каватина Султана

Аріозо Оксани «Ангел ночі»

Дует Оксани та Андрія «Чорна хмара з-за діброви»

Каватина Карася «Тепер я турок, не козак»

Пісня Одарки «Ой, казала мені мати»

Дует Одарки та Карася

Марш

Арія Андрія «Блажений день, блажений час»

Фінал «Там за тихим за Дунаєм»

<https://youtu.be/YxbFJM2aGi0>

II. ТВОРЧА АПРОБАЦІЯ

Zoom-стартап творчого мистецького проєкту аспіранта ХНУМ імені І.

П. Котляревського Владислава Саверського «Історичні постаті в дзеркалі композиторської творчості XVIII–XX століть: досвід диригентської інтерпретації (06 вересня 2025 року).

Майстер-клас творчого аспіранта ХНУМ імені І. П. Котляревського Владислава Саверського «Мова рук: психологія диригентського жесту»

(8 листопада 2025 року, Суми. Сумський фаховий коледж мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського).

https://youtu.be/Mn1HA53U_sU?si=YYPXJCy306mkk0V7

ІІІ. АПРОБАЦІЯ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

ПУБЛІКАЦІЇ (ORCID ID: 0009-0000-0198-1910)

1. Саверський, В. (2026). Виміри диригентської інтерпретації в концерті-перформансі «Симфонія Наполеон». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, вип. 79, 102–118.

<https://doi.org/10.34064/khnum1-79.06>

2. Саверський, В. (2026). Концертне виконання опери Г. Ф. Генделя «Юлій цезар у Єгипті»: досвід диригентської інтерпретації. *Слобожанські мистецькі студії*, вип. 2 (11). 162–165. <https://doi.org/10.32782/art/2026.2.28>

ВИСТУПИ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ:

1. Доповідь на Міжнародній науково-творчій конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (11–12 лютого 2025, Харків).

2. Доповідь на XXI Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (22–23 квітня 2025, Харків).

МКСК | ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМ. П. КОТЛЯРСЬКОГО



Теоретичний мистецький проєкт на здобуття ступеня доктора мистецтва
"Історичні постаті в дзеркалі композиторської творчості XVIII-XXI століть:
досвід диригентської інтерпретації"

Концерт №1 творчого аспіранта **ВЛАДИСЛАВА САВЕРСЬКОГО**

СИМФОНІЯ НАПОЛЕОН: ІСТОРИЧНИЙ КОНЦЕРТ-ПЕРФОРМАНС

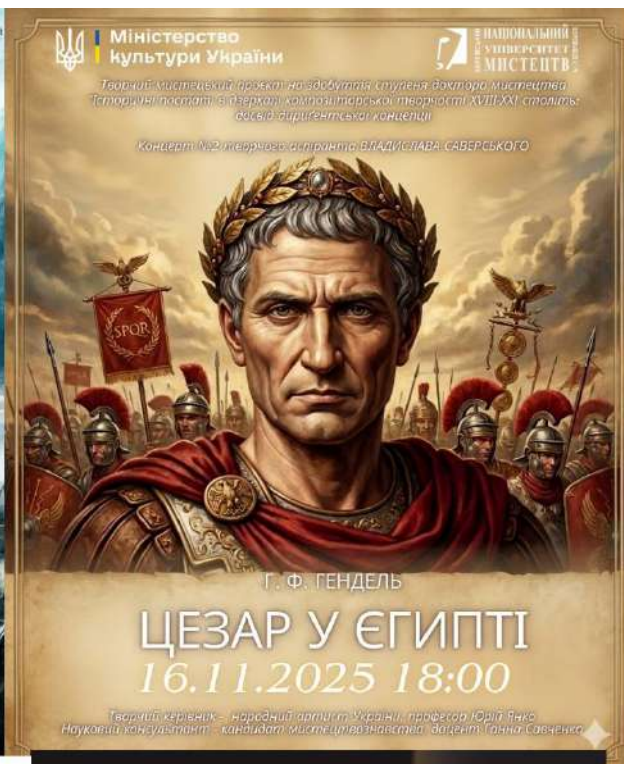
**17.11.2024
16:30**

Теоретичний керівник - народний артист України, професор **Юрій Янко**
Науковий консультант - кандидат мистецтвознавства, доцент **Танна Савченко**

Міністерство культури України | НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМ. П. КОТЛЯРСЬКОГО

Теоретичний мистецький проєкт на здобуття ступеня доктора мистецтва
"Історичні постаті в дзеркалі композиторської творчості XVIII-XXI століть:
досвід диригентської інтерпретації"

Концерт №2 творчого аспіранта **ВЛАДИСЛАВА САВЕРСЬКОГО**



Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ

ЦЕЗАР У ЄГИПТІ

16.11.2025 18:00

Теоретичний керівник - народний артист України, професор **Юрій Янко**
Науковий консультант - кандидат мистецтвознавства, доцент **Танна Савченко**

Міністерство культури України | НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМ. П. КОТЛЯРСЬКОГО

Теоретичний мистецький проєкт на здобуття ступеня доктора мистецтва
"Історичні постаті в дзеркалі композиторської творчості XVIII-XXI століть:
досвід диригентської інтерпретації"

Концерт №3 творчого аспіранта **ВЛАДИСЛАВА САВЕРСЬКОГО**

С. Гулак-Артемівський

ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ

опера

ХАРКІВ-ОПЕРА: оркестр, хор

Режисер - **Армен КАЛОЯН**
Диригент - **Владислав САВЕРСЬКИЙ**
Хормейстер - **Олексій ЧЕРНИКІН**

Іван Корась - **Святослав СУДІК**
Одарка - **Оксана ГАСАН**
Оксана - **Лариса ВАСЮЧЕНКО**
Андрій - **Олексій КОНОРОВ**
Султан - **Михайло МОЛОДОЖЕНОВ**
Імам - **Андрій ПАНЧИШКО**

Теоретичний керівник - **Юрій ЯНКО**
Науковий консультант - **Танна Савченко**

**14 ТРАВНЯ
ЧТ 16:00**

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ, ТУРИЗМУ ТА РЕЛІГІЙ
СУМСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ

СУМСЬКИЙ ФАХОВИЙ КОЛІДЖ МИСТЕЦТВ КУЛЬТУРИ ІМ. Д.С. КОТЛЯРСЬКОГО | ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМ. П. КОТЛЯРСЬКОГО

08 листопада
укриття гуртожитку **15.30**

МАЙСТЕР-КЛАС

ВЛАДИСЛАВА САВЕРСЬКОГО



висхідна кафедра струнних духових та ударних інструментів, кафедра хорів та оперної режисури
диригування Харківського національного університету ім. П.П. Кошицького



«Мова рук: психологія і техніка диригентського жесту»

СУМ-2025



06.09.25
12:00

ЗООМ-СТАРТАПИ ТВОРЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ

здобувачів «Доктор мистецтва»
1-го року навчання:

**Юрій
Сухленко**

«Мовою серця»:
антологія творів для
клавесину Ж.-Ф.Рамо
у парадигмі сучасного
фортепіанного
виконавства

**Владислав
Саверський**

Історичні постаті
в дзеркалі
композиторської
творчості XVIII-XX ст.:
досвід диригентської
інтерпретації

**Віктор
Чуриков**

Національні виміри
концертних жанрів
для саксофону:
Франція, Україна,
США

Модератор – доктор мистецтвознавства, професор Юлія Ніколаєвська



СЕРТИФІКАТ №126

спікера Міжнародної науково-творчої конференції
наукового проєкту
"СУЧАСНЕ СЛОВО ПРО МИСТЕЦТВО: НАУКА І КРИТИКА"
11-12 лютого 2025 року

Владислав Саверський

Підвищення кваліфікації в обсязі 15 годин (0,5 кредиту ЄКТС)

Проректор з наукової роботи
ХНУМ імені І.П. Котляревського



Маріанна Чернявська

Міністерство культури та інформаційної політики України

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського



СЕРТИФІКАТ №547

Саверський Владислав

ХНУМ імені І. П. Котляревського

XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів

МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

22–23 квітня 2025 року

Проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського
кандидат мистецтвознавства професор Маріанна Чернявська

