

DOI [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-1\(111\)-2-7](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-1(111)-2-7)
УДК 051.37.01

Лариса Валеріївна Гонтова,

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики, м. Дніпро, Україна,
dneprlara@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5895-9036>

«ЛІЛІ, ЩО РОЗПУСКАЮТЬСЯ...» або ПРЕКРАСНІ ЗАБАГАНКИ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

У статті з серії «Звукообраз музичного інструмента у ХХ столітті» висвітлюється актуальна проблема звукообразу музичного інструмента у сучасній культурі, піднімаються питання оновленого сприйняття музичного тембру, що пов'язано із новими тембровими комбінаціями, розширеними техніками гри, індивідуальними художніми рішеннями композиторів. У полі зору – клавесин, його традиційний «бароковий» статус та інтерпретація якостей цього інструмента в музиці ХХ століття. Твори Ф. Куперена, Ф. Пуленка, Д. Лігеті розглянуто в контексті тих художніх завдань, які торкаються індивідуальних рис авторського стилю та водночас несуть відбиток певних стилів або стилєвих напрямків епохи. Стаття може стати в нагоді викладачам мистецьких дисциплін для створення панорами сучасної інструментальної культури, яка активно розвиває виражальні можливості інструментів у контексті полілогу зі стилями минулого.

Ключові слова: звукообраз інструмента, тембр, клавесин, художній стиль, сюїта, концерт.

*Той клавесин і плакав, і плекав
чужу печаль. Свічки горіли кволо.
Старий співак співав, як пелікан,
проціджуючи музику крізь волю.*

*Він був старий і плакав не про нас.
Той голос був як з іншої акустики.
Але губив під люстрами романс
прекрасних слів одквітлі вже пелюстки.*

Ліна Костенко

Музичні інструменти – це свідоцтво людської сили та наслідок, яка дозволяє не тільки видавати звуки, а ще й створювати з них нові звукові світи, як це роблять птахи, вітри, планети тощо. Кожен інструмент мав власний образ у кожну епоху, ставав символом певних ідей, настроїв, ситуацій, думок. Голос інструмента ми визначаємо як тембр, і це поняття теж суттєво оновлюється. Чому?

Сьогодні проблема тембру є однією з найактуальніших, тому що він може мати нову структуру, нові умови існування, нарешті – нові джерела звуко-визначення. Змінюється і сприйняття кожного з інструментів, його роль у

будь-якій музичній тканині, і тому для більш повного усвідомлення нової ролі тембру в сучасному мистецтвознавстві використовується поняття «звукообраз».

Тембр – це дивовижне поєднання обертонів, гармонік. А ще – кожний тембр має свій спектр, свої фарби, які впливають на наш слух та сприйняття. Але тембр, який є для сприйняття, безумовно, елементарною якістю, найважче пов'язати з однією фізичною характеристикою. Тембр виявляється дуже складним «елементом» музичного звуку, в якому поєднано об'єктивне та суб'єктивне. На думку В. Жаркова, «тембр є ...найважливішим елементом музичної мови, здатним об'єднувати безліч інших елементів в одну музично-звукову цілісність, і, водночас, параметром звучання. Такий подвійний характер тембру посилює подвійність його функціонування в музичному творі: це, з одного боку, іманентна, невід'ємна сутність звучання, а з іншого, багато в чому відокремлена сфера творчого процесу – оркестровка» [2, с. 146]. Додамо, що виражальні можливості будь-якого тембру не тільки в оркестровому звучанні, а й у іншому інструментальному складі або сольному звучанні обумовлені конкретним художнім завданням, авторською інтерпретацією. Як зазначають англійські дослідники, тембр – «це різноманітний набір сенсорних атрибутів, які постійно змінюються (наприклад, гострота атаки, яскравість, <...> насиченість)» [10]. Більше того, автори зазначають, що велике значення має індивідуальне сприйняття тембру, від чого залежать його характеристики.

Так виникає поняття «звукообраз інструмента». На думку Н. Рябухи, «звукообраз є психофізіологічним феноменом, сутність якого полягає в єдності фізичного <...> та психологічного <...> сприйняття дійсності. Тому слухові уявлення формують звуковий образ світу, який відбивається у свідомості у певних звукових формах» [5, с. 74]. Звукообраз інструмента, таким чином, – це поєднання його фізичних якостей з очікуванням сприйняття, яке обумовлено певними культурними контекстами, асоціаціями, аналогіями тощо.

Звукообраз клавесина, його темброві якості, роль у певних композиторських стилях та виконавських традиціях розглядаються у працях Н. Кашакадимої, С. Казанцева, Н. Лисіної, Г. Медведик, Т. Медведнікової, С. Шабаліної, І. Цебрій, J. Brosse, O. Fleischer тощо.

Мета статті полягає у висвітленні звукообразу клавесина в його традиційному та новому трактуванні композиторами різної стильової належності.

Цей інструмент має особливий, сріблястий та холоднуватий тембр, коли звук народжується щипком струни. Легкий та прозорий звук, він ніби закликає нас розмовляти пошепки або зовсім тихо, ненав'язливо та водночас значуще. Зовсім як Амур відомого французького скульптора Етьєна Фальконе (див. с. 4 обкладинки).

А на полотні Вермера Делфтського, майстра голландського живопису XVII століття (див. с. 2 обкладинки) цей інструмент – співрозмовник чарівної дівчини, який отримав назву «клавесин» французькою («sempalo» італійською, «harpsichord» – англійською). Його називають символом епохи бароко, тому що він був незамінним учасником барокових інструментальних ансамблів, оперних спектаклів, йому доручалося «тримати» акордовий фундамент, який мав урочисту назву «генерал-бас».

Його історія насичена подіями та видатними іменами, наприклад, Вінцентіуса з Лівігмен, який подарував римському папі Льву X клавесин власного виготовлення. Найраніша згадка інструмента типу клавесина фігурує вже у 1397 в італійській Падуї, а потім увага до нього прикута на віктарному зображенні в Міндені в 1425 р. Більшість клавесинів XVI ст. виготовлені в Італії, де головним центром їх виробництва була Венеція. Ці інструменти мали вісім регістрів, вирізнялися витонченістю, корпус виготовлявся найчастіше з кипарису. Цікаво, що у деяких клавесинів нижні клавіші чорні, а верхні білі, зовсім не так, як на сучасному фортепіано. Клавесини з таким забарвленням клавіш – надбання Франції XVII ст. На думку істориків, така клавіатура віддзеркалювала вплив мистецтва так званого «галантного стилю», тому що на чорній клавіатурі білі руки кла-

весиністок виглядали дуже витончено. Звуковидобування на венеціанських клавесинах було виразним, а звук – уривчастішим, ніж у пізніших фламандських інструментів. У XVII ст. іспанській королеві Марії Барбарі ми зобов'язані перлинами клавесинного мистецтва, а саме: відомими «екзерсисами» Доменіко Скарлатті, італійського віртуоза гри на клавесині, які є справжніми сонатами. Більшість сонат Скарлатті написав саме для неї.

Близько 1810 року клавесин втрачає актуальність і тільки на межі XIX–XX ст. починається його ренесанс.

Бах та Гендель були видатними клавесиністами. Так, за свідцтвом Йоганна Форкеля, першого біографа Баха, ніхто не міг замінити на його клавесині пера, що стали непридатними, новими так, щоб він був задоволений, – він це робив сам. Він завжди сам налаштовував свій клавесин і був настільки вправний, що налаштування ніколи не займало в нього більше чверті години. За його способу налаштування всі 24 тональності були в його розпорядженні; імпровізуючи, він робив із ними все, що йому завгодно.

Гендель грав на клавесині з 4-х років... на горищі, тому що батько зовсім не готував його для музичної діяльності, і тому хлопчик грав тоді, коли всі спали.

Перенесімося у французький Версаль і згадаймо, що ця видатна пам'ятка французького бароко відома ще й тим, що там грав певний час Франсуа Куперен, королівський органіст та клавесиніст

(*ил. 1*). Він грав при дворі, коли придворне життя було насичене блиском, святами та вишуканими заходами. Як відомо, тон музичному життю Версаля, королівського палацу, задавав сам король.

Сюїти Куперена, традиційного для цього часу жанру, все ж таки виходили за жанрові межі. Чому? Тому що не танці, притаманні сюїті, складали основу його збірок, а на перший план виходили безліч програмних мініатюр, картинок, сценок, портретів, пейзажів тощо. Але й тут можна зробити помилку, тому що певні твори Куперена залишаються загадковими. Можливо, коли Куперен підкреслив, що відмовляється коментувати назви, то така загадковість була його метою. Композитор називає свої сюїти «Les Ordres» (від франц. «ряд, послідовність, порядок»). Чому вони мали таку назву? Можливо, це певна послідовність номерів, танців, як у сюїті, або намагання все ж таки показати «множинне у Єдиному»?

Сам Куперен описав свою мету в передмові до першої збірки клавесинних п'єс: «У створенні всіх цих п'єс я завжди мав на увазі певний сюжет (objet), який мені нагадували різні обставини. Назви моїх п'єс відповідають моїм думкам, ідеям. Мене, я сподіваюся, звільнять від пояснень» [6, с. 19].

Звукообраз клавесина, театральність, яка пронизувала художнє життя Парижа, спонукала Куперена до неповторних образів, що відбилися у дивовижних назвах його клавесинних мініатюр. Звукообраз клавесина в нього – вишуканий, ненав'язливий, характер втілених емоцій відрізняється багатьма нюансами. Але неможливо не враховувати той дивовижний парадокс, який виникає від зіставлення неосяжного різноманіття його образів і назв (зовсім не буквального, а скоріш алегоричних) та однопланового за тембром звуку клавесина. Доцільно зробити висновки, що це вимагало від композитора справжньої характерності тематизму, відповідного йому типу розвитку, звуконаслідування, яке було б знов-таки не «прямим», а символічним.

Розглянемо твір «Лілії, що розпускаються», який вражає інтонаційною вишуканістю та притаманними Куперену звуконаслідувальними ефектами (*див.*



Ил. 1. Портрет Ф. Куперена



Іл. 2. Ф. Куперен. «Лілії, що розпускаються» (фрагмент)



Іл. 3. Ф. Куперен. «Діана» (фрагмент)

«Нотну владку»). Плинні «лютневі» фактурні фігури пієси вражають своєю простотою та водночас грою інтонацій, які виокремлюються у звуковому потоці. Так виникає парадокс безперервного руху та притаманного клавесину короткого звучання, для якого прикраси, тобто мелізми, – можливість стати подовженим (іл. 2).

Лілія – це поетичний символ, який відображає наступне: поникле листя – скромність; аромат – Божественність; білий колір – чистоту. Гілка лілій, починаючи з епохи Відродження, є неодмінним елементом у сцені Благовіщення (див. с. 1 обкладинки). Її зображують у руці архангела Гавриїла або у вазі, що стоїть між ним та Марією. Частота та стійкість іконографії цього сюжету поступово призвели до витіснення раннього атрибуту Гавриїла – гілки оливи – гілкою лілеї (див. с. 3 обкладинки).

Фантазія, враження та ідеї Куперена здаються безмежними. Граційна мініатюра «Діана» (іл. 3) зовсім не віддзеркалює жорстоку богиню мисливства Артеміді з греко-римської міфології, а «малює» вишуканий та водночас простий танок, в якому ніби «просвічуються» рухи танцівниці. А такі твори, як «Полум'я» або «Небезпечна», створюють ледь відчутне, тонке враження тривоги, меланхолії. А «Безумство» або «Відчай» зовсім у барочному дусі контрастують зі зворушливими, легкими «Скромністю» та «Чепчиком, що розвіюється». Назви Куперена, його образи, створені звуками клавесина, – це навіть не навігація змісту, а легкий доторк до душі слухача та виконавця.

Як відомо, прикраси Куперена роблять мелодичну лінію більш рельєф-

ною, виразною. Він вважав, що клавесин має певну перевагу в точності, чіткості та блиску звучання, та намагався ці характеристики використати для власного художнього завдання.

Треба додати, що всі чотири збірки клавесинних творів Куперена містять не тільки чудові програмні мініатюри, а й справжні жанрові сценки, танці, зокрема менуети, гавоти, сарабанди, пасакалії, ригодони, пасторалі тощо. Клавесинний світ Куперена – це відлуння не тільки прекрасних фантазій французького бароко, а й ясного мислення класицизму, декоративності рококо.

Після Куперена клавесин «оживає» в сонатах-екзерсисах Д. Скарлатті, творах Генделя та Баха, сонатах Керубіні та Леклера тощо, майже «замовкає» у XIX ст., щоб пережити блискуче відродження у XX ст., отримати нові ролі та новий незвичний звукообраз.

...У лісі Сен-Ле стояв колись будинок Франсуа Куперена. А в 20-х роках XX ст. відома клавесиністка Ванда Ландовська (іл. 4) відкрила школу старовинної музики та власний концертний зал – за власним проєктом. Саме ця надихаюча природа лісу і блискучі успіхи Ландовської стали чинниками написання чудового поетичного твору із солюющим клавесином. Йдеться про «Сільський концерт Франсіса Пуленка (іл. 5), який писав: «Назва концерту пов'язана з бажанням «створити сільський концерт, який нагадує ліс поблизу Сен-Ле» [3].

Після завершення концерту в 1928 р. його редагувала Ванда Ландовська. Для Пуленка, як і для багатьох французьких композиторів, було дуже важливо презентувати слухачам особливий французький дух, який пов'язувався пе-

редусім зі славотною школою французьких клавесиністів. І це вийшло в нього дуже майстерно, без будь-якого напруження або неприродності. Як зазначає О. Жукова, «...Пуленк – гідний продовжувач цієї барвистої традиції: адже сценічність, театральна драматургія (поряд із домінантою вокальної інтонації) визначають художнє начало багатьох його інструментальних творів <...> на таку спадковість вказують численні ознаки цікавості до клавесина і пов'язаної із семантикою його тембру образної і стилістичної сфери, виражальних засобів, фактурних прийомів» [3].

Цікаво, що «Сільський концерт» Пуленка є досить великою композицією, у якій можна виокремити різноманітні за звучанням сольні епізоди. Так, із соло клавесина «конкурують» сольні «виходи» труби, скрипки, високих дерев'яних духових інструментів. Ще більш цікавим є те, що все ж таки «скромний» за силою звуку клавесин змагається з оркестром. Це було серйозним кроком у оновленні звукообразу інструмента. Пуленк своєрідно інтерпретує атрибутивність діалогу оркестру та соліста, тобто клавесина: повний оркестр проти клавесина – це неочікуване рішення. Але композитор вважав, що ці обидва «герої» концерту не завадять один одному. Коли оркестр та клавесин грають одночасно, то Пуленк, як відомо, виокремлює з маси певні інструменти, і тоді по черзі звучить кожна група, іноді посилюється, що не руйнує звучність клавесина. Пуленк намагався відтворити власне неповторне різноманіття фарб.

Індивідуальне трактування всіх складових музичного простору, зокрема ресурсів кожного з інструментів, породжувало і породжує сьогодні будь-



Іл. 4. Ванда Ландовська



Іл. 5. Франсіс Пуленк

György Ligeti



Continuum

Іл. 6. Д. Ліґеті. «Continuum» (фрагмент)

які незвичайні «амплуа» клавесина. Своє усталене місце клавесин зайняв у авангардній музиці, в певних авторських стилях. Радикальні настрої щодо звуковибудування та природи звуку відбилися, наприклад, у тому, що клавесин ідеально підходив до серійної музики завдяки фіксованому тембру, ідеально підходив і для об'єктивного звучання неокласицизму.

...1968 рік. Відомий представник так званого Авангарду-2 Дьордь Ліґеті створює твір для клавесина «Continuum» (іл. 6) та коментує його: «Я міркував про те, чи не написати п'єсу, де звук парадоксальним чином не переривався б, щось у дусі «Атмосфер» (відомий сонористичний твір Ліґеті. – Л. Г.), але яка б складалася з нескінченно тонких нарізаних шматочків салямі? У клавесина найпростіші туші; він може грати досить швидко, настільки швидко, щоб досягти рівня безперервності, але вийти на нього (для того, щоб подолати поріг слухового сприйняття окремих звуків, треба, щоб за секунду їх прозвучало б близько 18, а механіка клавесина обмежує їхнє число 15 або 16-ма). Як тільки плектр щипає струну, одночасно зі звуком ви чуєте досить сильне клацання. Весь процес цілком представляється як серії звукових імпульсів, що стрімко наступають один за одним і створюють ілюзію звуку, що безперервно триває» [7]. Отже, ми бачимо парадоксальне трактування інструмента, який за своєю природою не може надавати безперервне звучання, але Ліґеті знаходить власне унікальне художнє рішення і дійсно створює сонористичне ціле. Нотний запис у повній

мірі віддзеркалює екстравагантну ідею композитора: звуковий потік організовано на постійно повторюваних інтонаціях-мотивах, які ніби в прелюдії-імпровізації рухаються у «відсутності» будь-якого ритмічного різноманіття. Адже це можна вважати мінімалістичною технікою, яка спрямовує увагу саме на звукообраз клавесина.

...1978 рік. Ліґеті пише твір під назвою «Угорський рок» та дає йому підзаголовок «Чакона». Спонтелічений слухач, хоча вже і звиклий до авангардних новацій та неочікуваних рішень, розмірковував: адже чакона – це старовинний жанр варіацій на повторній бас та гармонію. То як можна поєднати рок та чакону? Подібна гра стилями та жанрами, їх «неможливі» взаємодії стали певною візитівкою мистецтва ХХ ст., тому не дивно, що популярний регтайм зазвучав поряд з елементами угорської національної музики. Багато хто вважав це відгуком на моду «старовинності», як, наприклад, у фільмі Мілоша Формана «Регтайм» (іл. 7).

І все ж таки Ліґеті створює справді варіації, які демонструють віртуозні можливості клавесина.

Клавесин впевнено займає своє місце у різних стилях та жанрах, що можна побачити у творах Мануеля де Фальї та Богуслава Мартіну, Пії Канчелі та Валентина Сильвестрова, Клааса Вриси та Ханса Цендера, Джона Кейджа та Яніса Ксенакіса тощо.

Післямова. 1980 рік. Марк Шагал розписує внутрішній (зазвичай відкритий під час гри) бік кришки копії французького клавесина XVIII століт-

тя, створеної американським клавесинним майстром Вільямом Даудом (іл. 8). Шагал звертається до пронизливої біблійної історії, яка описує зустріч Ісаака, сина Авраама та Сарі, з Ребеккою, його коханням. Художник пише також і Давіда, символа цілющої музики, який спускається до Ісаака та Ребекки із арфою (кіннором). Також у цьому розписі присутній і скрипаль як постійний символ робіт Шагала. Ніжний та водночас простий пейзаж має неповторну шагалівську небесну синяву, потім змінюється жовтими пісками, людьми і тваринами, старими будиночками. Клавесин подаровано Національному музею Марка Шагала в Ніцці, і цей шедевр майстра відповідає концертному залу з чудовими вітражами, які ілюструють сім днів творення. Інструмент презентовано у січні 1981 року, на концерті видатного нідерландського клавесиніста, авторитетного знавця старовинної музики Густава Леонхардта (іл. 9).

Чому ж клавесин та його звукообраз є актуальними в сучасному культурному просторі? Згадаймо Ванду Ландовську: «Іноді наші реакції засно-



Іл. 7. Кадр з фільму Мілоша Формана «Регтайм»



Іл. 8. Клавесин В. Дауда з розписом
Марка Шагала

вані на виявленні найнесподіванішої зовнішньої подібності. Якесь фразо Куперена може нагадати вигин шопенівської мелодії, а якась послідовність у Скарлатті – викликати в пам'яті бетховенську будову чи іспанський народний танець. Нам подобається триматися цих асоціацій. Це щось таке, на що можна спертися або від чого відштовхнутися. І ми відчуваємо їхню безцінну допомогу, коли вступаємо в область незвіданого» [6].

Тримаймося асоціацій. Асоціацій з високим та неповторним, усвідомлюючи місце, яке вони займають у нашому житті. Тримаймося тієї безцінної допомоги, яку надає нам звучання клавесина. І навіть його «зовнішність» продовжує бути такою несподіваною та загадковою (іл. 10–11).

Отже, звукообраз клавесина, рухливий та мобільний у своєму розвитку, відповідає не тільки усталеним образам минулого, зокрема мистецтва XVII–XVIII ст., а й образам сучасної культури. Завдяки індивідуальним художнім ідеям клавесин використовується дуже



Іл. 9. Густав Леонхард, 2009 р.



Іл. 10. Клавесин Г. Зайферта (Німеччина).
1911 р.



Іл. 11. Французький клавесин
XVII століття

незвичним чином, як у творчості Д. Лігеті, що пропонує слухачеві далекий від еталону звучання клавесина звуковий світ. Для Ф. Пуленка клавесин стає символом природного, спокійного буття на лоні природи. Звукообраз клавесина привабив і сучасних українських авторів, зокрема Леоніда Грабовського, Олексія Войтенка та Золтана Алмаші. Клавесин зайняв своє місце в безмежній царині оновленої звукової барвистості сучасної музики, що дає можливість педагогіці мистецтва трактувати сучасні клавесинні твори як яскраві та цікаві приклади інструментального мислення.

Перспективою подальших наукових розвідок може стати висвітлення трактування звукообразу клавесина сучасними українськими авторами, функцій клавесина в різноманітних ансамблях, особливості виконавства та педагогічні надбання у царині розвитку клавесинної педагогіки.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ:

1. Антонова О. Г. Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 1 (46). С. 44–55. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198505).
2. Жарков В. А. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 129. 2020. С. 140–152. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129>.
3. Жукова О. А. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавирних традицій: дис. ... канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 218 с.
4. Лисіна Н. Розквіт французької клавирної школи. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/19394/lysina.pdf?sequence=1/>
5. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве: от метафоры к категории (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Вип. 40. X. : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2014. С. 72–84. URL: <https://journals.urau.ua/kis/article/view/146971/146084>
6. Свириденко Н. С. Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха : навч.-метод. посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. 242 с.
7. Щербак О. Д., Лисіна Н. І. Еволюція клавирного мистецтва XVII – XVIII ст. у творчості французьких клавесиністів. *Науковий часопис нац. Пед. Університету імені м. П. Драгоманова*. 2010. 9 (14). С. 95–101. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/5777>
8. Giovino J. Sets as a model for timbral objects. *Mikropolyphonie*. 2002. № 4. URL: <http://farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume4/vol4-1.html> (accessed: 15.08.2019).
9. Landowska W. On music. Collected by Denise Restou. New York, 1964
10. Floros F. Gyorgy Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Wien : Verl. Lafite, 1996. P. 246.
11. McAdams St., Gordan B. The perception of musical timbre. *The oxford handbook of music psychology* (pp.72–80) publisher: Oxford university press editors: S. Hallam and I. Cross and M. Thaut.
12. Schneider H. Comment situer le Concert champêtre? Du langage au style : singularités de Francis Poulenc / Edited by L. Kayas and H. Lacombe. Paris : Societe française de musicologie, 2016. P. 203–222.

References:

1. Antonova, O. H. (2020). Instrumentalnyi kontsert u tvorchoosti Fransisa Pulenka: proiektsii zhanru [Instrumental concert in the work of Francis Poulenc: [Projections of the genre]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(46), 44–55. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198505](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198505)
2. Zharkov, V. A. (2020). Podviina pryroda funktsionuvannya tembru v orkestrovyykh tvorakh: interpretatsiyniy aspekt [The dual nature of timbre functioning in orchestral works: an interpretive aspect]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 129, 140–152. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129>
3. Zhukova, O. A. (2009). Fortepianna tvorchoist Fransisa Pulenka v konteksti frantsuzkykh klavirnykh tradytsii [The piano works of Francis Poulenc in the context of French piano traditions]. (PhD dissertation, Odessa).
4. Lysina, N. (2015). Rozkvit frantsuzkoi klavirnoi shkoly [The rise of the French piano school]. Retrieved from <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/19394/lysina.pdf?sequence=1>
5. Riabukha, N. (2014). Zvukobraz v ispolnitelskom iskusstve: ot metafory k kategorii (etimologicheskii diskurs) [Sound image in performing arts: from metaphors to categories (etymological discourse)]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kognitivne muzykoznavstvo*, 40, 72–84. Retrieved from <https://journals.urau.ua/kis/article/view/146971/146084>
6. Svyrydenko, N. S. (2017). Stylistyka vykonannya starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv I.S. Bakha [Stylistics of the performance of ancient music on the example of the works of J.S. Bach]. Kyiv: Kyivskii universyitet im. B. Hrinchenka.
7. Shcherbak, O. D., & Lysina, N. I. (2010). Evoliutsiia klavirnoho mystetstva XVII–XVIII stolitтя u tvorchoosti

frantsuzkykh klavesynistiv [Evolution of piano art in the 17th–18th centuries in the works of French harpsichordists]. *Naukovy chasopys natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova*, 9(14), 95–101. Retrieved from <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/5777>

8. Giovinazzo, J. (2002). Sets as a model for timbral objects. *Mikropolyphonie*, 4. Retrieved from <http://farben.latrobe.edu.au/mikropol/volume4/vol4-1.html>

9. Landowska, W. (1964). On music. Collected by Denise Restou. New York.

10. Floros, F. (1996). Gyorgy Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Wien: Verl. Lafite.

11. Mcadams, St., & Gordano, B. The perception of musical timbre. S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology* (pp. 72-80) London: Oxford University Press.

12. Schneider, H. (2016). Comment situer le Concert champêtre? L. Kayas & H. Lacombe (Eds.), *Du langage au style: Singularités de Francis Poulenc* (pp. 203–222). Paris: Societe francaise de musicologie.

Larisa Valeryivna Hontova, PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Music History and Theory, Dnipro Academy of Music, Dnipro, Ukraine, dneprlara@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5895-9036>

«Blooming Lilies» or Beautiful fantasies of artistic style

The series "Sound Image of Musical Instrument in the 20th Century" article highlights the topical issue of timbre as one of the fundamental parameters of musical expressiveness, as evidenced by a large amount of art studies. The concept of the sound image of a musical instrument in contemporary culture is examined, which emphasizes the structural components of timbre, the interdependence of the natural timbre of the instrument, and the stylistic context, which allows it to acquire new meaningful features. The problem of the renewed perception of musical timbre is linked to new timbre combinations, expanded playing techniques, and composers' individual artistic decisions. The focus is on the harpsichord and its traditional "baroque" status, which is determined by its role in Baroque music due to its solo and ensemble functions and compliance with aesthetic principles of other styles, including rococo and classicism. Using the example of harpsichord miniatures by F. Couperin, the culmination of French Baroque, the possibilities of the harpsichord for creating unique sound imagery are highlighted, demonstrating the textural qualities of music related to that time. The interpretation of the qualities of this instrument in 20th-century music is illustrated by the "Village Concerto" by F. Poulenc, which presented listeners with a unique French spirit and, according to the composer, was primarily associated with the famous school of French harpsichordists. Two works by D. Ligeti, created for harpsichord, represent the harpsichord in another dimension, mainly through the demonstration of sonoristic sound flow, where the timbre of the instrument is brought to the forefront of perception and the virtuoso combination of layers of Hungarian folklore and elements of rococo stylistics gives the harpsichord an unexpected sound. The article includes statements by Wanda Landowska regarding the possibilities of the harpsichord. It provides an example of artistic interpretation of the external appearance of the instrument by Marc Chagall, who painted the inside of the lid of a copy of an 18th-century French harpsichord created by American harpsichord maker William Dowd.

The article can be useful for teachers of art disciplines to create an overview of contemporary instrumental culture, which actively develops the expressive possibilities of instruments in the context of polylogue with the styles of the past.

Keywords: sound image of instrument, timbre, harpsichord, artistic style, suite, concert.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2024 р.

DOI [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-1\(111\)-7-12](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-1(111)-7-12)

УДК 378.4.016:[615.85:78](4)

Руфіна Олегівна Добровольська,

доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газінського Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, rufina.dobrovolska@vspu.edu.ua, <https://orcid.org/0000-0002-1414-8861>

Ганна Олегівна Білозерська,

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газінського Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, anna_belozerskaya@email.ua, <https://orcid.org/0000-0002-4626-6205>

МОДЕЛЮВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИЧНИХ ТЕРАПЕВТІВ В УНІВЕРСИТЕТАХ ЄС ТА США

У статті розкрито окремі теоретичні підходи до моделювання професійної підготовки музичних терапевтів у Європі та Сполучених Штатах Америки, які можуть включати різні варіанти практичної роботи та теоретичного навчання студентів, такі як супервізія, практика в клінічному середовищі, музична імпровізація та музичний аналіз.

Наголошено, що модель професійної підготовки є важливою складовою навчання музичних терапевтів, допомагає забезпечити якість та ефективність освітнього процесу, підготувати фахівців з потрібними компетенціями та навичками для успішної роботи в цій галузі.

Ключові слова: музична терапія, професійна підготовка музичних терапевтів, модель професійної підготовки, фахові компетенції, університети ЄС і США.

Аналіз та розуміння методологічних підходів до підготовки фахівців музичної терапії в різних країнах світу є важливим з кількох причин. Різні країни можуть мати різні традиції та підходи до музики та терапії. Так, в одній країні більш розвинені традиційні методи, тоді як в іншій – переважають більш

сучасні. Порівняння різних методологій допоможе виявити найбільш ефективні підходи та методи, які можуть бути використані фахівцями в майбутньому. Також дослідження методології підготовки фахівців з музичної терапії в країнах Європейського Союзу та Сполучених Штатів Америки допоможе усвідомити міжнародні стандарти