

УДК 78.071.3:159.937

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-16>**Марія ОБОЛЕНСЬКА**

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер, викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4044-9633>

Віктор ЧУРІКОВ

Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музичного мистецтва естради та джазу, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3447-4434>

Бібліографічний опис статті: Оболенська, М., Чуріков, В. (2025). Емоційна інтеракція та психологічні аспекти інтерпретації «Дивертисменту» Р. Бутрі в дуеті саксофона і фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 120–130, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-16>

ЕМОЦІЙНА ІНТЕРАКЦІЯ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «ДИВЕРТИСМЕНТУ» Р. БУТРІ В ДУЕТІ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО

Пропонується аналіз психологічних аспектів ансамблевої взаємодії, де «Дивертисмент» Роже Бутрі виступає прикладом твору, що вимагає особливої уваги до емоційної інтеракції між виконавцями. Такий підхід дозволяє не лише розкрити специфіку ансамблевої динаміки, а й виробити виконавські стратегії для подолання технічних та інтерпретаційних труднощів. **Метою статті** є виявлення психологічних механізмів емоційної інтеракції між піаністом і саксофоністом у процесі інтерпретації «Дивертисменту» Р. Бутрі, а також аналіз виконавських стратегій, які сприяють досягненню емоційної злагодженості в дуетній взаємодії. **Методологічну основу** дослідження складає міждисциплінарний підхід, який поєднує положення музикознавства, виконавської педагогіки та психології міжособистісної взаємодії. Концепт емоційної інтеракції спирається на сучасні теорії міжособистісної регуляції емоцій, спільного регулювання емоцій, а також на ідеї інтросуб'єктивного ансамблевого мислення. Для аналізу технічних труднощів використаний метод інтерпретаційного аналізу. Для виявлення механізмів емоційної інтеракції розроблений метод інтеракційно-емоційного аналізу, який спрямований на виокремлення, опис та інтерпретацію процесів емоційної взаємодії між музикантами у камерних складах. **Наукова новизна:** вперше «Дивертисмент» Р. Бутрі розглядається крізь призму концепції емоційного інтелекту в ансамблевій діяльності. З позиції соліста визначено ключові «проблемні місця» і запропоновано механізми практичного їх вирішення. З позиції піаніста надано модель акомпанементної стратегії, що враховує ритмічну нестабільність, експресивну артикуляцію та динамічну мінливість саксофонові партії. Розроблено комплексне поняття «емоційна інтеракція», запропоновано його дефініція. У **Висновках** визначено ключові механізми емоційної інтеракції та аргументовано, що емоційна взаємодія в ансамблі є не лише художньо-психологічною, а й технічною категорією, яка визначає якість інтерпретації виконуваних творів.

Ключові слова: інтерпретація, емоційний інтелект, камерний ансамбль, французька музика, психологія виконавського процесу, саксофон, фортепіано.

Mariia OBOLENSKA

Ph.D in Art Studies, Leading accompanist, Lecturer of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4044-9633>

Viktor CHURIKOV

Honored Art Worker of Ukraine, Professor, Professor of the Department of Music Art of Pop and Jazz, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11/13, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3447-4434>

To cite this article: Obolenska, M., Churikov, V. (2025). Emotsiina interaktsiia ta psykholohichni aspekty interpretatsii «Dyvertysmentu» R. Butri v dueti saksofona i fortepiano [Emotional interaction and psychological aspects of the interpretation of R. Boutry's Divertimento in a saxophone–piano duet]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 120–130, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-16>

EMOTIONAL INTERACTION AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF THE INTERPRETATION OF R. BOUTRY'S DIVERTIMENTO IN A SAXOPHONE–PIANO DUET

Statement of the problem. *The article proposes an analysis of the psychological aspects of ensemble interaction, with R. Boutry's Divertimento serving as an example of a work that requires particular attention to the phenomenon of emotional interaction between performers. This approach makes it possible not only to reveal the specificity of ensemble dynamics but also to develop performance strategies for overcoming technical and interpretative challenges.* **Main objective** *of the study is to identify the psychological mechanisms of emotional interaction between pianist and saxophonist in the process of interpreting Boutry's Divertimento, as well as to analyze performance strategies that contribute to achieving emotional coherence in duet performance.* **Methods.** *The methodological framework of the research is based on an interdisciplinary approach that combines the principles of musicology, performance pedagogy, and the psychology of interpersonal interaction. The concept of emotional interaction draws on contemporary theories of interpersonal emotion regulation, co-regulation of emotions, and the ideas of intersubjective ensemble thinking. To analyze technical difficulties, the method of interpretative analysis is employed. To identify mechanisms of emotional interaction, a method of interactional–emotional analysis has been developed, aimed at distinguishing, describing, and interpreting the processes of emotional exchange between musicians in chamber ensembles.* **Scientific novelty.** *For the first time, Boutry's Divertimento is examined through the lens of emotional intelligence within ensemble practice. From the soloist's perspective, key «problematic passages» are identified and mechanisms for their practical resolution are proposed. From the pianist's perspective, a model of accompaniment strategy is offered, taking into account the rhythmic instability, expressive articulation, and dynamic variability of the saxophone part. The complex concept of «emotional interaction» is introduced and defined.* **Conclusions.** *The study identifies the key mechanisms of emotional interaction and argues that emotional interplay in an ensemble is not only an artistic–psychological, but also a technical category that determines the quality of interpretative performance.*

Key words: *interpretation, emotional intelligence, chamber ensemble, French music, psychology of performance, saxophone, piano.*

Актуальність проблеми. «Дивертисмент» французького композитора Роже Бутрі є твором, добре відомим кожному академічному саксофоністу, проте далеко не кожен здатний виконати його на належному рівні. Причина полягає не лише у високій технічній складності, а, насамперед, у специфіці ансамблевого узгодження, що становить головну виконавську проблему. Хоча фортепіанна партія і поступається у віртуозності саксофоновій, труднощі ансамблевої синхронізації рівною мірою стосуються як соліста, так і піаніста. Саме тому «Дивертисмент» можна розглядати як своєрідний «маркер професіоналізму» обох виконавців.

Попри значне концертне та конкурсне поширення твору, у науковій літературі бракує аналітичних праць чи практичних рекомендацій щодо його інтерпретації. Заповнення цієї прогалини становить одне із завдань даного дослідження. Новизна підходу полягає у розгляді виконавських проблем з обох сторін – саксофоніста та піаніста, що водночас надає роботі як наукової, так і практичної цінності.

Гіпотеза дослідження ґрунтується на припущенні, що секрет успішного виконання «Дивертисменту» полягає не лише у технічному опануванні нотного тексту, а передусім у площині психологічної взаємодії ансамблевих партнерів. Для позначення цього феномену ми послуговуємося поняттям «емоційна інтеракція», що передбачає формування стійкого емоційно-комунікативного зв'язку між виконавцями під час спільної інтерпретації.

Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення особливостей ансамблевої взаємодії у складних метро-ритмічних умовах, показовим зразком яких слугує партитура «Дивертисменту» Р. Бутрі. У крайніх частинах твору (I і III) труднощі виникають передусім через постійні зміни метра, імпровізаційно-фрагментований характер фактури та нестійкість ритмічної пульсації, що потребує від ансамблів високого рівня слухової чутливості. Друга частина, стилізована під блюз, увінчується розгорнутою каденцією саксофона, яка виконує функцію не лише сольного віртуозного епізоду,

а й зони психологічної напруги для піаніста: перебуваючи у стані зовнішньої «мовчазності», він має зберігати внутрішню присутність та готовність увійти в наступну третю частину в єдиному емоційно-ритмічному контексті із солістом. Таким чином, подолання ансамблевих викликів у «Дивертисменті» Р. Бутрі передбачає не лише технічну підготовку, а й сформований емоційний інтелект виконавців. Саме він дозволяє утримувати безперервний психологічний зв'язок, передбачати інтонаційні та метро-ритмічні жести один одного й своєчасно реалізовувати виконавську ініціативу у нових структурних зонах твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Поняття «емоційна інтеракція» має підґрунтя у сучасних теоріях емоційної регуляції. Фундаментальні засади заклав Джеймс Гросс (Gross, 1998), який сформулював базові принципи *emotion regulation*. Ці ідеї стали відправною точкою для міжособистісного виміру регуляції, системний огляд якої надали Абігейл Бартель та інші (Barthel et al., 2018), визначивши його як соціально-розвитковий феномен, що проявляється у довірчих стосунках і взаємному впливі. Емпіричні підтвердження таких процесів демонструють праці Андреа Горн та Андреаса Меркера (Horn, Maercker, 2016). Теоретичною рамкою для розуміння структурної взаємозалежності учасників є *Interdependence Theory* (Van Lange, Balliet, 2015), що пояснює, як дії одного впливають на результати іншого.

В музичній психології близькі підходи відображені у дослідженнях ансамблевої взаємодії. Джейн Девідсон і Джеймс Гуд проаналізували роль соціальної та музичної комунікації в струнному квартеті, зокрема узгодження невербальних дій та виразів (Davidson, Good, 2002). Марк Леман розробив концепцію *embodied music cognition*, згідно якій тілесні жести розглядаються як ключ до емоційної синхронізації (Leman, 2007). Мартін Клейтон та інші (Clayton et al., 2005) дослідили ритмічне та емоційне налаштування учасників спільного музикування, яке прямо пов'язане з механізмами ко-регуляції. Таким чином, сучасна література з психології та музикознавства дає підстави розглядати «емоційну інтеракцію» як інтегральний феномен, що поєднує ідеї міжособистісної регуляції емоцій, тілесної координації та синхронізації в процесі ансамблевого виконання.

Слід підкреслити, що спеціалізованих музикознавчих досліджень, присвячених «Дивертисменту» Р. Бутрі, наразі практично немає. В науковій літературі відсутній системний аналіз цього твору. Єдиною відомою публікацією є стаття *Jorge A. Flores Valles (2020) «The Roger Boutry Divertimento: Worth It?»* у блозі *Performing Practice Seminar*. Її характер радше оглядово-есеїстичний: автор висловлює власні враження від твору, підкреслює його технічні труднощі. Попри суб'єктивність і неакадемічний формат, ця стаття є цінним свідченням актуального виконавського сприйняття твору, але не замінює повноцінного наукового аналізу, що відкриває простір для нашого дослідження.

Метою статті є виявлення психологічних механізмів емоційної інтеракції між піаністом і саксофоністом у процесі інтерпретації «Дивертисменту» Р. Бутрі, а також аналіз виконавських стратегій, які сприяють досягненню емоційної злагодженості в дуетній взаємодії.

Виклад основного матеріалу. У камерному ансамблі, особливо дуетному, музична взаємодія не обмежується лише точністю інтонацій та ритмічним узгодженням. На передній план виходить емоційна інтеракція – особлива форма міжособистісної комунікації, де через музику передаються емоційні стани, наміри, внутрішні образи тощо. Вона охоплює як безпосередній процес спільного виконання, так і персональну підготовку кожного музиканта окремо, що відбувається у передконцертний період. Саме через призму емоційної інтеракції постає можливість дослідити не лише ансамблеву злагодженість, а й психологічні особливості виконавської співтворчості.

В українській науковій традиції широко вживані концепції «емоційної комунікації» й «емоційної взаємодії», однак поняття «емоційної інтеракції» не зафіксоване в публікаціях навчальних чи наукових видань. У нашому дослідженні ми пропонуємо цей термін як нову аналітичну категорію, що охоплює динамічний, зворотний процес двостороннього емоційного впливу, реалізований у дуетній взаємодії піаніста й соліста як у контексті спільного виконання, так і в рамках самостійної підготовки кожного виконавця. Термін «емоційна інтеракція» як явище має ґрунт у психології й соціології, що надає достатньо аргументації, аби

служити основою для музично-психологічного термінологічного вкладу.

У психологічній традиції поняття «інтеракція» розуміється як термін, що позначає взаємодію із обов'язковим взаємовпливом людей або груп один на одного як безперервний діалог. В соціальній психології інтеракція трактується як безпосередня міжособистісна комунікація (обмін символами), важливою особливістю якої визнається здатність людини «приміряти роль іншого», уявляти собі і відчувати, як його сприймає партнер чи партнери по спілкуванню (Енциклопедія практичної психології, б. д.).

В свою чергу теоретичною базою для обґрунтування поняття емоційної інтеракції стають напрацювання в галузі міжособистісної емоційної регуляції (*interpersonal emotion regulation*) та теорії спільного емоційного регулювання (*co-regulation*). Концепції міжособистісної емоційної регуляції описують, як люди свідомо впливають на емоційний стан один одного, включно з підтримкою або модифікацією почуттів партнера. В цьому контексті інтеракція є не просто комунікацією, а виступає регулятивним обміном, що підтримує або змінює емоційні стани учасників. Вона може бути як односторонньою, так і двосторонньою. Саме двостороннє регулювання емоцій вивчають адепти теорії спільного емоційного регулювання. Вона описує процес, коли двоє учасників емоційної взаємодії свідомо регулюють власні емоції у відповідь на зміни партнера, що зберігає стабільність їхніх власних емоційних станів.

Ще однією цікавою соціально-психологічною теорією, напряду дотичною до емоційної інтеракції в камерному ансамблі видається теорія взаємозалежності (*iinterdependence theory*). Суть цієї теорії полягає в поясненні, як у стосунках між двома чи більше людьми вибудовується взаємозалежність, а саме, як дії одного впливають на результати й переживання іншого, і як партнери узгоджують свої стратегії задля спільної вигоди чи гармонії. В камерному ансамблі музиканти не можуть існувати ізольовано. Кожна дія впливає на результат партнера. Наприклад, піаніст змінює педалізацію → соліст відчуває новий колористичний фон → змінює інтонаційне забарвлення; або, соліст посилює фразу → піаніст адаптує динаміку й ритмічну пульсацію. Емоційна синхронізація

є різновидом міжособистісної взаємозалежності, де головна «валюта обміну» це не матеріальний ресурс, а емоційний тонус та інтерпретаційна стратегія.

У нашому дослідженні термін «емоційна інтеракція» вживається не як синонім емоційної взаємодії у виконанні, але як аналітичний інструмент для вивчення дуетного мислення, здатного проявлятися як у прямій комунікації музикантів під час репетицій і концертів, так і у внутрішньому моделюванні партнера в процесі індивідуальної підготовки.

На відміну від емоційної комунікації, що передбачає передавання емоційного сигналу від одного виконавця до іншого, емоційна інтеракція є складнішою формою комунікації, що ґрунтується на взаємному налаштуванні, адаптації та рефлексивній відповіді. У її межах кожен учасник не лише виражає власні емоції, а й реагує на емоційні прояви партнера, активно змінюючи власну виконавську стратегію.

В площині музичного мистецтва пропонуємо дефініцію поняття:

Емоційна інтеракція – це динамічний процес взаємного емоційного обміну та впливу між музикантами, що поєднує зовнішні музичні жести й внутрішні стратегії емоційної регуляції, спрямовані на досягнення синхронізації в ансамблевому виконанні.

Концепція поняття «емоційної інтеракції» добре лягає в рамки вже існуючих психологічних моделей. Емоційна інтеракція в ансамблі розглядається як форма *interpersonal emotion regulation*, що в процесі виконання набуває характеру *co-regulation*, тобто взаємного синхронного налаштування емоційних станів музикантів. Подаючи власне визначення, ми продовжуємо логіку наукової традиції, адаптуючи її для музичної інтерпретації, а конкретніше для ансамблевої рефлексії.

У будь-якій соціальній ситуації ми або регулюємо емоції партнера (підтримка, заспокоєння, підсилення енергії), або дозволяємо партнерові регулювати наші емоції. В контексті камерного ансамблю це те, що відбувається, коли піаніст своєю динамікою чи артикуляцією «підтягує» соліста, або навпаки, коли соліст задає емоційний вектор, і акомпаніатор його «вбирає». Емоційна регуляція завжди відбувається у форматі взаємодії, а не тільки «один впливає на іншого». Механізмами можуть бути

вербальне (слово, інструкція) або невербальне (жест, інтонація, міміка, музичний сигнал) регулювання. Треба зауважити, що ефективність міжособистісної емоційної регуляції залежить від контексту: соціальних ролей, стосунків та загальної ситуації. Часто важко відокремити, де закінчується власна саморегуляція і починається регуляція іншого, бо вони тісно переплетені, особливо в мистецьких колективах.

Міжособистісна емоційна регуляція фактично є практичним виміром міжособистісної гілки теорії емоційного інтелекту (за моделями *Mayer-Salovey, D. Goleman*). Якщо основа емоційного інтелекту – це здатність розпізнавати, розуміти та управляти емоціями своїми й чужими, то теорія міжособистісної емоційної регуляції описує як саме ця здатність реалізується в реальній взаємодії, а теорія взаємозалежності створює рамку, яка показує, що жоден із процесів не реалізується поза взаємозалежним контекстом. В камерному дуеті чи більшому ансамблі міжособистісна емоційна регуляція є серцем емоційної інтеракції.

Розглянуті теоретичні положення концепції емоційної інтеракції набувають конкретизації у виконавському аналізі «Дивертисменту» Роже Бутрі. Цей твір є показовим прикладом для вивчення психологічних механізмів емоційної взаємодії між солістом і піаністом, оскільки його драматургічна структура та фактурна організація вимагають від виконавців постійного міжособистісного налаштування. Р. Бутрі, як представник французької музичної традиції другої половини XX століття, поєднує витончену ритмічну пластику, поліфонічні перегуки та імпровізаційність, створюючи багатовимірне поле комунікації, у якому партнери мають не лише синхронізуватися у темпоритмічних та динамічних параметрах, а й співпереживати один одному в режимі «емоційної співналаштованості».

З огляду на це, «Дивертисмент» постає як надзвичайно складний у плані емоційної взаємодії твір. Кожна зміна темпу, кожен нюанс динаміки чи артикуляційна деталь можуть порушити баланс ансамблю або, навпаки, надати йому особливої виразності. Саме тому оволодіння механізмами емоційної інтеракції стає ключем до успішного опанування цього опусу: інтерпретація, що виходить за межі формальної координації, перетворює дует на

живий простір діалогу, де спільне музичне мислення народжується з тонкого психологічного відчуття партнера.

Попри жанрове визначення як дивертисменту, твір Роже Бутрі вирізняється наявністю численних сучасних елементів, зокрема виразно відчутних імпресіоністичних інтонацій та фактурних рішень. Композиція адресована передусім виконавцям високого рівня, адже перша й третя частини відзначаються швидким темпом, насиченою синкопованістю та складною метро-ритмічною організацією. Композитор активно залучає повний регістровий діапазон саксофона: на початку другої частини звучить одна з найнижчих нот інструмента у динаміці *piano*, тоді як каденція охоплює весь діапазон за допомогою широких арпеджіо на *forte*.

Фортепіанна партія не менш віртуозна: часті ритмічні зміни, розгорнуті інтервальні стрибки та масштабне охоплення клавіатури створюють значні виконавські труднощі. Додатковим чинником, що робить твір особливо вимогливим, є «специфіка ансамблевої взаємодії: співпраця між саксофоном і фортепіано ускладнена через постійні метричні зміни і відсутність чітко виражених сильних долей. Усе це зумовлює включення «Дивертисменту» Р. Бутрі до репертуару досвідчених саксофоністів та ставить його в ряд зразкових опусів камерної музики другої половини XX століття, де технічна майстерність поєднується з тонкою психологією ансамблевої взаємодії» (Flores Valles J. A., 2020).

Композиція була замовлена та написана Роже Бутрі у 1963 році спеціально для весняного конкурсу Паризької консерваторії (*Concours du Conservatoire de Paris*), що від самого початку визначило її як конкурсний твір. Первісно «Дивертисмент» існував у варіанті для саксофона з оркестром, однак згодом композитор створив і редакцію з фортепіанним супроводом, яка набула широкого поширення у виконавській практиці. Вибір назви «*Divertimento*» видається нетрадиційним для саксофона: жанр дивертисменту пов'язується передусім із музичною культурою XVIII століття, тоді як сам інструмент з'явився лише у середині XIX століття. Отже, поєднання жанрової традиції та відносно нового тембрового ресурсу набуває у цьому випадку характеру стилістичного й концептуального експерименту.

З дисертації Л. Максименко дізнаємося, що «Дивертисмент» Роже Бутрі був присвячений Марселю Мюлю: «Першим саксофоністом, що в XX ст. відновив клас саксофона в Паризькій консерваторії став Марсель Мюль (*Marcel Mule*, 1901–2001) – виконавець і педагог, засновник сучасної французької академічної школи виконавства на саксофоні. За прикладом А. Сакса Марсель Мюль заохочував французьких композиторів до створення оригінального саксофонного репертуару» (Максименко, 2020, с. 43-44).

Конкурсне походження твору зумовило його виразну структурну організацію: драматичні контрасти, віртуозна насиченість і динамічна мобільність становлять основу художнього задуму. Саме ці особливості створюють додатковий рівень ансамблевих труднощів, адже технічна вимогливість поєднується із необхідністю витонченої емоційної взаємодії між партнерами.

Спочатку окреслимо основні технічні труднощі твору. У **першій частині** провідна виконавська складність пов'язана з багатошаровою ритмічною організацією партій саксофона та фортепіано. Уже в перших тактах Р. Бутрі вибудовує своєрідний діалог: остинатні акорди фортепіано, сповнені синкопованої напруги, протиставляються рухливим мотивам саксофона,

у яких короткі та довгі тривалості поєднуються в мінливі комбінації (Див. рис. 1). Внаслідок цього виникає густо сплетена поліритмічна тканина, що у темпі *Allegro ma non troppo* ($\text{♩} = 104\text{--}112$, 2/4) змушує виконавців підтримувати виняткову концентрацію та досягати абсолютної координації.

Додаткову гостроту створюють віртуозні пасажі в партії саксофона. Композитор щедро насичує фактуру шістнадцятими й тридцять другими тривалостями, комбінуючи їх у несподівані і не завжди прогнозовані ритмічні фігури. Постійне чергування цих малюнків не лише випробовує технічні ресурси виконавця, а й змушує його опиратися на чітке відчуття внутрішньої пульсації, аби не втратити ритмічної ясності. Тому для саксофоніста важливо не лише точно відтворювати ритмічні комбінації, а й розвивати навичку внутрішньої пульсації. Корисною є практика програвання партії під метроном із поділом на шістнадцяті – це формує відчуття «дрібного такту», яке допомагає уникнути збивань. Ефективним є також сольне виконання саксофонові партії поверх ритмічного патерну акомпанементу (навіть у вигляді простого простукування чи програвання запису акомпанементу). Доцільно розкладати пасажі на дрібніші сегменти та відпрацьовувати їх із

Рис. 1. R. Boutry Divertimento pour Saxophone Alto et Piano. I частина

різними ритмічними варіантами (метод «ритмічної модифікації»). Це розвиває технічну рівність і дозволяє уникати мікроскопічних ритмічних збоїв. Також варто тренувати гру в «подвоєному темпі» короткими відрізками, що готує пальці до віртуозних епізодів.

Хоч партія фортепіано формально і менш насичена пасажами, вона все ж потребує витримки у постійному повторенні ритмічного патерну. Тому для піаніста ключовим є створення максимально стабільної ритмічної основи. Остинатний малюнок має звучати як «пружний метроном», на який соліст може орієнтуватися. Для цього корисно вправлятися в ізольованому повторенні синкопованих акордів із чітким контролем динаміки, щоб вони не «затискали» саксофонову лінію. Але не менш важливою постає вимога знання піаністом всієї саксофонової партії і вміння при сольній підготовці проспівати чи продекламувати її поверх власного акомпанементу. Завдання це є доволі складним, тому що вимагає високого рівня координації. Але впевнене знання партії соліста в подальшому дає змогу піаністу прогнозувати дрібні відхилення саксофоніста в агогії, динаміці і фразуванні.

З третьої по п'яту цифру фактура зазнає суттєвих змін: композитор переходить до розміру 3/4 і характеру *espressivo*. В ритмічному контурі саксофонової партії з'являються квартолі та тріольні фігури у швидкому русі, що створює відчуття імпровізаційної свободи й підкреслює ліричний характер епізоду. Невелика каденція перед п'ятою цифрою вимагає від виконавця тонкого відчуття агогії, здатності гнучко поєднувати вільність та структурну логіку фрази. Починаючи з шостої цифри відновлюється початкова тема, а з восьмої і початковий темп. Проте цього разу композитор переносить акцент на динамічні нюанси: переважають *piano* та раптові переходи до *subito piano*, що змінює драматургічний вектор розвитку від зовнішньої віртуозності до внутрішньої напруженої виразності. Для саксофоніста важливо поєднати віртуозність із виразністю. Каденційні відхилення потребують тонкого контролю дихання та фразування. Доцільно відпрацьовувати каденцію в повільному темпі, концентруючись на плавності агогії. Піаністу необхідно уважно слідкувати за нюансами соліста – в місцях із

subito piano акомпанемент має не тільки знизити динаміку, а й змінити характер звуковидобування (м'яке туше).

Друга частина (Andante, $\text{♩} = 63$) витримана у дусі концертної традиції, де основний акцент зосереджується на темброво-виразових можливостях саксофона. Вирішального значення набуває делікатне застосування вібрата, яке надає звукові особливості пластичності та наближає інтонаційну виразність до вокальної природи. Фортепіанна партія у цій частині вирізняється характерним нашаруванням гармоній від глибокого басового регістру до високих обертонів, що створює колористичне тло з відчутними алюзіями до блюзових гармоній. Саме тому насичені басові звуки набувають особливої ваги, формуючи основу вертикалі та водночас посилюючи резонанс усієї фактури. В 15-й цифрі композитор надає піаністу сольний епізод, в якому виконавець має продемонструвати максимум художньої переконливості, адже саме цей фрагмент спрямований на безпосередній емоційний контакт із аудиторією. Партія саксофона в цей час перебуває в паузах, однак виконавець має зберігати сценічну зосередженість та цілісність образу, уникаючи будь-яких дій, що могли б зруйнувати створене музичне враження.

Після фортепіанного соло розпочинається сольна каденція саксофона в динаміці *mf*, яка блискавично наростає до *f* завдяки висхідному пасажу. Тут саксофоністу відведено роль вивести слухача зі стану медитативного «трансу», викликаного попереднім фортепіанним епізодом. Рекомендується робота над каденцією спочатку без динаміки з акцентом уваги лише на точність ритму, з подальшим поступовим додаванням нюансів. Важливим засобом є також помірне використання вібрата, яке надає звучанню пластичності без втрати чистоти інтонації.

Попри те, що текст каденції досить детально фіксує авторські вказівки, простір для індивідуального інтерпретаційного наповнення залишається у тонких виконавських деталях: виборі артикуляції, інтонаційній гнучкості та агогічних відтінках. Завдяки цьому каденція перетворюється на своєрідну «лабораторію інтерпретаційних рішень». Фортепіанна партія в цей час не задіяна, тому піаніст має можливість трохи перепочити. Водночас на завершальному

елементи каденції – квартово-квінтових пасажів – піаніст має відновити активну участь, увійшовши в емоційний резонанс із саксофоністом. Це необхідно для досягнення органічної ансамблевої єдності, адже фінальна нота каденції водночас позначає першу долю початку третьої частини, що зумовлює особливу вагу моменту переходу (Див. рис. 2).

Фінальна, третя частина (*Presto*, 2/4), починається *attacca* і різко контрастує з попереднім *Andante*. Тут майже відсутні синкопи, однак композитор динамізує розвиток завдяки частим метричним змінам (у 19-й цифрі: 2/4 – 3/8 – 3/4 – 3/8 – 2/4). У 22-й цифрі повертається лірична тема першої частини, у якій знову з'являються квартолі в розмірі 3/4. Кульмінацією стають фінальні епізоди (цифри 22–24), побудовані на віртуозному накладанні квартолей, квінтолей і секстолей шістнадцятими тривалостями. У поєднанні з основною темою вони формують динамічну, багатовимірну драматургію фіналу, що вимагає від виконавців максимальної технічної витривалості та інтерпретаційної гнучкості (Див. рис. 3).

Саксофоністу варто практикувати вправи з чергуванням різних метричних групувань у швидкому темпі. Це формує гнучке метричне відчуття, необхідне для точного переходу між змінами розміру. Піаністу потрібно зберігати точність і стабільність навіть у моменти метричних змін, аби не створювати відчуття хаосу. Акомпанемент має залишатися своєрідною «опорою», дозволяючи саксофоністові свободу віртуозного руху.

Таким чином, подолання виконавських труднощів у «Дивертисменті» Роже Бутрі полягає не лише у відпрацюванні технічних деталей кожної партії, а й у виробленні спільної ансамблевої

стратегії. Саксофоніст і піаніст мають узгодити ритмічні відчуття, динамічні акценти та агогічні відхилення, адже саме у їхньому взаємному «співмисленні» народжується цілісна інтерпретація твору. Та для професійного і переконливого виконання «Дивертисменту» недостатньо опанувати лише технічну сторону. Робота над твором виходить далеко за межі технічного відпрацювання. Вона передбачає розвиток ансамблевої чутливості, де лідерство не означає домінування, а визначається спільною відповідальністю за цілісність музичного процесу. А дихальне фразування є не лише фізіологічною умовою гри на духовому інструменті, а й постає універсальним принципом ансамблевої взаємодії, який формує єдине «музичне дихання» дуету.

У класичному дуєті духового і клавішного інструментів на перший погляд природним лідером є духовик, оскільки саме його партія містить головний мелодичний матеріал. Проте в «Дивертисменті» композитор надає фортепіано не лише функцію акомпанементу, а й роль ритмічного «двигуна». Так в першій частині остинатна синкопована фактура вимагає від піаніста максимальної стабільності, яка стає опорою для саксофоніста. У третій частині, з її складними метричними зрушеннями, лідерство переходить до саксофона, який формує лінію розвитку, тоді як піаніст забезпечує точність метро-ритмічних переходів. Саксофоніст у цьому дуєті не може залишатися ізольованим солістом, його інтерпретація потребує постійного внутрішнього налаштування на партію фортепіано. Для цього необхідним є активне «співслухання», тобто вміння відчувати логіку акомпанементної фактури ще до того, як вона прозвучить у конкретному такті. Практичним



Рис. 2. R. Boutry Divertimento pour Saxophone Alto et Piano. III частина



Рис. 3. R. Boutry Divertimento pour Saxophone Alto et Piano. III частина

способом є програвання власної партії поверх фортепіанного ритмічного остинато або навіть виконання певних фрагментів акомпанементу самостійно, щоб сформувати цілісне відчуття ансамблю. Таке налаштування дозволяє саксофоністові більш вільно варіювати нюанси і водночас зберігати синхронність із партнером. Таким чином, лідерство тут є динамічним і взаємним, воно змінюється залежно від драматургічної ситуації.

Також особливістю будь-якого ансамблю за участі духового інструмента є те, що мелодична фраза визначається не лише музичною логікою, а й фізіологією дихання. Так в другій частині твору партія саксофона вимагає розгорнутого й пластичного дихання, що формує довгі арки фраз. Для піаніста це означає необхідність «співдихати» з партнером: підлаштовувати агогіку, динаміку і навіть артикуляцію під фрази соліста, ніби він сам «дихає» разом із ним. Піаніст має не лише слухати партнера, а й випереджати його дихання, передбачати моменти початку й завершення фрази. Це вимагає особливого типу слухової уваги – антиципаційної, коли акомпаніатор орієнтується не на вже прозвучалу ноту, а на очікуваний музичний жест саксофоніста.

Одним із найскладніших завдань для піаніста є передача відчуття еластичності в умовах ритмічної повторюваності. Часте остинато, особливо у першій частині твору, може легко перетворитися на механічний акомпанемент. Уникнути цього допомагають варіативність у туше, мікроскопічні динамічні відтінки та гнучке реагування на фразування саксофоніста. Тільки таким чином повторювані структури залишаються «живими» і наповненими сенсом, а не звучать як технічний фон. Поведінка піаніста безпосередньо впливає на виконавське самопочуття саксофоніста. Якщо акомпанемент звучить надто жорстко чи нестабільно, соліст відчуває напруження, що ускладнює реалізацію фразування й дихання. Навпаки, коли піаніст створює стабільну й водночас гнучку ритмічну основу, саксофоніст отримує відчуття впевненості й свободи для музичного висловлення. Таким чином, «Дивертисмент» Р. Бутрі наочно демонструє, що ансамбль саксофона й фортепіано може бути успішним лише за умови постійного діалогу, в якому проблеми лідерства вирішуються через взаємодоповнення, а дихальне фразування стає спільною основою інтерпретаційної цілісності.

Тепер перейдемо до опису психологічних механізмів емоційної інтеракції в дуеті саксофона і фортепіано.

Антиципаційне слухання: піаніст і саксофоніст мають прогнозувати музичні жести один одного ще до того, як вони прозвучать. Це стосується як метро-ритмічних зрушень (раптові зміни розміру, паузи), так і динаміки.

Співдихання: для ансамблю духового і клавішного інструментів ключовим стає дихальне фразування. Саксофоніст формує фрази на основі власного дихання, а піаніст має «співдихати» з ним, підлаштовуючи агогіку й динаміку.

Емоційний резонанс: виконавці «дзеркалять» емоційний стан один одного через інтонацію, темп, динаміку. Це дозволяє утримувати спільну емоційну атмосферу навіть за різних функцій: у каденції другої частини саксофоніст веде, а піаніст, перебуваючи у паузі, має емоційно «проживати» цей епізод, щоб вступити в наступний розділ у єдиному настрої.

Ко-регуляція (спільна регуляція): в процесі ансамблевого музикування виконавці взаємно врівноважують свої реакції: якщо один партнер схильний до прискорення чи розширення темпу, інший підтримує стабільність. Завдяки цьому вдається уникнути розпаду ансамблю.

Емпатійна увага: виконавці постійно налаштовуються на внутрішній стан один одного. Це виходить за межі суто музичного й стосується психологічної взаємної довіри. В «Дивертисменті» відчуття емпатії особливо необхідне у кульмінаційних розділах третьої частини, де дуетна напруга може легко перейти в хаос, якщо партнери не «чують» один одного.

Внутрішня діалогічність: емоційна інтеракція має форму постійного діалогу – саксофон і фортепіано не лише «разом рухаються», а й реагують один на одного, ставлять «запитання» й «відповідають». Така діалогічність особливо відчутна у чергуванні тематичних блоків між саксофоном і фортепіано.

Отже, механізми емоційної інтеракції утворюють своєрідний «психологічний апарат» ансамблевої взаємодії, завдяки якому технічні й ритмічні труднощі перетворюються на живий музичний процес. Такий спосіб музичного спілкування активує інтероцепцію, як внутрішнє відчуття музичного жесту партнера, емпатичне слухання та нелінійну антиципацію – передчуття не «по розрахунку», а по виразу, диханню,

настрою партнера. Професійним музикантам завжди треба пам'ятати, що музика живе не стільки в нотах, скільки в міжпросторовому співдиханні ансамблевих виконавців, що потребує розвитку тілесного, емоційного й уявного зв'язку з партнером.

Висновки. Опанування технічними складнощами «Дивертисменту» Роже Бутрі, безумовно, є необхідною умовою, проте аж ніяк не достатньою для художньо переконливого виконання. Партитура твору побудована на постійному співставленні двох планів: саксофонової мелодичної лінії та фортепіанної фактури, яка формує ритмічне й динамічне тло. Лише зовнішня точність у відтворенні поліритмічних нашарувань і віртуозних пасажів не забезпечує цілісного звучання: необхідною стає емоційна інтеракція між виконавцями.

У першій частині це виявляється у співвідношенні напружених синкопованих акордів аккомпанементу і рухливих саксофонових мотивів: без активного слухання один одного й гнучкої реакції ансамбль втрачає відчуття драматичної пружності. У другій частині емоційна інтеракція особливо проявляється у каденції: саксофоніст втілює індивідуальну свободу виразності, тоді як піаніст має зберігати стан «емоційної готовності» для бездоганного вступу в наступному розділі. У третій частині, з її частими метричними змінами, взаємне відчуття «пульсу» та здатність реагувати на найменші динамічні й агогічні відхилення стають ключем до створення єдиного музичного потоку. Таким чином, «Дивертисмент» Р. Бутрі є яскравим прикладом твору, де успішна інтерпретація неможлива без балансу між технічною точністю та психологічно-емоційною взаємодією виконавців. Саме емоційна інтеракція перетворює складну поліритмічну тканину і віртуозні пасажі на живий музичний діалог, у якому зберігається і драматичне напруження, і виразна художня цілісність.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні аналізу емоційної інтеракції в камерних ансамблях із різними інструментальними складами, а також вивчення багатшарових форм комунікації в тріо та квінтатах. Такий підхід дозволить не лише окреслити універсальні закономірності емоційної взаємодії, але й виявити її інструментально-специфічні прояви.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Інтеракція. (б. д.). Психологіс. Енциклопедія практичної психології. URL: <http://psychologis.com.ua/interakciya.htm> (дата звернення: 27.08.2025).
2. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2020.
3. Barthel A. L., Hay A., Doan S. N., Hofmann S. G. Interpersonal emotion regulation: A review of social and developmental components // *Behaviour Change*. 2018. Vol. 35, № 4. С. 203–216. DOI: <https://doi.org/10.1017/bec.2018.19>
4. Boutry R. *Divertimento pour Saxophone Alto et Orchestre à Cordes ou Piano*. Paris: Alphonse Leduc, Éditions Musicalis, 1964.
5. Clayton M., Sager R., Will U. In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology // *European Meetings in Ethnomusicology*. 2004. Vol. 11, № 1. С. 3–142.
6. Davidson J. W., Good J. M. Social and musical co-ordination between members of a string quartet: An exploratory study // *Psychology of Music*. 2002. Vol. 30, № 2. С. 186–201. DOI: <https://doi.org/10.1177/0305735602302005>
7. Flores Valles J. A. The Roger Boutry Divertimento: Worth it? URL: <https://performingpracticeseminar.wordpress.com/2020/10/01/roger-boutry-divertimento-worth-it/> (дата звернення: 27.08.2025).
8. Gross J. J. The emerging field of emotion regulation: An integrative review // *Review of General Psychology*. 1998. Vol. 2, № 3. С. 271–299. DOI: <https://doi.org/10.1037/1089-2680.2.3.271>
9. Horn A. B., Maercker A. Intra- and interpersonal emotion regulation and adjustment symptoms in couples: The role of co-brooding and co-reappraisal // *BMC Psychology*. 2016. Vol. 4, № 1. С. 51. DOI: <https://doi.org/10.1186/s40359-016-0159-7>
10. Leman M. *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge: MIT Press, 2007.
11. Van Lange P. A. M., Balliet D. Interdependence theory // *APA Handbook of Personality and Social Psychology*. Vol. 3. *Interpersonal Relations* / ред. М. Mikulincer, P. R. Shaver, J. A. Simpson, J. F. Dovidio. Washington: American Psychological Association, 2015. С. 65–92. DOI: <https://doi.org/10.1037/14344-003>

REFERENCES:

1. Interaktsiia, (b. d.). Psykholohis. Entsyklopediia praktychnoi psykholohii [Interaction (n.d.). Psychology. Encyclopedia of Practical Psychology]. URL: <http://psychologis.com.ua/interakciya.htm> (date of access 27.08.2025). [in Ukrainian].
2. Maksymenko, L. (2020). Regionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy [Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine]. Dys. ... kand. mystetstvovnavstva. Lviv. [in Ukrainian].
3. Barthel, A. L., Hay, A., Doan, S.N., & Hofmann, S. G. (2018). Interpersonal emotion regulation: A review of social and developmental components. *Behaviour Change*, 35(4). P. 203–216. <https://doi.org/10.1017/bec.2018.19> [in English].
4. Boutry, R. (1964). *Divertimento pour Saxophone Alto et Orchestre à Cordes ou Piano*. Alphonse Leduc. Éditions Musicalis. Paris. [Sheet music edition].
5. Clayton, M., Sager, R., Will, U. (2004). In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. *European Meetings in Ethnomusicology*, 11(1). P. 3–142. [in English].
6. Davidson, J. W., Good, J. M. (2002). Social and musical co-ordination between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of Music*, 30(2). P. 186–201. <https://doi.org/10.1177/0305735602302005> [in English].
7. Flores Valles, J. A. (2020). The Roger Boutry Divertimento: Worth it? URL: <https://performingpracticeseminar.wordpress.com/2020/10/01/roger-boutry-divertimento-worth-it/> (date of access 27.08.2025). [in English].
8. Gross, J. J. (1998). The emerging field of emotion regulation: An integrative review. *Review of General Psychology*, 2(3). P. 271–299. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.2.3.271> [in English].
9. Horn, A. B., Maercker, A. (2016). Intra- and interpersonal emotion regulation and adjustment symptoms in couples: The role of co-brooding and co-reappraisal. *BMC psychology*, 4(1), 51. <https://doi.org/10.1186/s40359-016-0159-7> [in English].
10. Leman, M. (2007). *Embodied music cognition and mediation technology*. MIT Press. [in English].
11. Van Lange, P. A. M., Balliet, D. (2015). Interdependence theory. In M. Mikulincer, P. R. Shaver, J. A. Simpson, & J. F. Dovidio (Eds.), *APA handbook of personality and social psychology*, Vol. 3. *Interpersonal relations*. P. 65–92. American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/14344-003> [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 21.08.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 16.09.2025

Дата публікації: 07.11.2025