

УДК 781.4:785.9

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-6>

Сижуй ХОУ

аспірантка кафедри української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0009-0002-3198-6661

Бібліографічний опис статті: Хоу, Сижуй (2025). Авторство в дії: трансформація ролі виконавця у сучасній камерній музиці. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 37–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-6>

АВТОРСТВО В ДІЇ: ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ВИКОНАВЦЯ У СУЧАСНІЙ КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ

У сучасному художньому дискурсі спостерігається дедалі активніше переосмислення ролі виконавця як самостійного суб'єкта творчого процесу. Зрушення в бік перформативних, інтермедійних і співтворчих моделей актуалізують потребу в системному аналізі трансформацій виконавської функції в академічній музиці. **Метою статті** є здійснення комплексного аналізу еволюції ролі виконавця в академічній камерній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, з акцентом на зміщення фокусу з текстоцентричної моделі авторства до перформативної парадигми співтворчості. **Методологія дослідження** спирається на історико-логічному, порівняльному і системно-структурному підходах, що дозволяє розглядати музичний твір як процес взаємодії композитора, виконавця й слухача. Типологічний аналіз емпіричних кейсів проведено через призму семирівневої шкали творчих пропозицій А. Куб'як-Кенурті. **Наукова новизна.** Здійснено системний огляд трьох ключових сценаріїв трансформації виконавської ролі в камерній музиці: 1) поєднання композиторської та виконавської функції в одній особі, 2) ініціативне замовлення нових творів виконавцями або ансамблями, 3) делегування композиторських рішень виконавцю в умовах індетермінованості, імпровізації, мультимедійності. **Висновки.** У результаті дослідження обґрунтовано, що сучасний виконавець постає як повноправний співтворець музичного твору, який не лише реалізує, але й співформує художній результат. Це зумовлює оновлення виконавської агентності, що передбачає володіння розширеними техніками гри, навичками роботи з live-electronics, сценічною пластикою тощо. Особлива увага приділена українському контексту, де камерні колективи виступають як замовники нових творів і активні учасники формування остаточного звучання. Визначено потребу подальших досліджень перформативних стратегій у камерній музиці в умовах міждисциплінарного та технологічного зрушення.

Ключові слова: виконавець, авторство, композитор-виконавець, співтворчість, камерна музика, сучасне мистецтво.

Sirui HOU

Postgraduate student at the Department of Ukrainian Music and Musical Folklore, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1–3/11 Arkhitektora Horodetskoho St, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0002-3198-6661

To cite this article: Hou, Sirui (2025). Avtorstvo v dii: transformatsiia roli vykonavtsia u suchasni kamernii muzytsi [Authorship in action: the transformation of the performer's role in contemporary chamber music]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-2, 37–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2-6>

AUTHORSHIP IN ACTION: THE TRANSFORMATION OF THE PERFORMER'S ROLE IN CONTEMPORARY CHAMBER MUSIC

Contemporary artistic discourse increasingly reconsiders the role of the performer as an independent subject of the creative process. The shift towards performative, intermedial, and co-creative models has highlighted the need for a systematic analysis of the transformation of the performer's function in academic music. **The aim of the article** is to provide a comprehensive analysis of the evolution of the performer's role in academic chamber music from the late twentieth to the early twenty-first century, with an emphasis on the shift from a text-centered model of authorship to a performative paradigm of co-creation. **The research methodology** is based on historical-logical, comparative, and system-structural approaches, which make it possible to consider the musical work as a process of interaction between composer, performer, and listener. The typological analysis of empirical cases is conducted through the lens of A. Kubiak-Kenworthy's seven-level

scale of “creative change suggestions.” **Scientific novelty.** The study offers a systematic overview of three key scenarios in the transformation of the performer’s role in chamber music: (1) the unification of compositional and performative functions in a single individual; (2) the initiative commissioning of new works by performers or ensembles; (3) the delegation of compositional decisions to the performer in conditions of indeterminacy, improvisation, and multimedia. **Conclusions.** The study substantiates that the modern performer emerges as a full-fledged co-creator of the musical work, who not only realizes but also co-shapes the artistic outcome. This leads to an updated notion of performative agency, which includes mastery of extended instrumental techniques, skills in working with live electronics, stage movement, and more. Special attention is paid to the Ukrainian context, where chamber ensembles act as commissioners of new compositions and active participants in shaping their final sound. The need for further research into performative strategies in chamber music under conditions of interdisciplinary and technological shifts is emphasized.

Key words: performer, authorship, composer-performer, co-creation, chamber music, contemporary art.

Актуальність проблеми. В європейській музичній традиції закріпилася ієрархічна модель музичного авторства, за якої композитор розглядався як єдине джерело творчого задуму, а виконавця – лише його інтерпретатором. Ця парадигма, сформована в добу класицизму та романтизму, підтримувалася в музикознавчій думці й виконавській практиці аж до середини ХХ ст. У центрі уваги залишався композитор-*demiurgus* – автор ідей, структури й форми, тоді як виконавець мислився радше як медіатор, відповідальний за точне й стилістично виважене втілення нотного тексту. Подібні погляди ґрунтувалися на текстоцентричному музичному мисленні, згідно з яким інтерпретацію трактували як вторинну щодо авторського задуму, а справжньою творчістю уважалося виключно написання партитури.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття в академічній музиці відбувся радикальний перегляд усталеної ієрархії «композитор – виконавець – слухач». Дихотомію «автор – інтерпретатор» поступово витіснила гнучка модель співтворчості, під час якої музичний твір набуває остаточної форми лише у процесі виконання. Цей зсув від «музики-тексту» до «музики-події» окреслено в роботах постструктуралістів М. Фуко й Р. Барта, а дослідження Р. Говата, Е. Кона, Н. Кука, Д. Ліч-Вілкінсона та А. Куб’як-Кенуорті доводять, що музика існує як процес взаємодії композитора, виконавця й аудиторії. Саме в репетиційному діалозі виникають «творчі пропозиції», розкривається багатозначність смислів, а авторство змінює формат, рухаючись в бік співтворчості. Отже, сучасна камерна музика трактується як перформативний простір, в якому межа між створенням і відтворенням нівелюється. Авангардна естетика, індетермінована й відкрита форма твору, графічна нотація, імпровізація, театралізація виконавства й мультимедійні

технології додатково розширили сферу відповідальності й одночасно свободу волі виконавця. У камерних форматах, де творення відбувається у безпосередньому контакті автора й виконавців, інтерпретація невіддільна від становлення самого твору. Саме тому актуальним стає окреслення практик, у яких виконавець виступає не лише ретранслятором, а й ініціатором, куратором і співтворцем.

Метою статті є здійснення комплексного аналізу еволюції ролі виконавця в камерній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, окресливши перехід від функції ретранслятора до статусу активного агента творчості.

Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні кількох взаємодоповнювальних підходів. Історико-логічний та порівняльний аналіз дозволили простежити еволюцію поглядів на авторство – від текстоцентричної парадигми до сучасних перформативних концепцій – і зіставити західні й вітчизняні теоретичні джерела. Системно-структурний підхід дозволив розглядати нотний текст, репетиційний процес і публічне виконання як взаємопов’язані підсистеми єдиного художнього феномена. Для розкриття практичних аспектів застосовано типологічний аналіз: виділено три ключові сценарії співтворчості. Нарешті, контент-аналіз через оптику семирівневої шкали А. Куб’як-Кенуорті, дав змогу окреслити творчі втручання виконавців у процесі модифікації авторського задуму під час спільної роботи з композитором.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з другої половини ХХ століття у гуманітарному дискурсі активно переглядається традиційне розуміння авторства як індивідуальної, замкненої практики. Серед концептуальних підходів, що вплинули на переосмислення ролі виконавця у музиці, варто передусім згадати постструктуралістську критику авторства – зокрема есе Ролана Барта *The Death of the Author* (Barthes, 1977)

і лекцію Мішеля Фуко *Qu'est-ce qu'un auteur?* (Foucault, 1969) у яких авторство потрактовано як дискурсивну функцію, відкриту до множинних інтерпретацій і співучасті інших суб'єктів – зокрема виконавця.

Зазначені ідеї щодо децентралізації авторства підхопили музикознавці, у працях яких ми можемо простежити поступовий перехід від текстоцентричної до перформативної моделі. В них тактування виконавської агентності відбувається послідовно – від перших сумнівів у безумовній авторитетності та недоторканності нотного тексту до визнання виконавця співтворцем твору.

У збірнику *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* під редакцією Джона Рінка досліджується, як саме виконавець переходить від ролі «реконструктора» нотного тексту до активного співтворця смислу. Відкриваючи збірку, Рой Говат формулює ключову тезу: «Те, що ми можемо – і, по суті, єдине, що можемо – інтерпретувати, це сама нотація» (Howat, 1995, с. 3). Така позиція підкреслює, що виконавець неминуче вступає у творчу взаємодію з композитором, «зчитуючи» та «перекодовуючи» знаки партитури у звучання. Говат додає, що нотний запис «поділяє» музику на фрагменти й водночас певною мірою її спотворює, тож завдання піаніста – «читати крізь ці викривлення» (Howat, 1995, с. 4). Відтак межа між автором і інтерпретатором виявляється умовною: виконавець не просто відтворює твір, а щоразу заново його реконструює, спираючись на власний слуховий і аналітичний досвід.

Едвард Т. Кон позиціонує піаніста-виконавця як критика, для якого саме процес гри є актом критичного осмислення: «саме фортепіанна гра є критичною діяльністю – кожне виконання приховано містить у собі акт критики» (Cone, 1995, с. 241). Відтак, інтерпретація розгортається в реальному часі, а кожне звукове рішення транслює індивідуальне концептуальне бачення твору й водночас «проектує» його слухачеві. Таким чином авторитет композитора співіснує з авторитетом виконавця-дослідника, який публічно демонструє власне прочитання форми через динаміку, темп і артикуляцію.

Ніколас Кук у монографії *Beyond the Score* пропонує цілісну теоретичну платформу, яка розглядає авторство як колективний, процесуальний феномен. Уже у вступі він піддає критиці

«парадигму відтворення», згідно з якою виконання тлумачиться як бездоганне відтворення волі композитора (Cook, 2013, с. 3). Дослідник переносить акцент із формули «музика і виконання» на формулу «музика як виконання». На думку Кука, партитура не є завершеним текстом, а являє собою своєрідний скрипт або сукупність інструкцій, які ініціюють соціальну взаємодію між виконавцями та аудиторією. Як зазначає дослідник, «музиканти не прочитують нотний запис як послідовність команд, подібно до того, як комп'ютер відтворює MIDI-файл; під час виконання кожен параметр набуває нюансованого значення, і ці значення узгоджуються між виконавцями» (Cook, 2013, с. 235). Отже, твір існує як мережа подій, що розгортаються в моменті, а виконавець постає рівноправним співтворцем смислу, а не простим «ретранслятором».

Для аналітичного опису такого процесу Кук вводить поняття «виконавського аналізу» і наголошує, що сучасні підходи «надають виконавцям голос – як консультантам, співробітникам чи дослідникам у власному праві, зосереджуючи увагу на виконанні як *процесі*» (Cook, 2013, с. 250). Тілесно-технічне знання інтерпретатора, таким чином, стає легітимним джерелом музикознавчого дискурсу. Зазначений підхід функціонує в рамках «етнографічного повороту» у музичних студіях в рамках яких спостереження репетицій, інтерв'ю та аналіз живих практик відкривають простір для залучення особистого виконавського досвіду.

Радикальне переосмислення статусу автора в академічній музиці зі зміщенням фокусу з композитора на виконавця та слухача бачимо в монографії *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance* Данієля Ліч-Вілкінсона. Спираючись на сучасну музичну когнітивістику, автор наголошує, що «виконавець є джерелом усього найконкретнішого музичного смислу. Те, що пише композитор, безумовно є важливим, проте саме дії виконавця з цим матеріалом формують наші реакції – і взагалі роблять їх можливими» (Leech-Wilkinson, 2009, *Preface*, § 7). Отже, остаточний звуковий образ твору постає лише в момент його звучання. Партитура, за Ліч-Вілкінсоном, – це передусім порада виконавцеві, відправна точка творчої інтерпретації, а не завершений об'єкт. Звідси впливає його

висновок, згідно з яким ідентичність твору не зводиться до єдиної версії а навпаки – виконавець отримує право на варіативність, а слухач на свободу у виборі інтерпретації.

Важливо, що свої висновки Ліч-Вілкінсон обґрунтовує детальним компаративним аналізом аудіозаписів різних епох. Саме еволюція темпів, динаміки та артикуляції у записах демонструє, наскільки історично змінними є так звані норми звучання. Автор критикує об'єктивістське слухання, яке оцінює виконання за шкалою правильно/помилково, й пропонує описову, процесуальну оптику, що зосереджується на тому, як саме виконавці надають партитурі конкретної форми. Відтак слухачки очікування розглядаються не як пасивний фактор, а як активне поле, що у свою чергу впливає на виконання і спрямовує розвиток інтерпретаційних практик. Отже, праця Ліч-Вілкінсона пропонує концептуальний і методологічний ґрунт для розгляду авторства як колективного процесу, де виконавець посідає ключове місце. Його концепція підтверджує необхідність переходу від текстоцентричного до перформативного аналізу та зміцнює аргументи щодо «розширеної ролі виконавця» в сучасній камерній музиці, акцентуючи на історично мінливій природі звучання.

Розглянуті студії окреслюють послідовну траєкторію переакцентації ролі виконавця. Спершу в роботах, представлених у збірнику *The Practice of Performance*, Рой Говат і Едвард Т. Кон демонструють варіативність трактування нотації, наголошуючи, що виконавець уже не просто реконструює текст, а критично його прочитає і переосмислює. Далі Ніколас Кук радикально змінює саму онтологію твору, трактуючи партитуру як «скрипт» події й запроваджуючи концепт виконавського аналізу, який ставить виконавця на один рівень із теоретиком-дослідником. Нарешті Даніель Ліч-Вілкінсон, спираючись на порівняльне вивчення аудіозаписів, доводить історичну мінливість норм звучання і позиціонує виконавця у центрі колективної авторської взаємодії, під час якої народжується кінцевий результат. У сукупності ці три щаблі – історичний імпульс, теоретичний каркас і верифікація через порівняння записів різних епох – демонструють перехід від текстоцентричного до перформативного розуміння музики. Твір в цьому контексті існує не як статичний об'єкт,

а як динамічна подія, ініційована, модерована й публічно втілювана виконавцем.

Перехід від загальної теоретичної рамки до конкретного інструментарію дозволяє здійснити робота Агати Куб'як-Кенуорті *Composer-Performer Collaborations in New Music: Suggestions for Change Versus Authorship* (Music & Practice, 2020), яка пропонує авторський дискурс щодо композиторсько-виконавські взаємодії в сучасній академічній музиці. Авторка відразу окреслює предмет дослідження як «унікальну соціальну ситуацію», у якій творча взаємодія між композитором і виконавцем відкриває можливості для «діалогу, що за інших умов не відбувся б» (Kubiak-Kenworthy, 2020, с. 1). Саме через призму такого діалогу вона пропонує переосмислити традиційне розуміння авторства, демонструючи, що креативність у новій музиці є колективно і виходить за межі індивідуального акторства композитора.

Методологічну основу її роботи складає комплекс дослідницьких стратегій, серед яких назвемо етнографічні спостереження за репетиціями, інтерв'ю з композиторами та виконавцями, а також анкетування виконавців. Головним теоретичним результатом описаної стратегії є авторська типологія «творчих пропозицій» (*“creative change suggestions”*), що охоплює наступні пункти:

- виявлення та виправлення помилки (корекція одразу вноситься);
- пропозиції спрощення (може бути прийнята або відхилена);
- надання виконавцеві варіантів вибору (після чого робиться вибір);
- уточнення авторського наміру (за яким може послідувати зміна партитури);
- запропонований експеримент (проводиться → ухвалюється чи відкидається);
- спонтанні зміни (помічаються → приймаються чи ігноруються) (Kubiak-Kenworthy, 2020, с. 5).

Наведені авторкою шість модусів у повному обсязі описують увесь спектр творчої взаємодії між виконавцями та композиторами. Таким чином, Куб'як-Кенуорті формалізує складні й часто імпліцитні процеси співпраці, пропонуючи аналітичний інструментарій, застосовний до різних жанрових і стилістичних контекстів. На емпіричному рівні дослідниця демонструє, що частота використання кожної категорії

корелює зі стилем музики та композиторською методологією: наприклад, у колабораціях із використанням графічної нотації домінують експериментальні та вибіркові пропозиції, тоді як у більш традиційних партитурах переважають редакційні зміни або спрощення техніки. Ці спостереження дозволяють вийти за межі опису і поставити ширше питання про моделі авторства в сучасній камерній музиці.

Українська музикознавча думка підтримує запропонований вектор авторства у співдії композитора і виконавця, представлений Куб'як-Кенуорті, і водночас вводить власний термінологічний ресурс. Цікавим у цьому контексті є дослідження Наталії Миронової «Композиторська і виконавська співтворчість як комунікативна система у скрипковому мистецтві» (Миронова, 2021), в якому комунікація «композитор – виконавець» потрактовано як багаторівневу комунікативну систему, а не ієрархічний механізм передачі тексту. Спираючись на історико-порівняльний і системно-структурний аналіз, а також на методи інтерв'ю та контент-аналізу виконавських мемуарів, авторка демонструє, що значна частина розширених технік формується саме під час репетиційного діалогу, коли композитор коригує задум, а виконавець пропонує практичні рішення. Миронова вирізняє первинне виконання як критичний етап комунікації зі слухачем: саме тут від якості інтерпретації залежить подальша життєздатність нового твору. В результаті українська авторка підтверджує ключову тезу міжнародного дискурсу: музичне авторство остаточно формується не в партитурі, а у співпраці композитора, виконавця й аудиторії, де виконавець виконує роль повноправного співтворця художнього продукту. Означений комунікативний ракурс гармонійно доповнює типологію «творчих пропозицій» Куб'як-Кенуорті та слугує концептуальним містком до подальшого аналізу конкретних українських і зарубіжних кейсів у практичній частині статті.

Отже, з'ясувавши, що виконавець перебуває у центрі сучасних музичних процесів, конкретизуємо три основні сценарії, у яких його авторська роль набуває виразного прояву: це подвійна роль композитора і виконавця, ініціювання твору саме виконавцем, а також ситуації, коли новітні естетичні та технологічні підходи свідомо делегують виконавцеві частину композиційних рішень.

Перший сценарій, в якому композитор сам виступає виконавцем власних творів є притаманним багатьом історичним постатям. У сучасній камерній музиці така традиція набуває нових форм. Ця стратегія поєднання двох функцій в одній особі сприяє максимально точному втіленню авторського задуму, уникаючи можливих втрат чи неточностей при передачі твору іншому музиканту тим самим розмиваючи межу між автором і інтерпретатором. Важливо зазначити, що розширені виконавські техніки часто народжуються в процесі композиції, коли автор-виконавець може експериментувати з різними техніками гри.

Серед композиторів, які стали виконавцями власних творів можемо назвати Мередіт Монк – авторку вокально-театральних композицій, *Вінко Глобокара* – тромбоніста-імпровізатора, який у власних експериментальних п'єсах розширив звукові можливості інструмента. В українській академічній музиці приклади композиторів-виконавців також численні. Серед старшого покоління необхідно згадати Мирослава Скорика та Валентина Сильвестрова. Наступні покоління композиторів ще продовжують практикувати виконання власних творів. Так, український композитор і віолончеліст Золтан Алмаші успішно поєднує композиторську і виконавську діяльність. Він наголошує: «Можна поєднувати композицію і виконавство, і робити добре і те, й інше – просто треба обрати правильну стратегію». Алмаші відзначає, що виконання власних творів дозволяє максимально точно реалізувати авторський задум, адже сам композитор закладає у партитуру безліч тонких нюансів і особливостей звучання, на які інші виконавці часто не звертають увагу. Для нього цей процес стає актом постійного внутрішнього пошуку й експерименту, що збагачує інтерпретаційні стратегії сучасного виконавства, стираючи традиційну межу між авторським замислом і його реалізацією на сцені.

Наступний сценарій взаємодії композитора та виконавця виникає у випадках, коли виконавець стає ініціатором написання нових творів, замовляючи їх у композиторів. На межі XX–XXI ст. практика замовлення нових композицій ансамблями або сольним виконавцем стала рушійною силою розвитку сучасної камерної музики. Знаковим прикладом реалізації даного сценарію є відомий струнний квартет “*Kronos*”,

який систематично співпрацює з композиторами, серед яких Філіп Глас, Террі Райлі, Генрік Гурецький, Валентин Сильвестров та інші. Часто при написанні творів, композитори враховували індивідуальні можливості й особливості учасників ансамблю, а самі музиканти істотно впливали у процесі підготовки твору до виконання на фінальний результат.

У контексті української академічної музики роль виконавця-ініціатора істотно зросла починаючи з 1990-х років. Зміни у структурі авторсько-виконавських взаємин часто виявляються саме у камерних ансамблях, де процес репетиції перетворюється на безперервний обмін ідеями, а остаточна форма та/або драматургія твору часто народжується в процесі активної творчої співпраці всіх учасників. Українська дослідниця Анастасія Кравченко фіксує це явище, вказуючи на зростання ролі ансамблів як рушіїв сучасної творчості. Як зазначає дослідниця, «основними “провайдерами” новітньої музики виступають камерно-інструментальні колективи, які перебувають у щільному спілкуванні з композиторами-сучасниками...» (Кравченко, 2020, с. 224). Іншими словами, саме колектив виконавців сьогодні може спрямовувати вектор розвитку власного репертуару, наприклад через залучення розширених технік, використання мультимедійних форматів, просуваючи їх на фестивальні платформи. Про це свідчить діяльність ансамблів, що функціонують в Україні протягом останніх десятиліть, зокрема це: «Київська Камерата», «Київські солісти», «Нова музика в Україні», «Рикошет», «Ensemble Nostri Temporis», «Ухо-ансамбль», «Senza Sforzando». Колективи складаючи основну творчу силу щорічних музичних фестивалів в Україні часто стають ініціаторами власних концептуальних проєктів.

Значною мірою роль виконавця в камерній музиці трансформували новітні естетичні течії та технологічні новації другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Введення композиторами алеаторики, індетермінованості у творах і як логічне продовження – графічних партитур, розширило простір для виконавчої свободи. В експериментальних творах Джона Кейджа, Мортон Фелдмана, Корнеліуса Кардью та інших композиторів музикант має ухвалювати рішення на місці. Це змінило статус виконавця наближаючи його до співавтора звучання,

при цьому в такому випадку кожне виконання відрізняється від попереднього. Таким чином, експериментальні практики спричинили розширення меж традиційної виконавської ролі. Інтерпретатор сучасної музики повинен опановувати навички імпровізації, читання нетрадиційної нотації, розширені техніки гри. Зазначене поступово змінило саму психологію виконання: музикант став не лише інтерпретатором нотного тексту, а дослідником звуку, що розширює палітру інструмента.

Ба більше, з огляду на активне включення в сучасні камерні твори елементів театральності поступово зароджується перформер-актор, який рухається, жестикулює, взаємодіє з відеопроекцією чи світлом. У сучасних проєктах інтермедіальні пласти часто вибудовує сам перформер, що підтверджується думкою А. Кравченко: «...додаткові позамузичні компоненти можуть бути усвідомлено відокремлені, заздалегідь варіантно замінені чи, навпаки, семіотично “добудовані” у довільний спосіб (зокрема, і на розсуд або за ініціативою виконавців)» (Кравченко, 2020, с. 91–92). Таким чином, українська камерна практика цілком відповідає глобальному тренду, в рамках якого у якому виконавець перетворюється з ретранслятора партитури на повноправного співтворця художнього простору твору. Отже, новітні естетичні підходи – від авангардного експерименту до цифрових технологій – значно розширили арсенал і повноваження виконавця. Сьогодні виконавець має володіти окрім традиційної майстерності розширеними техніками гри, бути готовим до імпровізації, включатися в міждисциплінарні мультимедійні експерименти.

Висновки. Проведений аналіз теоретичних джерел та емпіричних спостережень засвідчив суттєву трансформацію ролі виконавця в сучасній камерній музиці. Простежено концептуальний перехід від текстоцентричної моделі, де композитор вважався єдиним автором, а виконавець – ретранслятором нотного тексту, до перформативної моделі, в якій музичний твір постає динамічною подією – результатом колективної взаємодії композитора й виконавця. У роботі виокремлено три основні сценарії, через які відбувається активна взаємодія та нівелювання меж між статусами автор-виконавець. Аналіз «творчих пропозицій» за методологією Агати Куб'як-Кенурті дозволив виявити конкретні механізми

творчого втручання виконавців у нотний текст на різних етапах репетиційної співпраці. Огляд українського контексту підтвердив загальний тренд, в рамках якого камерні колективи замовляють новий репертуар, пропонуючи виконавські рішення й активно впливаючи на фінальний результат твору. Оновлення виконавської

агентності зумовлює потребу у володінні розширеними техніками гри, умінні імпровізувати та вільному опануванні сценічної пластики. Відтак сьогодні виконавець камерної музики постає не лише інтерпретатором, а й активним співтворцем, здатним суттєво впливати на кінцевий художній результат.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Barthes R. The Death of the Author. *Image, Music, Text*. London : Fontana, 1977. P. 142–148.
2. Cone E. T. The Pianist as Critic. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. by J. Rink. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 241–253.
3. Cook N. Beyond the Score: Music as Performance. New York ; Oxford : Oxford University Press, 2013. 444 p.
4. Foucault M. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1969. Vol. 63. P. 73–104.
5. Howat R. What Do We Perform? *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. by J. Rink. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. P. 3–20.
6. Kubiak-Kenworthy A. Composer–Performer Collaborations in New Music: Suggestions for Change Versus Authorship. *Music & Practice*. 2020. No. 6. P. 1–13. DOI: 10.32063/0601. – URL: <https://www.musicandpractice.org/issues/6/kubiak-kenworthy/> (дата звернення: 10.06.2025).
7. Leech-Wilkinson D. The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance [Електронний ресурс] : CHARM / London, 2009. веб-сайт. URL: <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> (дата звернення: 10.06.2025).
8. The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation / ed. by J. Rink. – Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 270 p.
9. Алмаші З. Виконуючи сучасний твір, необхідно прислухатися: де «заховалася» музика? : інтерв'ю / розмову вели Д. Бутенко, Є. Князев ; упоряд. О. Козуб. *Музыка*. – 29 берез. 2024 р. вебсайт. URL: <https://mus.art.co.ua/zoltan-almashi-vykonuiuchy-suchasnyy-tvir-neobkhidno-pryslukhatysia-de-zakhovalasia-muzyka/> (дата звернення: 10.06.2025).
10. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККиМ, 2020. 300 с.
11. Миронова Н. Композиторська і виконавська співтворчість як комунікативна система у скрипковому мистецтві. *Проблеми музичної науки*. 2021. № 3. С. 45–54.
12. Ян Ф. Специфіка творчих взаємозв'язків у системі «композитор – виконавець – слухач». *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 1 (33). С. 230–238. DOI: 10.31723/2524-0447-2021-33-1-19

REFERENCES:

1. Barthes, R. (1977). The death of the author. In *Image, Music, Text* (pp. 142–148). London: Fontana.
2. Cone, E. T. (1995). The pianist as critic. In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 241–253). Cambridge : Cambridge University Press.
3. Cook, N. (2013). Beyond the score: Music as performance. Oxford : Oxford University Press.
4. Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63, 73–104.
5. Howat, R. (1995). What do we perform? In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* (pp. 3–20). Cambridge : Cambridge University Press.
6. Kubiak-Kenworthy, A. (2020). Composer–performer collaborations in new music: Suggestions for change versus authorship. *Music & Practice*, (6). <https://doi.org/10.32063/0601>
7. Leech-Wilkinson, D. (2009). The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performance. CHARM. <http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>
8. Rink, J. (Ed.). (1995). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge : Cambridge University Press.
9. Almashi, Z. (2024, March 29). Vykonuiuchy suchasnyi tvir, neobkhidno pryslukhatysia: de “zakhovalasia” muzyka? [Interview by D. Butenko & Y. Knyazev; compiled by O. Kozub]. *Muzyka*. <https://mus.art.co.ua/zoltan-almashi-vykonuiuchy-suchasnyy-tvir-neobkhidno-pryslukhatysia-de-zakhovalasia-muzyka/> [in Ukrainian].
10. Kravchenko, A. I. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia (semiolohichnyi analiz)* [Chamber-instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries: A semiological analysis]. Kyiv : Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].

11. Myronova, N. (2021). Kompozytorska i vykonavska spivtvorchist' yak komunikativna systema u skrypkovomu mystetstvi [Composer–performer co-creativity as a communicative system in violin art]. *Problemy muzychnoyi nauky*, (3), 45–54 [in Ukrainian].

12. Yang, F. (2021). Spetsyfika tvorchykh vzaiemozviazkiv u systemi “kompozytor – vykonavets' – slukhach” [Specifics of creative relationships in the “composer – performer – listener” system]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*, 33 (1), 230–238. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-19> [in Ukrainian].