

Міністерство освіти і науки України
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 3 (09), 2025



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

Засновник – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Журнал «Слобожанські мистецькі студії» засновано в 2023 році, виходить 3 рази на рік

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:

Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 479 від 29.02.2024 року

Ідентифікатор медіа: R30-03341

Суб'єкт у сфері друкованих медіа – Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка
(вул. Роменська, буд. 87, м. Суми, 40002, rector@sspu.edu.ua, тел. (0542) 68-59-02)

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України № 768 від 20 червня 2023 року (додаток 3)

Галузь знань: культура і мистецтво

Спеціальність: B5 – Музичне мистецтво

Друкується згідно з рішенням вченої ради

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Протокол № 3 від 27.10.2025 р.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Зав'ялова О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецтвознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Члени редакційної колегії:

Бермес І. Л. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Гельмут Льюс – доктор габілітований, професор, Лейпцизький університет

Єрмоменко А. Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Булах Т. Б. – кандидат мистецтвознавства, професор, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

Калашник М. П. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

Лігус О. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Савченко Г. С. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Стахевич О. Г. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Сторонська Н. З. – кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний концертмейстер кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Устименко-Косоріч О. А. – доктор педагогічних наук, кандидат мистецтвознавства, професор, директор ННІ культури і мистецтв, професор кафедри музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Черноіваненко А. Д. – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Чжан Сянюн – кандидат мистецтвознавства, професор, професор факультету мистецтв Північного національного університету м. Іньчуань, провінція Нінся

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення

StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, іспанська, французька, болгарська.

ISSN 2786-8214 (print)

ISSN 2786-8222 (online)

© Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2025

ЗМІСТ

Бекіров Усеїн Різайович Особливості сучасної театральної музики: складові, функції та драматургія	7
Булгаков Максим Олександрович Український музично-драматичний театр після 2014 року: трансформації, виклики та моделі національної культурної репрезентації.....	12
Вишневська Світлана Валентинівна, Шевченко Наталія Степанівна, Федорняк Наталія Богданівна Сучасні інтерпретації українського класичного солоспіву у вокально-виконавському мистецтві	17
Гончаров Михайло Олегович Естетика тиші та паузи у сучасній гітарній музиці.....	22
Григор'єва Марія Сергіївна, Лігус Ольга Марківна Вокальна музика давніх епох у репертуарі українських колективів кінця XX – першої чверті XXI століття: дискурс історично інформованого виконавства.....	27
Дорош Тетяна Леонідівна, Турукіна Олена Вікторівна, Діте Людмила Анатоліївна Читання нот із листа як важлива складова професійного розвитку майбутнього вчителя музики	33
Єременко Ольга Володимирівна, Лігус Валентин Олександрович Роль труби в інструментальних жанрах барокової епохи: історія та виконавські традиції.....	38
Єрьоменко Андрій Юрійович, Єрьоменко Наталія Олександрівна, Примак Маргарита Василівна Жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевого бандурного виконавства.....	44
Єрьоменко Андрій Юрійович, Єрьоменко Наталія Олександрівна Еволюція ударних інструментів у світовому музичному мистецтві: від архаїчних форм до сучасності.....	49
Заря Світлана Валеріївна Вплив європейських вокальних методик на формування сучасного українського естрадного вокалу	53
Зуб Галина Олександрівна Музична репрезентація національної ідентичності у творчих проектах МУР: перспективи акомпанементного аналізу.....	57
Калашник Марія Павлівна Тезаурус піаніста: трансформаційні тенденції в контексті постсучасності.....	61
Коваль Наталія Іванівна Робота над голосом у класі бандури: методичні орієнтири для викладача.....	66
Комісар Вікторія Кларіївна, Юрченко Сергій Сергійович Вокальне мистецтво в сучасному українському просторі: проблеми тексту та його донесення до слухача.....	70
Лі Ци Концерт для скрипки з оркестром «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чень Гана в авторських транскрипціях: образно-семантичні та жанрові трансформації.....	74
Лі Юнчунь Естетичні основи вокального виконавства у Китаї у кінці XX – на початку XXI століття.....	80
Макарова Наталія Вікторівна Містична колискова (на прикладі диптиху сі-мінор № 6 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького).....	85
Петкун Леонід Мечиславович Становлення та розвиток рудиментального виконавства у США.....	93
Самая Тетяна Вікторівна Атомарний принцип творчого виховання естрадного музиканта.....	100
Стахович Олександр Олександрович, Енська Олена Юріївна Жанрово-стильові перетворення у вокальній ліриці композиторів Наддніпрянщини 1920–1930-х років	105
Таран Олексій Олександрович Композиторська спадщина Мануеля Понсе та її значення для розвитку виконавської майстерності гітариста.....	114

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна	
Європейські витоки розвитку флейти в Китаї: органологічний екскурс.....	122
Філіппов Олександр Олексійович	
Репертуарні традиції та творчі експерименти оперної студії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.....	126
Фоломєєва Наталія Аркадіївна	
Естетика поп-арту у творчому доробку Леді Гаги.....	131
Цап Ганна Вікторівна, Ковальчук Мирослава Михайлівна, Єфименко Наталія Миколаївна	
Інтерпретація української пісні в сучасному естрадному вокалі як чинник формування національного стилю	137
Цуй Цзінге	
Питання періодизації розвитку української камерно-інструментальної музики в ХХ ст. в сучасному музикознавчому дискурсі.....	141
Чехлата Юлія Юріївна	
Ораторія-дія «Дума про Україну» В. Мартинюк – як форма збереження колективної пам’яті в естетично-драматичних проявах мистецтва.....	146
Юрко Христина Сергіївна	
Семантика тембру: теоретичні підходи та аналітичні аспекти.....	151
Зінченко-Гоцуляк Вероніка Михайлівна, Юферова Ганна Володимирівна	
Творча постать Луїса Карчіна в контексті сучасної академічної музики.....	155
Якимчук Олена Миколаївна	
Камерно-інструментальна музика Олени Ільницької: жанрово-стильовий аспект.....	159

CONTENT

Bekirov Usein	
Features of modern theatre music: components, functions and dramaturgy.....	7
Bulgakov Maksym	
Ukrainian music and drama theatre after 2014: transformations, challenges, and models of national cultural representation.....	12
Vyshnevskaya Svitlana, Shevchenko Nataliia, Fedorniak Nataliia	
Contemporary interpretations of Ukrainian classical solo song in vocal performance art.....	17
Honcharov Mikhaylo	
The aesthetics of silence and pause in modern guitar music.....	22
Hryhorieva Mariia, Lihus Olha	
Historical vocal repertoires in Ukrainian ensembles of the late 20 th – early 21 st century: a discourse of historically informed performance.....	27
Dorosh Tetiana, Turukina Olena, Dite Liudmila	
Reading musical notes from a sheet of paper as an important component of the professional development of a future music teacher	33
Yeremenko Olha, Lihus Valentyn	
The role of the trumpet in the instrumental genres of the baroque era: history and performance traditions.....	38
Yeromenko Andrii, Yeromenko Nataliya, Prymak Marharyta	
Genre and stylistic specificity of chamber-ensemble bandura performance.....	44
Yeromenko Andrii, Yeromenko Nataliya	
Evolution of percussion instruments in world musical art: from archaic forms to modernity.....	49
Zaria Svitlana	
The influence of European vocal methods on the formation of contemporary Ukrainian pop vocal.....	53
Zub Halina	
Musical representation of national identity in creative projects of Moore: perspectives of accompanied analysis.....	57
Kalashnyk Mariya	
The pianist's thesaurus: transformational trends in the context of the post-modern era.....	61
Koval Natalia	
Working on a voice in the bandura class: methodical guidelines for the teacher.....	66
Komisar Viktoriia, Yurchenko Serhii	
Vocal art in the modern Ukrainian space: issues of the text and its delivery to the listener.....	70
Li Qi	
«Lian Shanbo and Zhu Yintai» («The Butterfly Lovers») Violin Concerto by He Zhanhao and Chen Gang in author's transcriptions: imagery-semantic and genre transformations.....	74
Li Yongchun	
Aesthetic foundations of vocal performance in China at the end of the 20 th – beginning of the 21 st century.....	80
Makarova Natalia	
Mystical Lullaby (based on Diptych B minor No. 6 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Zaderatsky).....	85
Leonid Petkun	
Formation and Evolution of Rudimental Drumming in the United States	93
Samaya Tetiana	
The atomic principle of creative education of a variety musician.....	100
Stakhevich Oleksandr, Enska Olena	
Genre-stylistic transformations in the vocal lyrics of composers of the Dnieper region of the 1920s–1930s.....	105
Taran Oleksii	
The Compositional Legacy of Manuel Ponce and Its Significance for the Development of the Guitarist's Performance Mastery.....	114
Ustyomenko-Kosorich Olena	
The European origins of the flute in China: an organological excursion.....	122

Filippov Oleksandr	
Repertoire traditions and creative experiments of the opera studio at the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music.....	126
Folomicieva Nataliia	
Pop art aesthetics in Lady Gaga's creative work.....	131
Tsap Hanna, Kovalchuk Myroslava, Yefymenko Nataliya	
Interpretation of the Ukrainian Song in Contemporary Pop Vocal Performance as a Factor in the Formation of the National Style.....	137
Cui Jingge	
The question of periodization of the development of Ukrainian chamber and instrumental music in the 20th century in the modern musician discussion.....	141
Chekhhlata Yuliia	
Oratorio-action “Thoughts about Ukraine” by V. Martynyuk – as a form of preservation of collective memory in aesthetic and dramatic manifestations of art.....	146
Yurko Khrystyna	
Timbre Semantics: Theoretical Approaches and Analytical Aspects.....	151
Zinchenko-Hotsuliak Veronika, Yuferova Hanna	
Louis Karchin's role in the development of modern academic music	155
Yakymchuk Olena	
Chamber and instrumental works by Olena Ilnytska: genre and style aspects.....	159

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ МУЗИКИ: СКЛАДОВІ, ФУНКЦІЇ ТА ДРАМАТУРГІЯ

Бекіров Усеїн Різайович,

доктор філософії з музичного мистецтва,

докторант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0001-6766-3923

У статті досліджено функціональні та драматургічні особливості театральної музики першої чверті ХХІ ст. як складного багатоаспектного феномену крізь призму тенденції музикалізації, а також розглянуто специфіку взаємозв'язку її елементів. За результатами дослідження доведено, що складовими елементами, тісна взаємодія яких сприяє створенню єдиного звукового простору сценічної постановки є: музичні звуки (написана композитором спеціально для вистави, імпрізація, мелодія/пісня з класичного музичного спадку чи популярної музики), звуки діалогів, звукові ефекти (шуми, оточення та атмосфера), спеціальні звукові ефекти (бойові, побутові, фотові, електронні) та тиша (абсолютна, відносна, реалістична).

Констатовано, що театральна музика, як і будь-яка інша музика є системою значень, що наділена власними формами, структурами та змістом, завдяки якому набуває сенс, надаючи можливість розпізнати та надати значення основним музичним елементам, що використовує композитор: тональність, мелодія, гармонія, ритм, темп, динаміка, темброве забарвлення, інструменти та форма. Виявлено, що відносно сцени звуки можуть бути внутрішніми та зовнішніми: стосовно наративної структури – дієгетичними, якщо належать до звукової структури дії та недієгетичними, якщо не мають ніякого зв'язку зі сценічною дією, тобто не належать наративній структурі. Результати дослідження засвідчують, що функціями театральної музики є: вплив на образ та посилення його сугестивної сили; посилення виражальної сили постановки; поглиблення драматургічної структури вистави (музика може використовуватися для вираження контрастного змісту, підготовки сцени або для її кульмінації); створення характерної атмосфери епохи або ситуації; привернення уваги до події, ситуації, дії чи думок персонажа; сприяння поглибленого розуміння сценічної дії; формування реакції глядача шляхом передбачення події; маніпулювання особистістю персонажа; сприяння розкриттю мотивів; вплив на емоційний стан глядача, зокрема поява почуттів, що безпосередньо не пов'язані з відеорядом.

Ключові слова: театральна музика, музикалізація, музичні звуки, функції, звукові ефекти, шум, атмосфера, тиша.

Bekirov Usein. Features of modern theatre music: components, functions and dramaturgy

The article examines the functional and dramaturgical features of theatrical music of the first quarter of the 21st century. as a complex multifaceted phenomenon through the prism of the tendency to musicalization, and also considers the specifics of the relationship of its elements. The results of the study prove that the components, the close interaction of which contributes to the creation of a single sound space of a stage production, are: musical sounds (written by the composer specifically for the performance, improvisation, melody/song from the classical musical heritage or popular music), dialogue sounds, sound effects (noises, environment and atmosphere), special sound effects (combat, everyday, photographic, electronic) and silence (absolute, relative, realistic).

It has been established that theatrical music, like any other music, is a system of meanings, endowed with its own forms, structures and content, thanks to which it acquires meaning, providing the opportunity to recognize and give meaning to the main musical elements used by the composer: tonality, melody, harmony, rhythm, tempo, dynamics, timbre, instruments and form. It was found that sounds can be internal and external to the scene: in relation to the narrative structure – diegetic, if they belong to the sound structure of the action, and non-diegetic, if they have no connection with the stage action, that is, they do not belong to the narrative structure. The results of the study show that the functions of theatrical music are: influencing the image and enhancing its suggestive power; enhancing the expressive power of the production; deepening the dramatic structure of the performance (music can be used to express contrasting content, prepare the scene or for its climax); creating a characteristic atmosphere of the era or situation; drawing attention to an event, situation, action or thoughts of a character; promoting a deeper understanding of the stage action; forming the viewer's reaction by predicting the event; manipulating the character's personality; promoting the disclosure of motives; influencing the viewer's emotional state, in particular the emergence of feelings that are not directly related to the video sequence.

Key words: theatrical music, musicalization, musical sounds, functions, sound effects, noise, atmosphere, silence.

Вступ. Сучасна театральна музика – складний багатокомпонентний мистецький феномен, розвиток якого пов'язаний з тенденцією музикалізації – формування єдиного звукового простору сценічної дії. Як невід'ємна складова сценічного тексту, театральна музика підсвідомо впливає на посилення враження від постановки, а відтак багато в чому визначає її успіх, інтерактивність та привабливість для глядача. У цьому контексті актуалізується дослідження проблематики взаємодії складових сучасної

театральної музики, її функціонального призначення та драматургії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Незважаючи на важливість театральної музики як важливої складової сучасної сценічної постановки, її наукове осмислення наразі перебуває на початковому етапі. Аналізуючи представлені в українському академічному вимірі праці, проблематика яких корелює з темою статті, можна констатувати наявність наукового інтересу до окремих аспектів проблематики. Так, наприклад,

творчу діяльність композиторів драматичного театру аналізують О. Білас [1], М. Гарбузюк [3], Л. Лукашева та С. Садовенко [6], Х. Новосад [8] та ін. Роль музики у створенні атмосфери та фокусуванні уваги глядача на ключових моментах вистави досліджує А. Курята [5], архітектуру музичного компоненту драматичної вистави розглядає О. Мацепура [7] та ін. Окрему увагу дослідниками приділено питанню функції музичного оформлення в театрі. Як приклад назвемо публікацію І. Босак [2], присвячену аналізу функцій музики в драматичному театрі з позиції сучасних європейських театральних тенденцій, С. Садовенко [10] та ін. Проте, незважаючи на важливість названих праць для подальших наукових розробок, тема сучасної театральної музики лишається практично невисвітленою, що посилює актуальність дослідження.

Мета статті – виявити особливості сучасної театральної музики крізь призму взаємодії її складових (музика, діалоги, звуки, шуми, атмосфера, спеціальні звукові ефекти, шумові ефекти, тиша та ін.), функціонального призначення та драматургії.

Результати дослідження. Театральна музика – явище, розвиток якого триває протягом еволюції театального мистецтва, позиціюючись дослідниками як невід’ємна складова цілісного сценічного твору, елементами якої є спеціально організовані в сценічному просторі звуки, шуми, тиша та ін. [14, с. 50]. Метою театральної музики, як і інших складових театральної постановки – режисури, акторської гри, сценографії, освітлення, хореографії – є створення (в органічному синтезі, без підпорядкування одному елементу всіх інших) [1, с. 127] єдиного цілісного сценічного тексту.

На сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва театральна музика постає складним феноменом, що виникає внаслідок багатовекторного поєднання різноманітних елементів, специфіку якого зумовлює тенденція музикалізації. За Х.-Т. Леманном, характерними рисами цього процесу є: формування звукової семіотики; використання режисерами-постановниками власного відчуття музики та ритму; сценічне мовлення як унікальне джерело музичності; звукове багатоголосся; обробка параметрів та komponування звуків в різні комбінації; перехід від лінійного розгортання музики до «одночасного накладання кількох різноманітних звукових світів» [13, с. 144]; використання паузи в музичному оформленні вистави як самої музики; формування нового рівня суб’єктно-об’єктної взаємодії в умовах сценічного простору, що призводить до утворення звуків. Як наслідок відбувається становлення театральної музики як потужного нарративного інструменту, що здатний «створювати емоційний резонанс і поглиблювати психологічну глибину вистав, розкриваючи внутрішній світ персонажів та проводячи глядача через ключові моменти сюжету» [5, с. 33].

У колажі звуків для партитури вистави можна категоризувати звуки за їх походженням, місцем, зв’язку із зображенням, ситуацією в постановці, їх функціями та ін. Закордонні науковці пропонують розрізняти п’ять основних груп театральних звуків – складових

театральної музики, як мистецтва організації музичних звуків у сценічному просторі в «часовій (ритмічній), звуковисотній та тембровій шкалі» [4, с. 509]: звуки діалогів; звуки навколишнього середовища; шуми; музику; спецефекти [15, с. 140].

Музика для сценічної постановки – це оригінальний твір, традиційно написаний спеціально для вистави/перформансу. В іншому випадку, вибір музичного твору та придбання прав на його використання є обов’язками музичного редактора або звукорежисера. Варто зазначити, що деякі режисери самі обирають музику/пісні, які вважають ключовими для постановки і які мають посприяти втіленню задуму. Вибір музики – один із перших кроків у процесі постановки вистави або конкретної мізансцени. Театральна музика багатофункціональна, і однією з найголовніших її функцій є створення певного настрою в сцені – найважливішого компонента впливу на глядача. Варто зазначити, що здатність музичних звуків створювати особливу атмосферу особливо ефективна, коли вони впізнавані глядачем [15, с. 142]. Одним із прийомів є використання відомої музики чи пісні у емоційно важких сценах для того, щоб викликати ланцюг спогадів та асоціацій: уявні асоціації надають музиці ще більш буденний вигляд, а поєднання буденного і незвіданого призводить до посилення іронії. Музика в сценічній постановці зазвичай покликана інформувати глядача про персонажа (вік, інтелект, походження, позитивні/негативні сторони, звички, ставлення до певних речей та ін.). Характеристика засобами звуку – це модальність, що є традиційною для театру [12, с. 250]. Вона може посилити поєднання неоднозначних візуальних образів та надати їм особливий ритм, при цьому сприяючи зануренню в сценічну дію, маніпулюванню характерами персонажів та уявленнями про їхнє ставлення до ситуації. Отже, театральна музика може використовуватися по-різному, незалежно від того, включає вона поппісню, імпровізований експеримент або мелодію, написану композитором.

Шуми можуть бути шумами як такими або атмосферними звуками, що виникають при русі об’єктів, істот або внаслідок природних явищ. Музика може бути прикладною, адаптованою, музикою, написаною для вистави, а також атмосферою. Прикладна або адаптована музика в театрі має фізичне джерело, наприклад, радіопристрій, патефон та ін. Використання атмосферної або ембієнтної музики в сценічних постановках є поширеним явищем. Хоча мова йде про музику або музичні звуки, вони зливаються з навколишньою обстановкою і атмосферою сцени, що призводить до унікального звучання. Сутність використання ембієнту або атмосферної музики полягає в тому, щоб глядач сприймав загальну ситуацію як атмосферу вистави [15, с. 146].

Фонова театральна музика – це музика або музичні звуки, що поєднуються з атмосферою та оточенням сцени, створюючи унікальну звучність. Драматургічна сутність використання ембієнтної або атмосферної музики полягає в тому, що під час перегляду вистави глядач сприймає твір як атмосферу, як ембієнт, а не як музику. Візуальні елементи набувають індивідуально-

сті, простір, місце, ситуацію завдяки звуку, що супроводжує ембієнт. Атмосфера та оточення в театральній музиці можуть вказувати, наприклад, на таємничість приміщення, його положення в часі та просторі, географічну локалізацію, вісь часу, довкола якої відбувається сценічна дія та ін. Ембієнт забезпечує занурення глядача в послідовність подій, опис навколишнього середовища звуком. Відмінність між ембієнтами та ефектами полягає в тому, що перші охоплюють більш тривалий часовий проміжок, наприклад, цілу послідовність. Звукові ефекти можуть бути компонентами ембієнта, доповнюючи його звучання окремими деталями. Особливої майстерності потребує вибір ембієнтів, що виходять за межі їх суто ілюстративної ролі, доповнюючи візуальний ряд постановки. Ембієнт може бути просто записаним звуком, що додається до візуального ряду подібно до звукової вставки, що повторюється, або ж містити спеціально додані звукові ефекти, наприклад, краплі, голоси птахів, гудок та ін., що відкриває нові можливості для інтерпретації. Глядач свідомо або несвідомо сприймає окремі елементи, що стають невід'ємною частиною атмосфери – таким чином сцена набуває додаткового значення, іншого виміру, а інколи посилює емпатію [12, с. 152–153].

Шуми можуть бути як власне звичайними шумами, так і атмосферними звуками. Вони виникають від рухів предметів, істот або природних явищ. В частотному діапазоні шумів існує не одна звукова хвиля: існує колаж із кількох складних звукових хвиль з різними частотами – це складові або складні звуки. У свою чергу складні звуки поділяються на дві великі категорії:

- періодичні: музичні звуки;
- аперіодичні: шуми.

Варто зазначити, що ці визначення є досить умовним, оскільки існують періодичні звуки, що не мають музичної природи, наприклад, голосні звуки мови, тоді як в музиці використовуються і аперіодичні звуки, такі як цимбали, трикутники, барабани та ін. Водночас суттєва відмінність між цими двома категоріями звуків полягає в тому, що частота періодичних звукових компонентів завжди визначається кратними, подвійними, потрійними та ін. основами – гармоніками [15, с. 159].

Шуми являють собою суміш вібрацій, тобто складаються з розмаїття звуків з різними коливаннями. Це звуки не є зворотними гармоніками, тому в шумах не можна виділити ані основного тону, ані гармоніки. Проте існують шуми, що включають періодичні складові, наприклад, шум двигуна та ін. З комунікативної точки зору існує два типи шумів:

- некомунікативні: відрізняються об'єктивною або суб'єктивною відсутністю інформаційного навантаження, він подразнює через те, що викликає неприємне відчуття або негативного впливу на передачу інформації;
- комунікативні шуми: шум, до якого додано сутність, якому надано інформаційну цінність; ці шуми можуть сприйматися як корисні звуки, таким чином шум трансформується і включає в себе комунікаційне поле.

Однією зі специфічних категорій звукового супроводу вистави є звукові спецефекти. В міжнародній класифікації звукового супроводу виділяють три основні рівні звуку: діалог, музика та звукові ефекти. Категорія звукових ефектів, що є «складовою частиною музичної композиції» [9, с. 170], включає в себе всі шуми, оточення та атмосферу. П. Паві пропонує розрізняти: звукові ефекти, що сприяють створенню ефекту реальності (наприклад, імітація звуку дзвінка в двері, телефонний рингтон та ін.); звукові ефекти, призначені для того, щоб передати глядачу загальну атмосферу постановки, формуючи необхідні враження; звукові ефекти, що є зображенням звукового плану; звукові ефекти, які використовуються як звуковий контрапункт до сценічної дії [9, с. 171]. До звукових спецефектів відносяться звуки, що не входять в категорії діалогу, музики або звукових ефектів. Спеціальні звукові ефекти – це окрема категорія звуків, що не має зв'язку з реальністю і в сприйнятті глядачем лишається нематеріальною. На основі визначення, запропонованого Л. Лезереску, можна розглядати звукові ефекти як: будь-який звук, окрім музики та діалогів, що штучно створений з метою досягнення певного ефекту [12, с. 153] і виконує такі функції:

- стимулювання реальності, тобто відповідність реальності, що відбувається на сцені;
- звуковий ефект, що відповідає сцені, може ілюструвати, те, чого не видно, але що належить до сценічного простору;
- ефекти, що можуть допомогти створити певний стан.

У свою чергу звукові ефекти можна розділити на такі групи:

- бойові спеціальні звукові ефекти: звуки зброї, рукопашний бій;
- побутові: кроки, одяг, посуд;
- фонові: «тло кімнати», рух транспорту, вітер, навколишні звуки;
- електронні ефекти/елементи виробництва.

Трансформація енергії театральної музики під час сприйняття може впливати на глядача психологічно, інтелектуально, емоційно та морально. З цієї причини при створенні музики для театральної постановки необхідно звернутися до музичної драматургії. За Б. Габором [11, с. 125], існує одинадцять аспектів функціональних критеріїв для практики театральної музики: зв'язок між наративною функцією та змістом денотатів і звукових значень; точність, автентичність; зв'язок між жанровими умовностями і звуковим дизайном; зв'язок між звуковими умовностями і драматургією музичного оформлення вистави; зв'язок між звуковим дизайном і «природними» звуками сценічної постановки; структура і ритм твору з точки зору драматургії звука; роль драматургії звука в театрі; драматургічна функція музики та драматургічний зв'язок з іншими звуковими рішеннями; ілюстрація атмосфери епохи, посилення звукових спогадів; навмисне виникнення звукового резонансу у сприйнятті глядача; технічна якість; характеристики середовища, в якому сприймається театральне мистецтво. У драматургії театраль-

ної музики важливе значення має тиша, оскільки може бути використана в драматургічних цілях як музика, звуки та шуми. Раптова тиша після великої музичної сцени може зіграти суттєву роль в формуванні глядацького сприйняття. Не менш ефективним є прийом використання тиші замість очікуваних звуків, що природним чином відповідали б конкретному моменту – відсутність звукового аналогу в реальності загострює почуття. Тиша може мати більше сенсу, ніж звичайний звуковий підхід. Наприклад, вона може бути передвісником події, підкреслити ідеалістичний аспект, мирну обстановку, наводити на думку про таємницю, сприяти напруженню, неспокою, невпевненості, страху, а також може підкреслити динаміку сценічної дії.

Тиша в сценічному просторі приймає різноманітні форми:

- абсолютна тиша: відсутність звуку на сцені;
- відносна тиша;
- реалістична, природна тиша: місце/час, що зазвичай асоціюється з відсутністю звуків, наприклад, пустеля, ліс, ніч [15, с. 160]. Кожна з означених форм тиші передає глядачу певний стан душі, відповідно можна умовно розрізняти: художню тишу та драматичну тишу.

Узагальнюючи вищевикладене, можна стверджувати, що створення сучасної театральної музики базується на беззаперечній відповідності особливостям постановки, сценічної дії, персонажам, обставинам та динаміці п'єси, а варіативність поєднання її складових зумовлено баченням режисера-постановника.

Висновки. Внаслідок концептуалізації особливостей театральної музики в контексті специфіки розвитку сучасного сценічного мистецтва виявлено, що складовими елементами, тісна взаємодія яких сприяє

створенню єдиного звукового простору сценічної постановки є: музичні звуки (написана композитором спеціально для вистави, імпровізація, мелодія/пісня з класичного музичного спадку чи популярної музики), звуки діалогів, звукові ефекти (шуми, оточення та атмосфера), спеціальні звукові ефекти (бойові, побутові, фотові, електронні) та тиша (абсолютна, відносна, реалістична). Театральна музика, як і будь-яка інша музика є системою значень, що наділена власними формами, структурами та змістом, завдяки якому набуває сенсу, надаючи можливість розпізнати та надати значення основним музичним елементам, що використовує композитор: тональність, мелодія, гармонія, ритм, темп, динаміка, темброве забарвлення, інструменти та форма. Відносно сцени звуки можуть бути внутрішніми та зовнішніми: стосовно наративної структури – дієгетичними, якщо належать до звукової структури дії та недієгетичними, якщо не мають ніякого зв'язку зі сценічною дією, тобто не належать наративній структурі. Функціями театральної музики є: вплив на образ та посилення його сугестивної сили; посилення виражальної сили постановки; поглиблення драматургічної структури вистави (музика може використовуватися для вираження контрастного змісту, підготовки сцени або для її кульмінації); створення характерної атмосфери епохи або ситуації; привернення уваги до події, ситуації, дії чи думок персонажа; сприяння поглибленого розуміння сценічної дії; формування реакції глядача шляхом передбачення події; маніпулювання особистістю персонажа; сприяння розкриттю мотивів; вплив на емоційний стан глядача, зокрема поява почуттів, що безпосередньо не пов'язані з відеореєсмом.

Література:

1. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 19 с.
2. Босак І. Ю. Функції музики в драматичному театрі (на прикладі інсценізації за творами М. Матіос. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 32. С. 126–132.
3. Гарбузюк М. Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. *Вісник львівського університету: серія мистецтвознавство*. 2002. С. 49–57.
4. Закус І. М. Музика зсередини. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54). С. 509–512.
5. Курята А. Роль музики у створенні атмосфери та підкресленні ключових моментів вистави на прикладі вистав Рівненського обласного академічного театру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 74. С. 32–37.
6. Лукашева Л. Т., Садовенко С. М. Музично-театральна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова: культурологічний вимір. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 68–74.
7. Мацепура О. Архітектоніка музичного компоненту драматичної вистави. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 105. С. 143–153.
8. Новосад Х. Проблеми творчої та організаційно-практичної діяльності композитора драматичного театру в осмисленні Олександра Радченка. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 222–230.
9. Патріс Паві: Словник театру. / Пер. із фр. Якуб'як М. Львів, 2006. 640 с.
10. Садовенко С. М. Театральна музика: особливості, функції, ролі. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 163–169.
11. Gábor B. A reprodukciós technikáktól az alkotóművészetig, PhD thesis, Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2013.
12. Lăzărescu L. Sound Design în filmul american de animație [Sound Design in the American Animation Film], Bucharest, ed. Niculescu, 2013.

13. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. Translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby. Routledge, 2006. 225 p.
14. Roesner D. What Is Theatre Music? In : Roesner D., Quick T. Y. (ed.). *Music and Sound in European Theatre. Practices, Performances, Perspectives*. 2024. pp. 46–64 doi:10.4324/9781032678214
15. Venczel P. A Brief Analysis of the Functionality and Dramaturgy of the Soundtrack in Film and Theater (Part I.). *Theatrical Colloquia*. 2020. Issue 10(2). pp.138-165.

References:

1. Bilas, O. (2018). Kompozytorskyi styl yak chynnyk khudozhnoi tsilisnosti dramatychnoho spektakliu (na prykladi muzyky A. Kos-Anatolskoho ta V. Kaminskoho do vystav Natsionalnoho akademichnoho ukrainskoho dramatychnoho teatru imeni Marii Zankovetskoi) [Composer's style as a factor of artistic integrity of a dramatic performance (on the example of music by A. Kos-Anatolsky and V. Kaminsky for performances of the National Academic Ukrainian Drama Theater named after Maria Zankovetska)] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. Lviv [in Ukrainian].
2. Bosak, I. Yu. (2019). Funktsii muzyky v dramatychnomu teatri (na prykladi instsenizatsii za tvoramy M. Matios [Functions of music in the drama theater (on the example of staging the works of M. Matios)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Vyp. 32. pp. 126–132 [in Ukrainian].
3. Harbuziuk, M. (202). Muzyka u vystavi «Hamlet» Lvivskoho teatru im. M. Zankovetskoi (1957 r.): spivpratsia rezhysera y kompozytora [Music in the play "Hamlet" of the Lviv Theater named after M. Zankovetska (1957): cooperation of the director and composer]. *Visnyk lvivskoho u-tu: seriia mystetstvoznavstvo*. pp. 49–57 [in Ukrainian].
4. Zakus, I. M. (2018). Myszyka zseredyny [Music from the inside.]. *Molodyi vchenyi*. № 2 (54). pp. 509–512 [in Ukrainian].
5. Kuriata, A. (2024). Rol muzyky u stvorenni atmosfery ta pidkreslenni kliuchovykh momentiv vystavy na prykladi vystav Rivnenskoho oblasnoho akademichnoho teatru [The role of music in creating an atmosphere and emphasizing key moments of a performance using the example of performances of the Rivne Regional Academic Theater]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 74. pp. 32–37 [in Ukrainian].
6. Lukasheva, L. T., Sadovenko, S. M. (2021). Muzychno-teatralna refleksiiia tvorchoho fenomenu M. M. Synelnikova: kulturolohichni vymir [Musical and theatrical reflection of the creative phenomenon of M. M. Synelnikov: culturological dimension]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 4. pp. 68–74 [in Ukrainian].
7. Matsepura, O. (2013). Arkhitektonika muzychnoho komponentu dramatychnoi vystavy [Architectonics of the musical component of a dramatic performance]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 105. pp. 143–153 [in Ukrainian].
8. Novosad, Kh. (2018). Problemy tvorchoi ta orhanizatsiino-praktychnoi diialnosti kompozytora dramatychnoho teatru v osmyslenni Oleksandra Radchenka [Problems of creative and organizational-practical activity of the composer of the dramatic theater in the understanding of Alexander Radchenko]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Vyp. 34. pp. 222–230 [in Ukrainian].
9. Pavi, P. (2006). *Slovyk teatru [Dictionary of Theater] / Per. iz fr. Yakubiak M.* Lviv [in Ukrainian].
10. Sadovenko, S. M. (2020). Teatralna muzyka: osoblyvosti, funktsii, roli [Theater music: features, functions, roles]. *Diialnist prodiusera v kulturno-mystetskomu prostori KhKhI stolittia: tvorchy dialohy. Zb. naukovykh prats / Upor., nauk. red., vidp. za vyp. : S. Sadovenko*. Kyiv : NAKKKiM, pp. 163–169 [in Ukrainian].
11. Gábor, B. (2013). *A reprodukciós technikáktól az alkotóművészeti*, PhD thesis, Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola [in Hungarian].
12. Lăzărescu, L. (2013). *Sound Design în filmul american de animație [Sound Design in the American Animation Film]*, Bucharest, ed. Niculescu [in English].
13. Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby. Routledge [in English].
14. Roesner, D. (2024). What Is Theatre Music? In : Roesner D., Quick T. Y. (ed.). *Music and Sound in European Theatre. Practices, Performances, Perspectives*. pp. 46–64 doi:10.4324/9781032678214 [in English].
15. Venczel, P. (2020). A Brief Analysis of the Functionality and Dramaturgy of the Soundtrack in Film and Theater (Part I.). *Theatrical Colloquia*. Issue 10(2). pp. 138–165 [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 15.09.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 13.10.2025
Дата публікації: 28.11.2025

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ПІСЛЯ 2014 РОКУ: ТРАНСФОРМАЦІЇ, ВИКЛИКИ ТА МОДЕЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Булгаков Максим Олександрович,

викладач кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисування,
аспірант, спеціальність 025 Музичне мистецтво
Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка
ORCID ID: 0009-0008-2961-7772

У статті досліджено трансформаційні процеси в українському музично-драматичному театрі після 2014 року в контексті соціально-політичних та культурних змін, зумовлених Революцією Гідності, анексією Криму, збройною агресією Російської Федерації, активізацією національного самоусвідомлення та хвилею культурної деколонізації. Театр у нових суспільно-історичних умовах постає не лише як художній феномен, а й як чинник суспільного впливу, інструмент культурного спротиву, простір осмислення ідентичності та платформа соціальної терапії. Звертається увага на роль театру як медіатора між особистим досвідом і колективною пам'яттю в період війни, невизначеності та активної боротьби за національну суб'єктність.

Особливий акцент зроблено на нових художніх тенденціях: постдраматизмі, документалістиці, політичному та перформативному театрі, інклюзивних формах сценічного мистецтва, що інтегрують візуальні, тілесні й аудіальні компоненти сценічної дії. Простежено, що театр дедалі частіше вступає в діалог із актуальними соціальними контекстами та формує нові моделі публічної комунікації, зокрема через використання сучасних технологій, інтерактивних форматів і міжвидових синтезів. У фокусі дослідження перебувають сценічні практики провідних українських театрів різних рівнів – державних, муніципальних і незалежних, серед яких театр Лесі у Львові, PostPlay театр, Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра, а також мистецькі ініціативи «ГогольFest», «Театр ветеранів», «Тиждень актуальної п'єси».

Методологічна основа статті ґрунтується на культурологічному аналізі сценічного тексту, інструментах контент-аналізу, сучасній театрознавчій критиці та міждисциплінарному підході. Доведено, що український театр після 2014 року виконує важливі соціальні, гуманітарні й політичні функції, виступаючи простором відкритого діалогу, колективної рефлексії та конструювання нової культурної реальності. Окреслено перспективи подальшого розвитку театру як інституції, здатної одночасно формувати громадянську позицію, зберігати національну пам'ять і пропонувати інноваційні форми художнього мислення.

Ключові слова: український театр, музично-драматичне мистецтво, соціально-політичні трансформації, постдраматизм, документалістика, культурна деколонізація, публічний діалог.

Bulgakov Maksym. Ukrainian music and drama theatre after 2014: transformations, challenges, and models of national cultural representation

The article explores in detail the transformational processes in Ukrainian musical and dramatic theatre after 2014, situating them within the broader socio-political and cultural shifts provoked by the Revolution of Dignity, the annexation of Crimea, the ongoing armed aggression of the Russian Federation, the intensification of national self-awareness, and the wave of cultural decolonization. Under these complex historical conditions, theatre emerges not merely as an artistic phenomenon but also as a powerful instrument of civic education, a factor of social influence, a tool of cultural resistance, a medium for reflecting identity, and an effective platform for social therapy. Particular attention is devoted to the capacity of theatre to function as a mediator between personal experience and collective memory during wartime circumstances, social instability, and the struggle for the affirmation of national subjectivity.

The study highlights the increasing presence of new artistic tendencies such as postdramatic theatre, documentary and verbatim practices, political and performative approaches, as well as inclusive forms of stage art that integrate visual, corporeal, musical, and audial components of performance. It is emphasized that Ukrainian theatre demonstrates a growing ability to interact with urgent social contexts, respond to contemporary political challenges, and construct new models of public communication. This dynamic process is facilitated through the application of modern technologies, interactive formats, and intermedial or cross-disciplinary artistic syntheses. The analysis focuses on the stage practices of both leading institutional and independent theatres, among them the Lesia Ukrainka Theatre in Lviv, PostPlay Theatre, the Kyiv Academic Drama and Comedy Theatre on the Left Bank of the Dnipro, together with innovative cultural initiatives such as "GogolFest," "Veterans' Theatre," and "Week of Contemporary Play," which actively redefine the role of theatre in society.

The methodological framework of the article is grounded in cultural analysis of stage texts, supplemented by instruments of content analysis, principles of modern theatre criticism, and an interdisciplinary perspective that combines approaches from cultural studies, performance studies, and sociology of art. The research demonstrates that Ukrainian theatre after 2014 fulfills crucial social, humanitarian, and political functions: it acts as a space for open dialogue, collective reflection, and the symbolic construction of a new cultural reality. Furthermore, the article outlines the prospects for further development of theatre as a public institution capable of simultaneously shaping civic consciousness, safeguarding historical and cultural memory, and offering innovative modes of artistic thinking that correspond to the challenges of a rapidly changing world.

Key words: Ukrainian theatre, musical and dramatic art, socio-political transformations, postdramatic theatre, documentary and verbatim practices, cultural decolonization; public dialogue.

Вступ. Період після 2014 року ознаменувався для української культури масштабними трансформаціями, що торкнулися всіх сфер мистецької діяльності, зокрема театру. Український музично-драматичний театр у цей період зазнав якісних змін, які охопили не лише змістове наповнення вистав, а й форми сценічної репрезентації. На тлі революційних подій, військової агресії Росії, суспільної турбулентності та культурної деколонізації театр перестає бути лише естетичною інституцією – він перетворюється на активного учасника суспільного діалогу, інструмент культурного спротиву та самоідентифікації.

Особливу увагу в сучасному театральному процесі привертають нові формати – постдраматичні, документальні, мультимедійні, перформативні, які дозволяють адекватніше реагувати на виклики сьогодення. Сцена стає простором переживання та осмислення колективного досвіду, де перетинаються особисте, соціальне та політичне. У таких умовах театр набуває нової ролі: він формує культурну пам'ять, працює з травмою, мобілізує глядача до етичної участі.

Метою статті є комплексне дослідження сучасного українського музично-драматичного театру як середовища трансформацій культурної ідентичності, художніх форм і соціальної дії. Завданнями є: виявлення ключових художніх стратегій, аналіз моделей репрезентації національної ідеї у виставах, визначення ролі театру як інституції культурного опору.

Стаття є складовою частиною дисертаційного дослідження автора на тему «Український музично-драматичний театр початку XXI століття. У пошуках сучасної моделі національної культури» та зосереджується на аналізі театального процесу після 2014 року – періоду глибокого переосмислення національних ідентифікаційних кодів через сценічне мистецтво.

Матеріали та методи. У ході дослідження було використано міждисциплінарний підхід, який поєднує інструменти культурології, театрознавства, мистецтвознавчої критики та соціогуманітарного аналізу. Основними методами виступили: культурологічний аналіз сценічного тексту, контент-аналіз сучасних театральних постановок, порівняльний аналіз художніх стратегій різних періодів розвитку театру (кінець XX – початок XXI ст.).

Матеріалами дослідження стали вистави, що репрезентують музично-драматичний театр в Україні після 2014 року. Особливу увагу приділено діяльності таких театрів, як: Київський академічний театр драми і комедії на Лівому березі Дніпра, Театр Лесі у Львові, Харківський театр «Нефть», Центр сучасної драматургії, PostPlay Театр, Івано-Франківський національний академічний драматичний театр, а також фестивальні проекти – «ГогольFest», «Драма.UA», «Тиждень актуальної п'єси».

Аналіз обраних вистав здійснювався з урахуванням їхньої тематики, естетичних засобів, сценографії, драматургічних рішень, ролі музики, використання відео, мови тіла та глядацької рецепції. Ці критерії дозволили виокремити ключові тренди у театральному процесі

та простежити їхнє співвідношення з суспільними процесами, національною ідентичністю та культурною пам'яттю.

Результати дослідження. Тенденції художньої трансформації українського музично-драматичного театру після 2014 року.

Після 2014 року український музично-драматичний театр зазнав суттєвих трансформацій у своїй художній мові, структурі та функціях. Як зазначає Л. Гуменюк [1], ключовими викликами стали поєднання сценічного висловлювання з політичним контекстом, реакція на травму війни та потреба у переосмисленні культурної ідентичності.

Традиційні форми, що переважали у репертуарних театрах на початку 2000-х років, поступилися місцем постдраматичним і документальним форматам, що тяжіють до відкритості, гібридності та міждисциплінарності [5]. Цей зсув супроводжується активним залученням відео, звуку, інсталяційних практик, а також демонтажем класичної лінійної драматургії на користь фрагментарності та колективного авторства.

Прикладом такого театру є вистава «Погані дороги» Наталки Ворожбит у постановці Тамари Трункової, де документальна основа поєднується з виразними сценічними образами. Театр Лесі у Львові під керівництвом Рози Саркісян пропонує режисерські рішення, які включають відеоарт, документальну хроніку, живий звук, і працюють із темами психотравми, тіла, пригніченого голосу. Схожі естетичні підходи демонструє і Київський театр драми і комедії на Лівому березі у виставі «Вітрова музика», де простір сцени стає місцем перетину голосу, світла і тиші.

Значною мірою ці тенденції зумовлені зміною суспільної ролі театру. Сучасна сцена не лише репрезентує події, але й виконує функцію соціального навігатора, осмислюючи та моделюючи нові стратегії співіснування. У цьому контексті важливою є поява нових незалежних театрів (PostPlay, «Дикий театр», театр Лесі), які відмовляються від жорстко фіксованого репертуару і надають перевагу гнучким проєктним форматам.

Фестивальний рух, особливо «ГогольFest» [6; 10], відіграє роль майданчика для експерименту, де сценічна форма розширюється до соціальної інтервенції. Таким чином, трансформації у художній мові українського театру після 2014 року є не лише реакцією на політичну ситуацію, а й свідченням еволюції самої природи театального висловлювання.

Репрезентація національної ідентичності у сценічних практиках.

Проблематика національної ідентичності в українському театрі після 2014 року постає як процес деконструкції усталених образів і формування нових моделей культурного самовираження. У контексті війни, деколоніального мислення та суспільного запиту на переосмислення «українського» театр звертається до особистих історій, локальної пам'яті та мови як носія ідентичності [1; 2].

На відміну від радянської або пострадянської уніфікації, сучасні вистави уникають гомогенних кодів:

Порівняльна характеристика сценічних форм до і після 2014 року

Характеристика	До 2014 року	Після 2014 року
Тематичне наповнення	Класичні твори, побутові драми	Війна, пам'ять, ідентичність
Форма	Психологічний реалізм, класичне інсценування	Постдраматизм, перформанс, документалістика
Глядацька стратегія	Споглядання	Співучасть, рефлексія
Сценографія	Традиційні декорації	Мультимедійність, тілесність, мінімалізм

на сцені з'являються діалекти, суржик, полілог мов, включення жестової мови [7; 12]. Цей процес не лише оновлює драматургію, але й повертає голос маргіналізованим спільнотам. Ідентичність розглядається не як стабільна категорія, а як процес – динамічний, багато-голосий, суперечливий [5; 9]. Як відзначає О. Вовкун [8], нові голоси української сцени формуються саме через діалог локального та універсального досвіду.

Художні рішення підтримують цю трансформацію: сценографія мінімалізується, підкреслюючи тілесність, голос, ритуальність. Наприклад, у театрі Лесі у Львові активно застосовується політичне програмування образів, де національна ідентичність розкривається через мову травми, жіноче тіло, багатокультурний досвід [7; 5].

Таким чином, національна ідентичність у театрі не задається згори, а формується знизу – через особисте, через присутність, через естетику голосу. Це відкриває нові можливості для театру як простору критичної рефлексії та діалогу зі складною історією, що резонує з європейськими тенденціями постмеморіального театру [13].

Театр як чинник культурного опору.

У період війни український театр дедалі активніше постає як простір культурного спротиву – не лише естетичного, а й політичного, етичного та інформаційного. Згідно з дослідженням А. Погребенника [2], сцена стала полем артикуляції досвіду травми, втрати, мобілізації, а також чинником формування колективної пам'яті та солідарності.

Культурний опір у театрі реалізується через створення контрнарративів – вистав, що прямо або опосередковано протистоять імперському дискурсу, деконструють колоніальні стереотипи та повертають у публічну сферу голоси українських героїв, жертв, очевидців. Постановки «Нація», «Сіра зона», «Погані дороги» є прикладами, де емоційний досвід поєднується з політичною заявою [2; 4].

Жанрова палітра таких вистав варіюється – від документального театру до перформативного ритуалу. Часто

на сцену виводяться ветерани, переселенці, волонтери, що дозволяє театру зберігати живий контакт із соціальною реальністю [11]. У цьому контексті особливої ваги набуває не лише художня якість, а й сам акт публічного свідчення як форма правди й етичного жесту [3; 4].

Значну роль відіграють й незалежні театри, які можуть оперативно реагувати на політичну ситуацію, творити альтернативні дискурси без цензури та ідеологічного тиску. Ці театральні платформи сприяють формуванню нової культурної мови, де мистецтво – це не втеча від реальності, а форма її переосмислення й спротиву.

Театр як простір терапії та спільнотності.

Після 2014 року український театр дедалі більше виконує функцію не лише художнього, але й соціального та терапевтичного простору. Це відповідає світовим тенденціям театру як форми роботи з травмою, відновлення спільнот та інтеграції вразливих груп у культурне поле [13].

Одним із напрямів цієї роботи є театральні проекти за участі ветеранів, переселенців, осіб з інвалідністю та інших соціально вразливих категорій. Так, у Харкові реалізовано програму «Театр ветеранів», де колишні військові долучаються до створення вистав на основі власного досвіду [11]. Ці практики поєднують мистецтво з психосоціальною реабілітацією, утверджуючи театр як інструмент емоційного зцілення.

Інклюзивний театр також активно розвивається в Україні. За дослідженням І. Козловської [12], такі проекти змінюють уявлення про актора, сцену, глядача і формують нову етику присутності. Прикладом є вистави, де беруть участь актори з синдромом Дауна, аутизмом, або ті, хто пережив втрату і шукає шлях до публічного самовираження через мистецтво.

Сценічні рішення у таких виставах є максимально відкритими: вони тяжіють до перформативності, взаємодії з глядачем, руйнування «четвертої стіни». Терапевтичний ефект виникає не лише в учасників, а й у публіки – через співпереживання, співтворення, розуміння і прийняття інших.

Таблиця 2

Типологія театральної реакції на війну

Тип реакції	Опис
Документальний	Базується на реальних історіях, свідченнях, інтерв'ю.
Ритуальний	Використання символів, тиші, повтору для переживання втрати.
Естетичний	Трансформація досвіду у форму, метафору, естетичний образ.
Провокативний	Гострі соціальні теми, деконструкція героїзму, гра з табу.

Таким чином, театр у сучасній Україні перетворюється на платформу солідарності, діалогу та відновлення соціальних зв'язків. Його терапевтична функція – не вторинна, а така, що вплетена в саму естетику сцени й відкриває нові горизонти культурної участі.

Висновки. Український музично-драматичний театр після 2014 року став осередком глибоких мистецьких, культурних і соціальних трансформацій. Він переосмислює свою функцію – від естетичного репрезентанта до агента культурної мобілізації, етичного свідчення та критичного діалогу.

Театр більше не є лише простором репрезентації, він є платформою для переосмислення ідентичності, для роботи з колективною пам'яттю, для зцілення через мистецтво. Саме через тіло, звук,

простір і тишу сучасна сцена говорить із глядачем на теми, які раніше залишалися маргіналізованими або табуованими.

Національна ідентичність, як свідчить аналіз сценічних практик, постає у театрі не у вигляді символічних кліше, а як процес – живий, суперечливий, багатоголосий. У цьому сенсі театр стає не лише простором художнього пошуку, а й дієвим механізмом формування гуманітарної відповіді на соціальні виклики сьогодення.

Перспективи подальших досліджень охоплюють глибший аналіз жанрових інновацій, вплив театру на культурну політику, а також вивчення терапевтичних і освітніх потенціалів сцени в посттравматичному суспільстві України.

Література:

1. Гуменюк Л. І. Сучасний український театр: виклики, трансформації, ідентичності. Київ : НаУКМА, 2020. 224 с.
2. Погребенник А. Театр у час війни: культура спротиву і риторика пам'яті. *Український театр*. 2021. № 1(91). С. 10–16.
3. Неждана Н. Документальний театр в Україні: становлення і перспективи. *Сценічне мистецтво*. 2019. № 12. С. 45–52.
4. Жирков С. Театр на межі: досвід режисури в умовах невизначеності. *Театральна ревізія*. 2022. URL: <https://reviziateatr.org.ua/interview/zhyrkov2022> (дата звернення: 20.06.2025).
5. Саркісян Р. Постдраматизм і політична сцена. *Театр. Критика. Контекст*. 2021. Т. 5. № 2. С. 23–30.
6. Каталог фестивалю «ГогольFest». 2019–2023. Київ : ГО «ГогольFest», 2023. 48 с.
7. Театр Лесі Українки. Архів постановок 2015–2022. URL: <https://lesyateatr.org.ua/archive> (дата звернення: 20.06.2025).
8. Вовкун О. Нові голоси української сцени. *Сценічне мистецтво*. 2021. № 14. С. 33–38.
9. Луценко В. Мовчання як мова: тілесні стратегії в українському театрі. *Театральні студії*. 2022. № 7. С. 22–27.
10. Програма фестивалю «ГогольFest» 2022. Київ : ГО «ГогольFest», 2022. 32 с.
11. Театр ветеранів: практика та свідчення. *Харківський театр і документ*. 2021. № 2. С. 45–51.
12. Козловська І. Інклюзивні практики в українському сценічному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. № 19. С. 60–66.
13. Карас Я. Постпам'ять і травма в театральному мистецтві Центральної Європи. Варшава : Polish Theatre Press, 2020. 216 с.
14. Державна стратегія розвитку театральної освіти до 2030 року. Київ : Міністерство культури України, 2021. 36 с.

References:

1. Humeniuk, L. I. (2020). *Suchasnyi ukrainskyi teatr: vyklyky, transformatsii, identychnosti* [Contemporary Ukrainian theatre: Challenges, transformations, identities]. Kyiv: NaUKMA. [in Ukrainian].
2. Pohrebenyk, A. (2021). *Teatr u chas viiny: kultura sprotyvu i rytoryka pamiaty* [Theatre during war: Culture of resistance and rhetoric of memory]. *Ukrainskyi teatr*, (1)91, 10–16. [in Ukrainian].
3. Nezhdana, N. (2019). *Dokumentalniy teatr v Ukraini: stanovlennia i perspektyvy* [Documentary theatre in Ukraine: Formation and prospects]. *Stsenichne mystetstvo*, (12), 45–52. [in Ukrainian].
4. Zhyrkov, S. (2022). *Teatr na mezhi: dosvid rezhysury v umovakh nevyznachenosti* [Theatre on the edge: Directing experience in conditions of uncertainty]. *Teatralna Reviziia*. Retrieved from <https://reviziateatr.org.ua/interview/zhyrkov2022> [in Ukrainian].
5. Sarkisian, R. (2021). *Postdramatyzm i politychna stsena* [Postdramatic theatre and political stage]. *Teatr. Krytyka. Kontekst*, 5(2), 23–30. [in Ukrainian].
6. HoholFest Team. (2023). *Kataloh festyvaliu «HoholFest» 2019–2023* [Catalogue of the HoholFest Festival 2019–2023]. Kyiv: NGO “HoholFest”. [in Ukrainian].
7. Lesia Ukrainka Theatre. (2022). *Arkhiv postanovok 2015–2022* [Production archive 2015–2022]. Retrieved from <https://lesyateatr.org.ua/archive> [in Ukrainian].
8. Vovkun, O. (2021). *Novi holosy ukrainskoi stseny* [New voices of the Ukrainian stage]. *Stsenichne mystetstvo*, (14), 33–38. [in Ukrainian].
9. Lushchenko, V. (2022). *Movchannia yak mova: tilesni stratehii v ukrainskomu teatry* [Silence as language: Bodily strategies in Ukrainian theatre]. *Teatralni studii*, (7), 22–27. [in Ukrainian].
10. HoholFest Team. (2022). *Prohrama festyvaliu «HoholFest» 2022* [Programme of the HoholFest Festival 2022]. Kyiv: NGO “HoholFest”. [in Ukrainian].

11. Kharkiv Theatre and Document. (2021). Teatr veteraniv: praktyka ta svidchennia [Veterans' Theatre: Practice and testimonies]. *Kharkivskiy teatr i dokument*, (2), 45–51. [in Ukrainian].
12. Kozlovska, I. (2023). Inkluzivni praktyky v ukrainskomu stsenichnomu mystetstvi [Inclusive practices in Ukrainian stage art]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, (19), 60–66. [in Ukrainian].
13. Karas, J. (2020). *Postmemory and trauma in Central European theatre*. Warsaw: Polish Theatre Press.
14. Ministry of Culture of Ukraine. (2021). *Derzhavna stratehiia rozvytku teatralnoi osvity do 2030 roku* [State Strategy for the Development of Theatre Education until 2030]. Kyiv: Ministry of Culture of Ukraine. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 17.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО КЛАСИЧНОГО СОЛОСПІВУ У ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Вишне夫ська Світлана Валентинівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового Інституту мистецтв
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0001-5386-2307

Шевченко Наталія Степанівна,

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового Інституту мистецтв
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0003-2983-7915

Федорняк Наталія Богданівна,

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового Інституту мистецтв
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0002-4981-6495

У статті окреслюється напрям сучасних наукових досліджень, присвячених вивченню проблематики та висвітленню потенційних векторів розвитку українського класичного солоспіву в контексті сучасного соціокультурного простору. Камерно-вокальна музика, як одна з визначальних форм музичного мистецтва, займає помітне місце у структурі сучасної музичної культури, демонструючи вагомий вплив на формування та еволюцію інших жанрових різновидів.

Цей вид вокального мистецтва постає як одна з найдавніших і найглибших сфер музичної творчості, що поєднує в собі історичну спадщину та інноваційний потенціал. У творчості українських композиторів камерно-вокального напрямку національні інтонаційно-стилістичні витоки органічно інтегруються з авторськими художніми новаціями, які виявляють риси постмодерністської естетики, властивої глобальній музичній культурі XXI століття.

У контексті сучасного культурного дискурсу український класичний солоспів демонструє високий рівень вокальної художності, в якому органічно втілено як оригінальність композиторського світогляду, так і автентичні риси національної ідентичності.

Сучасні реалії виконавської діяльності потребують від академічного вокаліста не лише досконалого володіння вокальною технікою, а й широкого спектра професійних компетентностей, необхідних для ефективного концертної та сценічної практики. Відтак, питання модернізації освітнього процесу, зокрема перегляду навчального репертуару та змісту фахової підготовки, залишається особливо актуальним.

У зв'язку з цим важливим завданням постає активізація процесів популяризації камерно-вокальних жанрів, що передбачає як розширення термінологічного апарату вокального мистецтва, так і переосмислення усталених уявлень про український класичний солоспів. У цьому аспекті особливу цінність становлять інноваційні підходи до інтерпретації національного вокального репертуару, продемонстровані у форматі мистецьких майстер-класів видатного українсько-британського оперного співака Павла Гуньки.

Ключові слова: музичне мистецтво, вокальне мистецтво, солоспів, українська класична пісня, мистецька пісня, інтерпретація, вокально-академічне виконавство, репертуар, музична культура, методика співу.

Vyshnevskaya Svitlana, Shevchenko Nataliia, Fedorniak Nataliia. Contemporary interpretations of Ukrainian classical solo song in vocal performance art

the article outlines the trajectory of current scholarly research dedicated to exploring the issues and highlighting the potential directions for the development of Ukrainian classical solo song within the context of the modern socio-cultural landscape. Chamber vocal music, as one of the fundamental forms of musical art, occupies a prominent position in the structure of contemporary musical culture and exerts a significant influence on the formation and evolution of other musical genres.

This form of vocal art is considered one of the most ancient and profound areas of musical creativity, combining historical heritage with innovative potential. In the works of Ukrainian composers within the chamber vocal tradition, national intonational and stylistic origins are seamlessly integrated with individual artistic innovations that reflect the aesthetics of postmodernism, characteristic of 21st-century global musical culture.

Within the framework of today's cultural discourse, Ukrainian classical solo song demonstrates a high level of vocal artistry, in which both the originality of the composer's vision and the authentic traits of national identity are embodied in an organic manner.

The realities of modern performance practice demand that the academic vocalist possesses not only flawless vocal technique but also a wide range of professional competencies necessary for successful concert and stage activity. Consequently, the issue of updating the educational process – particularly in terms of revising the training repertoire and the content of professional preparation – remains highly relevant.

In this context, an important task is the revitalization and promotion of chamber vocal genres, which involves expanding the terminological framework of vocal art and reinterpreting traditional perceptions of Ukrainian classical solo song. Of particular value in this area are innovative approaches to interpreting the national vocal repertoire, as demonstrated through the artistic masterclasses of the prominent Ukrainian-British opera singer Pavlo Hunka.

Key words: musical art, vocal art, solo song, Ukrainian classical song, art song, interpretation, academic vocal performance, repertoire, musical culture, vocal pedagogy.

Вступ. Попри зростання інтересу до національної вокальної спадщини, український класичний солоспів досі недостатньо осмислений у сучасному вокальному мистецтві – як у вітчизняному, так і в зарубіжному науковому дискурсі. Багато аспектів, зокрема репертуарна стратегія, виконавська інтерпретація та поєднання національних стилістичних рис із глобальними естетичними тенденціями, залишаються малодослідженими.

Сучасна камерно-вокальна творчість, що формується на перетині культур і естетик, потребує нових виконавських підходів, адаптованих до зміненої комунікації та слухацьких очікувань. Це зумовлює трансформації в академічній вокальній освіті, яка під впливом глобалізації змінюється, поєднуючи збереження традицій з упровадженням інновацій. Така ситуація вимагає глибокого наукового аналізу.

Мета дослідження українського класичного солоспіву зумовлена необхідністю комплексного вивчення його художньо-естетичних, історико-культурних та педагогічних вимірів. Такий підхід дозволяє не лише висвітлити роль цього жанру у формуванні сучасного вокально-виконавського простору України, але й окреслити його місце у ширшому європейському культурному ландшафті, що передбачає переосмислення спадщини як чинника ідентичності та культурної суб'єктності на міжнародному рівні.

Матеріали та методи. У дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що поєднує аналітичний, історико-порівняльний, естетичний, контент-аналіз і системний метод. Об'єкт аналізу – український класичний солоспів у контексті сучасного вокального мистецтва.

Матеріальну базу становлять камерно-вокальні твори українських композиторів XIX–XX ст., нотні видання, редакції, переклади, аудіозаписи інтерпретацій, а також навчальні програми та методичні матеріали з академічного вокалу.

Українське вокальне мистецтво розглядається крізь призму як композиторської творчості, так і виконавської інтерпретації. Теоретичне підґрунтя становлять праці В. Антонюк, Л. Корній, Б. Гнидя, Л. Кияновської, Т. Булат, Б. Водяного, а також дисертації Н. Гребенюк, О. Баланко, О. Єрошенко, Н. Харандюк, Т. Захарчук. Питання термінології та інтерпретації висвітлено у роботах М. Загурського та А. Коваль.

Попри наявність ґрунтовної історико-аналітичної бази, сучасні виконавські практики досліджено недо-

статньо. У цьому контексті особливої уваги заслуговує діяльність Павла Гуньки, спрямована на оновлення репертуару через інноваційні освітньо-виконавські формати.

Результати дослідження. Камерно-вокальна музика становить один із провідних напрямів національного музичного мистецтва України, у якому органічно поєднуються поетичне слово та композиторське мислення. Цей жанр відіграє вагомий роль у процесі становлення української музичної традиції, адже функціонує як засіб художнього осмислення реальності, втілення національного менталітету та відображення естетичних цінностей певної історичної епохи.

Основними ознаками камерно-вокального жанру є обмежений склад виконавців, емоційна близькість між інтерпретатором та слухачем, а також високий рівень психологічної наповненості. У контексті соціокультурних трансформацій камерно-вокальні твори виступають ефективним засобом комунікації між митцем та аудиторією. Особливо яскраво це демонструє творчість українських композиторів-класиків – М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика та ін., які активно зверталися до цього жанру як до ідеальної форми вираження національної самобутності. Для камерно-вокальних творів цих митців характерні стилістична індивідуальність, використання інтонаційного ресурсу народної музики, жанрове різноманіття та глибокий естетичний зміст. Звернення до поезії Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся та інших митців сприяє збереженню літературної традиції в музичному контексті.

Традиційно основою камерно-вокальних творів вважають солоспів, як інтимний, глибоко емоційний жанр вокального мистецтва, в якому голос виконавця розкриває поетичний зміст твору через музику. Проте, для більш чіткої диференціації наукова спільнота мистецтвознавців вводить термін «класичний український солоспів», як жанр академічної вокальної музики, що виник та розвинувся в Україні в XIX–XX ст. у творчості професійних композиторів, базується на українській поезії або фольклорі, й відображає національні музично-стильові риси. Певною мірою цьому посприяла наукова розвідка С. Людкевича, який охарактеризував три типи солоспіву у творчості М. Лисенка [1]. В свою чергу, у дисертаційній роботі Т. Задорожної запропоновано розрізняти чотири типи солоспіву згідно жан-

рово-стильових особливостей – «пісня в народному дусі»; «романс»; «пісня-романс»; «моно-драматичний солоспів-монолог» [2 с. 84–88].

Багатогранність поняття «класичний український солоспів» сприяє появі нових термінів, що є певною мірою синонімами, у вокальному музикознавстві. Синонімія у фаховій термінології розглядається науковцями як неоднозначне явище: попри домінування погляду щодо необхідності її усунення з метою уніфікації терміносистеми, водночас підкреслюється неможливість повного уникнення синонімічних термінів у професійному дискурсі [3]. Наприклад, у дослідженнях присвячених проблематиці української камерно-вокальної музики Б. Водяного обґрунтовується трактування терміну «українська академічна пісня», зокрема вказано, що: «Структура поняття <...> формується його метою, яку хочемо втілювати у сучасному соціокультурному контексті. Звідси витікає робоче формулювання поняття: українська академічна пісня є складовою національного вокального мистецтва, що віддзеркалює мову, поезію, мелодику і культуру свого народу, приналежна до певного жанру та історико-стильової епохи, створена як результат авторської літературно-музичної співтворчості та реалізована засобами професійного вокально-інструментального виконавства. У кожній національній культурі академічна пісня є виразом етнічної ідентичності» [4, с. 90].

Видатний оперний співак, культуролог П. Гунька вводить до наукового тезаурусу термін «українська мистецька пісня», зокрема митець переконаний, що: «Мистецька пісня є найбільш інтимною формою вираження в музиці, якою володіє цивілізована культурна нація. Вона допомагає визначити ідентичність і культуру народу» [5].

Автор проекту Ukrainian Art Song Project – довгострокова мистецько-дослідницька ініціатива, започаткована у 2004 році з метою систематизації, збереження, виконання та поширення української мистецької пісні (art song) у міжнародному академічному просторі (проект охоплює як науково-музикознавчу, так і виконавську складові, об'єднуючи композиторську спадщину, вокальну традицію та освітні формати для широкого кола професійних співаків, педагогів і дослідників) – П. Гунька пояснив нагальну потребу у терміні «мистецька пісня» як змогу донести до мистецтвознавців Німеччини, Італії, Канади та ін., у творчому процесі популяризації українського вокально-камерного мистецтва, всю глибинність поняття «солоспів» поза прямим перекладом як «сольний спів».

Українська дослідниця музичного мистецтва Л. Назар-Шевчук здійснює глибоке концептуальне осмислення терміну «мистецька пісня», пропонує багатопланову типологізацію його змістових і жанрових характеристик у музикознавчому дискурсі. Вона виокремлює чотири основні підходи до тлумачення цього поняття: а) історико-стилістичний аспект, у межах якого художня пісня розглядається як європейське вокальне явище, що сформувалося приблизно на початку XIX століття, зокрема в контексті творчості

Ф. Шуберта. У цьому трактуванні особлива увага зосереджена на німецькомовному Lied як канонічному зразку жанру; б) жанрово-функціональний підхід, за яким художня пісня охоплює сольні вокальні твори західноєвропейської традиції, що виконуються з інструментальним супроводом; в) узагальнений – охоплює всі вокальні композиції з ознаками естетичної цілісності та авторського задуму, незалежно від епохи; г) виконавський критерій, згідно з яким мистецька пісня – це твір, що потребує академічної вокальної техніки. Такий підхід сформувався під впливом оперної традиції, яка заклала основи для високих вимог до інтерпретації вокальних творів [5].

Узагальнюючи, Л. Назар-Шевчук подає поняття мистецької пісні як багаторівневе феноменологічне утворення, яке має як історичну, так і стилістичну, жанрову та виконавську варіативність.

Оновлення змісту навчання й репертуару в підготовці академічного вокаліста набуває актуальності, адже сучасний виконавець виступає співтворцем музичного твору. Як зазначає О. Баланко, він має поєднувати інтелектуальні, вокальні, артистичні та креативні якості, використовуючи широкий спектр засобів – від інструменталізації голосу й нетипової фонації до сценічної пластики й нестандартної нотації [6, 186–187]. Таким чином, сучасному вокалісту необхідні міждисциплінарні навички, що виходять за межі традиційної вокальної підготовки.

Український солоспів як форма камерно-вокального мистецтва активно розвивався у творчості М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та інших. Водночас тривалий час цей репертуар залишався, певною мірою, поза увагою виконавських і педагогічних практик. Дослідження здебільшого зосереджувалися на історико-аналітичному аспекті, тоді як виконавська інтерпретація рідко ставала предметом глибшого аналізу.

Останніми роками спостерігається зростання інтересу до камерно-вокальної спадщини, зокрема у вищих мистецьких закладах, однак сучасні виконавські підходи все ще потребують системного осмислення. У цьому контексті знаковою подією є українсько-британський оперний співак Павло Гунька, чия діяльність поєднує вокальну майстерність, науковий пошук і просвітницьку місію. Його інтерпретації актуалізують український солоспів у сучасному культурному просторі.

Як уже зазначалося, П. Гунька є засновником проекту Ukrainian Art Song Project спрямованого на документування, виконання й популяризацію українських мистецьких пісень. Проект передбачає створення нотного архіву, запис аудіоальбомів із провідними виконавцями та проведення публічних майстер-класів. Таким чином, український вокальний репертуар повертається до концертного та навчального обігу не як фольклорна екзотика, а як повноцінна складова світової музичної культури.

У рамках проекту особливої цінності набувають майстер-класи П. Гуньки, проведені в Україні, зокрема у Києві, Львові, Івано-Франківську, Тернополі, а також

у Канаді, Великій Британії та інших країнах, які демонструють ефективність практичного впровадження його інтерпретаційних принципів у процес професійної підготовки вокалістів. Студенти отримують досвід роботи з автентичним українським репертуаром, розвивають сценічну свободу, креативність, інтерпретаційну самостійність. Основною особливістю підходу маестро є інтеграція вокальної техніки з глибоким текстовим і образним аналізом, що сприяє формуванню виконавця нового типу – інтелектуально підготовленого, відкритого до експерименту та міжкультурного діалогу.

Однією з характерних рис інтерпретацій П. Гуньки є виняткова увага до поетичного тексту. Артикуляція, інтонація, логіко-сміслові фразування підпорядковуються розкриттю образної природи слова. Співак не просто озвучує лірику, а глибоко занурюється в її семантичний та емоційний пласт. Це особливо важливо для української пісні, в якій вербальний рівень часто несе основне емоційне навантаження. Зокрема, у виконанні романсу М. Лисенка з «Музики до “Кобзаря”» – «Нащо мені чорні брови», співак передає душевний біль і розчарування героя не лише за рахунок вокального тембру, а й через виразне фразування ключових рядків, які він інтонаційно виділяє. Слово для нього – не тільки засіб передачі змісту, а повноцінний інструмент емоційної дії.

Невід’ємною для сценічного виконавства, на переконання П. Гуньки, є театралізація твору як складова вокального образу. У його виконанні вокальні твори набувають рис повноцінної камерної вокальної драми: міміка, жести, сценічна пластика доповнюють вокальне інтонування, створюючи багатопланову інтерпретацію. Артист не обмежується рамками вокального мистецтва, а активно використовує виразні можливості театру. Яскравим прикладом цього є його інтерпретація вокального циклу «П’ять пісень на вірші Івана Франка»

Мирослава Скорика, коли у процесі виконання кожної пісні П. Гунька змінює сценічний настрій: від стриманої скорботи до вибухової емоційної експресії, підсиленої мімікою та жестикуляцією. Такий підхід сприяє переосмисленню ролі вокаліста – від репродуктивного виконавця до художнього співавтора, який створює цілісний сценічний образ.

У низці інтерпретацій митець звертається до нетипових для академічного співу прийомів: інструменталізації голосу, нестандартної артикуляції, динамічних контрастів, а також елементів імпровізації. Це відповідає естетиці постмодернізму, що відкриває нові сенси в традиційному матеріалі. Наприклад, у виконанні сучасної обробки народної пісні «Ой не ходи, Грицю» співак експериментує з фактурою звуку, використовуючи сиплі відтінки голосу та навіть елементи ритмічного мовлення, наближеного до речитативу. Такі прийоми не лише оновлюють звучання, а й акцентують психологізм образів, закладених у тексті. У цьому маестро близький до традицій сучасного експериментального театру, де голос стає універсальним інструментом вираження.

Висновки. Український класичний солоспів, сформований на перетині академічної традиції та фольклорних витоків, тривалий час залишався малодослідженим і недостатньо представленим у світовому вокальному просторі жанром. Діяльність Павла Гуньки є прикладом того, як національна музична традиція може бути не лише збережена, а й осмислена в нових художніх координатах. Його інтерпретації повертають цей жанр у простір актуального виконавського мистецтва, відкриваючи його новим поколінням виконавців і слухачів. Інтеграція новаторських підходів П. Гуньки у навчальний процес сприяє модернізації вокальної освіти в Україні, водночас зберігаючи зв’язок із глибинними інтонаційними пластами національної ідентичності.

Література:

1. Людкевич С. Форма солоспіву у М. Лисенка (Спроба аналізу) / Людкевич С. П. Дослідження і статті. Київ : *Музична Україна*, 1976. С. 159–170.
2. Задорожна Т. А. Концептосфера української академічної пісні : дис. ... наук. ступеня д-ра філософії : 02 : 025 / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2025. 400 с.
3. Коваль А. Синоніміка в термінології. *Дослідження з лексикології й лексикографії*. Київ : *Наук. думка*, 1965. С. 157–168.
4. Водяний Б., Задорожна Т. Українська академічна пісня у сучасному соціокультурному просторі: проблеми, перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок «Мистецтвознавство» : збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету та Інституту культурології Національної академії мистецтв України. Випуск 38. 2021. С. 88–94.
5. Назар-Шевчук Л. Співак світової слави – посол української музики всвіті: Павло Гунька – невдовзі на рідних теренах. м. Львів, 2019. URL: <https://opera.lviv.ua/spivak-svitovoyi-slavy-posol-ukrayinskoyi-muzyky-v-sviti-pavlo-gunka-nevdovzi-na-ridnyh-terenah/> (дата звернення: 10.08.2025).
6. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2016. 246 с.

References:

1. Ludkevych, S. (1976). Forma solospoivu u M. Lysenka (Sproba analizu) [The form of solo song in M. Lysenko: An attempt at analysis]. In S. P. Ludkevych, *Doslidzhennia i stati* (pp. 159–170). Kyiv: *Muzychna Ukraina*. [in Ukrainian].
2. Zadorozhna, T. A. (2025). Kontseptosfera ukrainskoi akademichnoi pisni [The conceptosphere of Ukrainian academic song] (Doctoral dissertation). Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Ternopil. 400 p. [in Ukrainian].

3. Koval, A. (1965). Synonimika v terminolohii [Synonyms in terminology]. In *Doslidzhennia z leksykologhii y leksykohrafii* (pp. 157–168). Kyiv: *Naukova dumka*. [in Ukrainian].
4. Vodianyi B., & Zadorozhna T. Ukrainska akademitchna pisnia u sutchasnomu sotsiokulturnomu prostori: problemy, perspektyvy [Ukrainian academic song in the modern socio-cultural space: problems and prospects]. *Ukrainska kultura: mynule, sutchasne, shlahy rozvytku. Napriam «Mystetstvoznavstvo» : zbirnyk naukovykh prats Rivnenskogo derzhavnogo humanitarnogo universytetu ta Instytutu kulturologii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Vypusk 38/2021*. pp. 88–94 [in Ukrainian].
5. Nazar-Shevchuk, L. (2019, November 21). Spivak svitovoi slavy – posol ukrainskoi muzyky v sviti: Pavlo Hunka – nev dovzi na ridnykh terenakh [A world-famous singer – ambassador of Ukrainian music in the world: Pavlo Hunka – soon on native land]. Lviv National Opera. URL : <https://opera.lviv.ua/spivak-svitovoyi-slavy-posol-ukrayinskoyi-muzyky-v-sviti-pavlo-gunka-nevdovzi-na-ridnyh-terenah/>
6. Balanko, O. M. (2016). Ukrainska kamerno-vokalna muzyka kintsia XX – pochatku XXI st. yak vykonavskyi fenomen [Ukrainian chamber-vocal music of the late 20th – early 21st century as a performing phenomenon]. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 246 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.09.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.10.2025
Дата публікації: 28.11.2025

ЕСТЕТИКА ТИШІ ТА ПАУЗИ У СУЧАСНІЙ ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ

Гончаров Михайло Олегович,

доктор мистецтва, доцент кафедри
інструментально-виконавської майстерності
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0000-8955-1359

Стаття присвячена дослідженню ролі тиші та паузи у сучасній гітарній музиці як повноцінних елементів художнього образу та інтерпретаційного процесу. У роботі розглядається тиша не як відсутність звучання, а як активний засіб драматургії, що формує простір для сприйняття музики, створює ефект очікування, внутрішнього напруження та розширює межі емоційного впливу на слухача. Автор підкреслює, що саме у гітарному виконавстві, де звук має природну схильність до швидкого згасання, пауза набуває особливого значення, органічно поєднуючись зі специфікою інструменту та стаючи складовою його «мови».

У статті аналізуються філософсько-естетичні передумови осмислення тиші в мистецтві, починаючи від східної традиції та християнської культури мовчання до концепцій мінімалізму та експериментальних пошуків XX століття. Особливу увагу приділено прикладам використання пауз у творах сучасних композиторів, зокрема Лео Брауера, Тору Такеміцу, а також українських авторів, у творчості яких постає як самостійний виразовий засіб. Розглядається взаємодія тиші й звучання у структурі твору, її здатність підсилювати емоційні контрасти та створювати відчуття простору, що «продовжує звучати» навіть після зникнення звукової хвилі.

Окремий акцент зроблено на виконавських аспектах інтерпретації паузи. Висвітлюється, як виконавець надає тиші змісту завдяки темповим відтінкам, агогії, динамічним контрастам та внутрішньому психологічному наповненню. Пауза стає своєрідним «подихом» музики, який вимагає від гітариста глибокого відчуття часу та художнього такту. Важливим є також педагогічний аспект: формування у студентів здатності сприймати і відтворювати паузу як «живий» елемент музичного процесу, що сприяє вихованню високої виконавської культури.

У висновках підкреслюється, що тиша у сучасній гітарній музиці є не лише технічним елементом нотного тексту, а глибоким смисловим явищем, яке формує новий рівень сприйняття музики та відкриває широкі можливості для інтерпретації. Її дослідження має важливе значення як для розвитку музикознавства, так і для практики сучасного виконавства, адже дозволяє осмислити гітарне мистецтво у контексті глобальних художніх тенденцій XX–XXI століть.

Ключові слова: гітарне мистецтво, інтерпретація, тиша, пауза, естетика, виконавська практика, сучасна музика, музична драматургія, художній образ, інструментальне виконавство.

Honcharov Mikhaylo. The aesthetics of silence and pause in modern guitar music

The article is devoted to the study of the role of silence and pause in modern guitar music as full-fledged elements of the artistic image and interpretative process. The work considers silence not as the absence of sound, but as an active means of dramaturgy, which forms a space for the perception of music, creates the effect of expectation, internal tension and expands the boundaries of emotional impact on the listener. The author emphasizes that it is in guitar performance, where the sound has a natural tendency to quickly fade away, that the pause acquires special significance, organically combining with the specificity of the instrument and becoming a component of its "language".

The article analyzes the philosophical and aesthetic prerequisites for understanding silence in art, starting from the Eastern tradition and Christian culture of silence to the concepts of minimalism and experimental searches of the 20th century. Special attention is paid to examples of the use of pauses in the works of modern composers, in particular Leo Brouwer, Toru Takemitsu, as well as Ukrainian authors, in whose work silence appears as an independent means of expression. The interaction of silence and sound in the structure of the work is considered, its ability to enhance emotional contrasts and create a sense of space that "continues to sound" even after the disappearance of the sound wave.

A special emphasis is placed on the performance aspects of the interpretation of the pause. It is highlighted how the performer gives meaning to the silence through tempo nuances, agogy, dynamic contrasts and internal psychological filling. The pause becomes a kind of "breath" of music, which requires the guitarist to have a deep sense of time and artistic tact. The pedagogical aspect is also important: the formation of students' ability to perceive and reproduce the pause as a "living" element of the musical process, which contributes to the upbringing of a high performing culture.

The conclusions emphasize that silence in modern guitar music is not only a technical element of the musical text, but a deep semantic phenomenon that forms a new level of perception of music and opens up wide possibilities for interpretation. Her research is of great importance both for the development of musicology and for the practice of modern performance, as it allows us to understand guitar art in the context of global artistic trends of the 20th–21st centuries.

Key words: guitar art, interpretation, silence, pause, aesthetics, performance practice, modern music, musical dramaturgy, artistic image, instrumental performance.

Вступ. У сучасному музичному мистецтві дедалі більшого значення набувають нетрадиційні засоби виразності, серед яких особливе місце посідає тиша. Якщо в класичній європейській традиції пауза здебільшого сприймалася як технічний елемент, що розмежовує музичні фрази та організовує ритмічну

структуру твору, то у XX–XXI століттях вона перетворюється на повноцінний художній компонент. Тиша постає не як «відсутність звуку», а як активний елемент музичного процесу, що формує особливу атмосферу, сприяє драматургічному напруженню та відкриває нові горизонти для інтерпретації.

У гітарній музиці ця тенденція набуває особливої актуальності, адже специфіка інструмента – коротке згасання звуку, камерний характер тембру, висока чутливість до акустичного простору – робить паузу невід’ємною складовою музичного образу. Саме завдяки тиші гітара здатна досягати глибокого емоційного впливу, створювати ефект «звучання після звуку» та формувати у слухача відчуття завершеності або очікування продовження.

Актуальність дослідження визначається потребою осмислення феномену тиші в контексті сучасної виконавської практики та музикознавства. Незважаючи на значний інтерес до проблеми інтерпретації музики, питання ролі паузи у формуванні художнього змісту твору досі залишається недостатньо висвітленим. Саме тому вивчення естетики тиші у гітарній музиці дозволяє глибше зрозуміти закономірності сучасного музичного мислення та визначити нові орієнтири у виконавському мистецтві.

Мета статті полягає у дослідженні функцій тиші та паузи в сучасній гітарній музиці, їхнього значення для формування художнього образу та інтерпретаційного процесу. Завдання роботи включають аналіз естетичних і філософських засад феномену тиші, виявлення особливостей її прояву у гітарному репертуарі XX–XXI століть, а також визначення ролі виконавця у художньому осмисленні паузи як виразового засобу.

Матеріали та методи. Матеріалами для дослідження стали зразки сучасного гітарного репертуару XX–XXI століть, у яких тиша та пауза відіграють суттєву драматургічну та художню роль. До аналізу було залучено твори провідних композиторів, зокрема Лео Брауера («El Decamerón Negro», «Paisaje cubano con campanas»), Тору Такеміцу («All in Twilight», «Equinox»), а також окремі зразки творчості сучасних українських авторів, у яких використання паузи набуває змістового та символічного характеру. Додатковим матеріалом стали інтерпретаційні практики відомих гітаристів, зафіксовані у відео- та аудіозаписах, що дозволило простежити різні підходи до трактування тиші в межах одного й того самого твору.

Методологічну основу статті становить поєднання музикознавчого, виконавсько-інтерпретаційного та естетичного підходів. Використано такі методи: аналітичний метод – для вивчення музичного тексту та ролі паузи у структурі творів; порівняльний метод – для зіставлення різних інтерпретацій одного твору різними виконавцями; історико-культурний метод – для розгляду феномену тиші у ширшому контексті розвитку музичного мистецтва XX–XXI століть; інтерпретаційний аналіз – для виявлення виконавських прийомів і засобів художнього наповнення паузи; узагальнення – для формування висновків щодо значення тиші у сучас-

ній гітарній музиці та її впливу на естетику виконавського процесу.

Таким чином, комплексне використання зазначених методів дозволило розкрити як теоретичні засади феномену тиші, так і практичні аспекти її реалізації у виконавстві, що забезпечує багатоплановість і глибину проведеного дослідження.

Результати дослідження. Аналіз сучасного гітарного репертуару показав, що тиша та пауза у XX–XXI століттях перестають бути другорядними елементами музичної мови. Вони набувають статусу повноправних виразових засобів, що формують драматургію твору, визначають характер розвитку музичної форми та збагачують її інтонаційно-сміслову тканину [1, с. 16].

З’ясовано, що тиша у гітарній музиці органічно поєднується зі специфікою інструмента. Через природну короткотривалість звучання струн кожне затухання звуку постає не як завершення, а як «перехід у тишу». Це явище особливо відчутне у сольному виконавстві, де акустика залу, тембр інструмента й навіть індивідуальні технічні особливості виконавця впливають на те, як слухач сприймає паузу. Таким чином, тиша стає частиною тембрової палітри гітари.

У творах Лео Брауера тиша часто виконує роль драматургічного «подиху», який створює атмосферу очікування й водночас слугує важливим засобом формування музичного образу [2]. Для Брауера, що поєднує у своїй творчості латиноамериканську традицію, елементи авангарду та власну філософію музики, пауза є не лише технічним прийомом, а художньою категорією. Вона постає як своєрідний «контрапункт» до звучання: тиша ніби вступає в діалог із мелодичною лінією, підсилюючи напруження та глибину музичного висловлювання.

У циклі *El Decamerón Negro* паузи використовуються як психологічні маркери. Вони розділяють емоційно насичені фрагменти, створюючи відчуття внутрішньої драматургії оповіді. Завдяки цим паузам слухач має можливість осмислити попередній музичний розвиток і підготуватися до наступного. Таким чином, тиша у Брауера виконує функцію своєрідного «оповідача», який спрямовує слухача крізь художню історію твору.

У творі *Paisaje cubano con campanas* пауза виконує імітаційну функцію: завдяки чергуванню звуку і тиші досягається ефект природного звучання дзвонів, які то з’являються, то розчиняються у просторі. Тиша тут стає не відсутністю музики, а її органічною частиною, що імітує акустичний простір і створює ілюзію реальності. Відсутність звуку «працює» як художній елемент, викликаючи у слухача відчуття просторової глибини та часової тривалості.

Подібний прийом спостерігається у творах Тору Такеміцу (*All in Twilight*, *Equinox*), де пауза постає символом філософського зосередження [7, с. 9]. Для японського композитора тиша має майже сакральний характер, адже у традиційній японській естетиці вона символізує не пустку, а простір для внутрішнього наповнення. У його музиці тиша стає продовженням звуку, моментом внутрішнього діалогу між виконавцем і слухачем.

Саме у паузах народжується особлива напруга, яка формує медитативний характер твору. Таким чином, у творчості Такеміцу й Брауера ми бачимо два різних, але взаємодоповнюючих підходи: у першого – тиша як психологічна пауза-наголос, у другого – як простір філософського осягнення.

Інтерпретація паузи значною мірою залежить від індивідуального виконавського стилю. Адже пауза не має чітко визначеної звукової форми, її зміст наповнює виконавець. В одних інтерпретаціях вона може бути майже непомітною – лише формальною ритмічною зупинкою, яка не виходить за межі метричної організації. В інших – вона набуває характеру кульмінаційного моменту, коли мовчання звучить промовистіше за ноти. У виконанні деяких гітаристів тривалість паузи у творах Такеміцу (*All in Twilight*) змінюється настільки, що створює абсолютно різне драматургічне враження: від медитативної зосередженості до майже театральної експресії. Це підтверджує, що пауза є своєрідною «територією свободи», де виконавець має змогу проявити свою індивідуальність, розкрити власний світогляд і сформувати унікальну інтерпретаційну версію твору [3, с. 215].

Результати аналізу показали, що у педагогічній практиці сучасної гітари феномен паузи набуває дедалі більшої ваги та розглядається як ключовий компонент формування професійної майстерності виконавця. Викладачі підкреслюють, що «тримати паузу» означає не лише витримати вказану композитором тривалість, а й наповнити цей момент внутрішнім смислом, що відображає емоційний стан і художнє сприйняття твору. У процесі навчання студенти поступово розвивають здатність усвідомлювати паузу як «живий простір», у якому концентруються всі нюанси музичного дихання, інтонаційної напруги та драматургічної логіки.

Практика роботи з паузами включає декілька рівнів розвитку виконавських навичок. По-перше, це технічна дисципліна – здатність точно визначати тривалість паузи відповідно до нотного тексту, не порушуючи ритмічну структуру твору. По-друге, це психологічна готовність – уміння утримувати внутрішню концентрацію протягом мовчання, яке несе смислове і емоційне навантаження. Саме тут тиша перестає бути «порожнім місцем» у музичній формі і стає активним компонентом художньої виразності, що підсилює контрасти, драматичне напруження та емоційну глибину звучання.

Виконавець під час паузи повинен зберігати напругу уваги слухача, «підживлювати» її власним внутрішнім станом і навіть невидимими рухами тіла, диханням або психологічною підготовкою до наступного звукового фрагменту. Це вимагає особливого стану свідомості – поєднання внутрішнього спокою, концентрації та драматургічної цілеспрямованості. У такому контексті тиша стає своєрідним «індикатором зрілості» виконавця, його здатності мислити музично цілісно та органічно інтегрувати паузу у загальний художній образ твору.

Досвід сучасних педагогів також свідчить, що правильне розуміння паузи формує у студентів усвідом-

лення того, що музика не складається лише з звучання нот, а з контрасту між звуком і тишею, з ритмічного «дихання» композиції, яке є невід’ємною частиною її драматургії [4, с. 219]. Зокрема, практика демонструє, що студенти, які навчились працювати з паузами на ранніх етапах навчання, легше опановують складні твори сучасної гітарної музики, краще відчують драматургічну логіку твору та здатні створювати власну виконавську інтерпретацію, яка повністю відповідає авторському задуму.

Пауза у сучасному виконавському процесі виступає не лише технічним або декоративним елементом, а ключовим педагогічним та інтерпретаційним засобом, який сприяє формуванню професійної свідомості, естетичного чуття та індивідуального стилю майбутніх гітаристів.

Спостерігається чітка тенденція до посилення значення тиші у сучасних композиційних техніках, що безпосередньо впливає на інтерпретаційні підходи виконавців. У мінімалістичних та експериментальних творах пауза перестає бути лише ритмічним або структурним засобом і стає повноправним компонентом художнього образу, що визначає динаміку, темпоритм та навіть психоемоційний стан слухача. У таких композиціях пауза може служити як «структуруючий каркас», задаючи ритмічний контур твору, або як «емоційна пауза», створюючи момент очікування та загострення музичної напруги.

У творчості сучасних українських композиторів, зокрема Валентина Сильвестрова, тиша часто набуває значення «метафізичного простору», що дозволяє слухачеві відчути непомітні нюанси музичного висловлювання. У гітарних творах цей принцип проявляється у контрасті між звучанням і паузою, коли тиша стає продовженням мелодії та відображає внутрішній світ композитора [4]. Важливо, що у цьому контексті пауза не просто формально «розділяє» музичні фрази, а створює власний смисловий і емоційний вимір твору.

Аналіз виконань показав, що різні підходи до трактування паузи радикально змінюють сприйняття твору. Виконавець може варіювати тривалість паузи, агогіку перед та після неї, ступінь наповнення тиші емоційним змістом, створюючи при цьому власну інтерпретаційну концепцію. Наприклад, у різних виконаннях *All in Twilight* та *Equinox* Тору Такеміцу паузи можуть бути ледь помітними або, навпаки, виділеними як центральні моменти драматургії. Це підтверджує, що тиша – активний художній засіб, який надає виконавцю широкий простір для творчості та впливає на художнє сприйняття твору слухачем [8].

Сучасні композиційні практики та виконавські підходи демонструють, що пауза є невід’ємною складовою музичної мови. Вона виконує одночасно структурну, символічну, емоційну та драматургічну функції, формуючи «акустичний простір», у якому розгортається музична дія. Інтерпретація паузи потребує від виконавця високого рівня технічної майстерності, внутрішньої концентрації та художньої чутливості, що робить тишу одним із ключових елементів сучасної гітарної

музики ХХ–ХХІ століть. Таким чином, тиша у сучасній гітарній музиці виконує драматургічну, символічну, емоційну, структурну та імітаційну функції. Її трактування залежить від композиторського задуму й виконавської інтерпретації, що робить паузу активним елементом художнього образу.

Висновки. Проведене дослідження підтвердило, що тиша та пауза у сучасній гітарній музиці ХХ–ХХІ століть виконують багатофункціональну роль і є невід’ємним елементом художнього образу. Виявлено, що пауза не обмежується технічною чи ритмічною функцією, а активно впливає на драматургію твору, формує емоційний контекст і забезпечує можливість створення особливого внутрішнього простору для слухача. Такий підхід дозволяє розширювати межі музичної мови і створює нові виконавські можливості, зокрема у сольному гітарному виконавстві, де індивідуальна інтерпретація паузи стає вирішальною для формування цілісного художнього враження [2, с. 44].

Дослідження показало, що пауза виконує різні функції у творчості композиторів різних культур та естетичних напрямів. У творах Лео Брауера вона формує психологічні та драматургічні маркери, створює ритмічні та просторові контрасти, тоді як у творах Тору Такеміцу пауза виступає символом філософського зосередження і медитативного стану, перетворюючись на продовження звучання. У сучасній українській композиторській практиці, зокрема у творчості В. Сильвестрова, пауза набуває значення «метафізичного простору», що підкреслює поетичність та внутрішню наповненість музичного висловлювання.

Важливим результатом дослідження є визначення ролі паузи у педагогічному процесі. Робота зі студентами показала, що освоєння мистецтва «тримати паузу» сприяє не лише вдосконаленню технічної майстерності, а й вихованню внутрішньої концентрації, психологічної готовності та тонкого художнього чуття. Уміння витримувати тишу без втрати напруження музичної думки формує у виконавця відчуття драматургії цілого твору, виховує його здатність працювати з музичним часом як категорією художнього мислення. Пауза стає своєрідним індикатором зрілості виконавця, адже саме вона демонструє його готовність мислити музично цілісно, зберігати художню логіку розвитку навіть у відсутності

звуку та органічно інтегрувати власну інтерпретацію у загальний образ твору [6].

Такий підхід до навчання дозволяє студентам досягнути глибшу семантику музики, усвідомити, що тиша є не пасивною перервою між звуками, а рівноправним компонентом музичної тканини. Це відкриває перспективи для розвитку нових виконавських традицій, зокрема формування більшої уваги до нюансів драматургії, психології сприйняття та індивідуалізації інтерпретації. У педагогічному вимірі робота з паузами розширює методологію сучасного гітарного мистецтва, акцентуючи на поєднанні технічної дисципліни й духовного наповнення виконавського процесу. У результаті формується новий тип виконавця – не лише віртуозного технічно, але й глибокого інтерпретатора, здатного вийти за межі звукової поверхні до осмислення тиші як повноцінної складової музичного мистецтва.

Отже, тиша та пауза постають як активні художні категорії, що дозволяють взаємодіяти з композиційною структурою, виразовими засобами і слухачьким сприйняттям, відкриваючи нові перспективи для розвитку виконавського мистецтва, композиційної практики та музикознавчих досліджень у сфері сучасної гітарної музики. Їхня присутність у музичному тексті надає виконавцю можливість виходити за межі традиційного звукового мислення, перетворюючи мовчання на змістовний компонент художнього образу. У цьому сенсі тиша стає своєрідним «партнером» звучання, який підсилює виразність та поглиблює драматургію твору. Для слухача ж пауза відкриває простір особистих переживань і рефлексії, створює умови для співтворчості у процесі сприйняття. Феномен тиші та паузи формує не лише нові підходи до інтерпретації, а й визначає загальні тенденції розвитку сучасної музичної культури, де важливим стає баланс між звуком і мовчанням, раціональним і інтуїтивним, технікою і духовністю.

Таким чином, тиша та пауза постають як активні художні категорії, що дозволяють взаємодіяти з композиційною структурою, виразовими засобами і слухачьким сприйняттям, відкриваючи нові перспективи для розвитку виконавського мистецтва, композиційної практики та музикознавчих досліджень у сфері сучасної гітарної музики.

Література:

1. Левкович М. Особливості втілення концепції «Тиша» у творах українських композиторів. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2025. 80 с.
2. Доценко В., Ткаченко В. Стиль Марка Топчія в контексті сучасного світового гітарного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2022. Вип. 64. С. 38–56.
3. Тущенко М. Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : НАКККіМ, 2022. № 3. С. 214–219.
4. Сильвестров В. Дочекайся музики: лекції-бесіди. Київ : Дух і Літера, 2010. 368 с.
5. Brouwer L. *El Decamerón Negro : score. Music Sales America* ; Hal Leonard, 1981. 16 p.
6. Brouwer L. *Paisaje cubano con campanas : for solo guitar*. Ricordi ; Schott, 1986. 4 p.
7. Takemitsu T. *All in Twilight : 4 pieces for guitar*. Schott Japan, 1987. 13 p.
8. Takemitsu T. *Equinox : for guitar*. Schott Japan, 1993. 5 p.

References:

1. Levkovych M. (2025). Osoblyvosti vtillennya kontseptsii «Tysha» u tvorakh ukrayins'kykh kompozytoriv. [Features of the embodiment of the concept “Silence” in the works of Ukrainian composers]. Lviv: Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. 80 p. [in Ukrainian].
2. Dotsenko V., Tkachenko V. (2022). Styl' Marka Topchiya v konteksti suchasnoho svitovoho hitarnoho vykonavstva. [Marco Topchii's style in the context of modern world guitar performance]. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education, 64. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevskiy. pp. 38–56. [in Ukrainian].
3. Tushchenko M. (2022). Vitchyznyana hitarna shkola: istorychna spadkovist' vykonavs'kykh tradytsiy ta perspektyvy rozvytku. [The domestic guitar school: historical continuity of performing traditions and development prospects]. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 3. Kyiv: NAKKKiM. pp. 214–219. [in Ukrainian].
4. Syl'vestrov V. (2010). Dochekatysya muzyky: lektsiyi-besidy. [To wait for music: lectures and conversations]. Kyiv: Dukh i Litera. 368 p. [in Ukrainian].
5. Brouwer L. (1981). El Decamerón Negro: Score. Music Sales America / Hal Leonard. 16 p. [in English].
6. Brouwer L. (1986). Paisaje cubano con campanas: For solo guitar. Ricordi / Schott. 4 p. [in English].
7. Takemitsu T. (1987). All in Twilight: 4 pieces for guitar. Schott Japan. 13 p. [in English].
8. Takemitsu T. (1993). Equinox: For guitar. Schott Japan. 5 p. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 14.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ВОКАЛЬНА МУЗИКА ДАВНІХ ЕПОХ У РЕПЕРТУАРІ УКРАЇНСЬКИХ КОЛЕКТИВІВ КІНЦЯ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТТЯ: ДИСКУРС ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНОГО ВИКОНАВСТВА

Григор'єва Марія Сергіївна,

аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0006-0130-1122

Лігус Ольга Марківна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID ID: 0000-0001-5513-5525

У статті висвітлено діяльність українських вокальних ансамблів і хорів кінця XX – першої третини XXI століття, орієнтованих на репертуар давньої музики з позицій історично інформованого виконавства (ІІВ). Увагу приділено колективам, які зробили вагомий внесок у розвиток ІІВ в Україні: “Ренесанс”, “Artes Liberales”, «Музичні асамблеї», “A cappella Leopoldis”, “Dominica”, “Vox animae”, “Partes”, “Cantus Firmus”. У дослідженні використано такі методи: історико-культурний, описовий, типологічний, інтерпретаційний, метод історіографічного аналізу. З’ясовано базові засади виконання старовинного репертуару вокальної музики різних епох. На основі опрацювання наукової літератури, довідникових та публіцистичних матеріалів, особистого спілкування з керівниками ансамблів, аналізу концертних виступів, відео й аудіо-записів цих колективів визначено основні віхи їхнього творчого шляху, особливості розвитку репертуару та інтерпретаційні підходи. Виявлено, що останнім часом виконавці надають перевагу творам українського бароко, що пов’язано з актуальною потребою усвідомлення своєї національної ідентифікації через максимальне наближення до музично-історичних коренів. Розкрито сутність інтерпретаційних принципів керівників різних колективів (Р. Стельмащука, Л. Капустіної, Н. Хмільєвської, О. Холодової, Д. Поддячого, О. Зосім) щодо дискусійних техніко-виконавських аспектів виконання давньої музики (питання текстології, складу ансамблів, темпу, метру, тривалості звуків і пауз, акустичних рішень, трактування риторичних фігур барокової стилістики тощо). Встановлено, що діяльність українських вокально-хорових колективів, які працюють у напрямку ІІВ не припиняється навіть під час воєнного стану. Наукова новизна дослідження полягає у систематизації відомостей про діяльність українських вокальних колективів давньої музики, в аналізі їхніх підходів до виконання старовинного репертуару з позицій ІІВ.

Ключові слова: старовинна музика, вокальний ансамбль, хорова музика, історично інформоване виконавство, вокальна інтерпретація.

Hryhorieva Mariia, Lihus Olha. Historical vocal repertoires in Ukrainian ensembles of the late 20th – early 21st century: a discourse of Historically Informed Performance

The article investigates the work of Ukrainian vocal ensembles and choirs active from the late twentieth to the early twenty-first century, with a focus on their interpretation of historical vocal repertoires within the paradigm of Historically Informed Performance (HIP). The discussion centers on groups that have shaped this field in Ukraine, among them Renaissance, Artes Liberales, Muzychni Asamblei (Musical Assemblies), A cappella Leopoldis, Dominica, Vox animae, Partes, and Cantus Firmus, whose projects and concert activities illustrate different stages of the development of HIP practices in the country. The study employs a combination of historical-cultural and typological methods alongside interpretive analysis and historiography. These approaches, taken together, make it possible to view performance not only as an artistic act in its own right but also as a lens through which wider cultural processes and tendencies can be understood. Drawing on published research, archival materials, interviews with ensemble leaders, as well as concert programs, audio, and video recordings, it traces the formation of repertoires, the aesthetic choices of conductors, and the broader cultural implications of their activities for Ukrainian musical life. The growing presence of Ukrainian Baroque pieces in concert programs points to more than a change in repertoire: it reveals an effort to restore cultural memory, to place local practice within the European mainstream, and to frame performance as part of national self-definition. Special attention is given to interpretative positions of conductors such as R. Stelmashuk, L. Kapustina, N. Khmylevska, O. Kholodova, D. Poddyachyi, and O. Zosim, particularly in relation to textology, ensemble size, tempo and meter, acoustics, and rhetorical figures of Baroque style. Ukrainian ensembles have continued to rehearse and perform even during martial law, demonstrating that their work is not suspended by political or military conditions and that performance remains an essential form of cultural resilience. This article brings together information about these groups and considers in detail how they interpret historical vocal repertoires within the HIP tradition.

Key words: music of earlier epochs, Ukrainian Baroque, vocal ensemble, historically informed performance (HIP), interpretation.

Вступ. Музично-естетичний рух *історично інформованого виконавства* (далі *ІІВ*)¹ почав рельєфно проявлятися в українській вокальній практиці лише в період незалежності. Протягом 1990-х–2010-х років у різних містах країни (Київ, Львів, Суми, Харків, Одеса) стали з'являтися колективи, що спеціалізуються на виконанні музичних творів XVI–XVIII століть (*“Silva Rerum”*, *“Artes Liberales”*, *“A cappella Leopoldis”*, *“Kalophonía”*, «Музичні асамблеї», *“Cantus Firmus”*, *“Dominica”*, *“La Cesta”*, *“Alitea”*, *“Vox animae”*, *“Partes” ma in.*), а талановитих українських співаків (В. Сліпака, О. Пасічник, Ю. Міненко, Т. Журавель, Р. Меліша, О. Табуліну) почали запрошувати до участі у зарубіжних оперних постановках та концертах. З цього часу в Україні організовуються фестивалі старовинної музики (Львів, Київ, Суми, Харків), а також формуються національні освітні бази, зокрема й кафедра старовинної музики в Національній музичній академії України (2000 р.). Відповідно, розвиток руху *ІІВ* в українському вокальному мистецтві сьогодення актуалізує науковий інтерес до цього явища.

Матеріали. Музика давніх епох у репертуарі українських вокальних ансамблів та хорів кінця XX – першої чверті XXI століття з погляду *ІІВ* ще не дістала вичерпного висвітлення у наукових студіях, хоч останнім часом з'явилася низка досліджень, присвячених практичним аспектам її виконання. Одне з перших таких досліджень здійснила Наталія Даньшина (Хмільська), сконцентрувавши увагу на західноєвропейській хоровій музиці епохи Ренесансу [5]. Об'єкт дослідження дисертації Євгенії Лазаревич [9] – українська літургійна музика в інтерпретації *Візантійського хору* (Нідерланди) під орудою видатного музиколога, вокаліста й диригента Мирослава Антоновича. Дослідниця Марія Марченко систематизувала сучасні підходи до хорового виконання української барокової поліфонії та створила модель інтерпретації партесних творів на основі методики практичної роботи з цим репертуаром [10]. Партесній музиці також приділила увагу Наталія Ключинська, яка виявила риторичні параметри її сучасної інтерпретації на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького [7]. Етапи еволюції вокального стилю бароко та проблему його відродження у сучасній українській концертно-виконавській діяльності вивчала Людмила Артюхова [1]. У статті Андрія Коляди схарактеризовано багатоаспектну діяльність незалежної мистецької платформи *“Open Opera Ukraine”*, що популяризує в Україні напрям *ІІВ*: постановки опер Г. Ф. Генделя та Г. Персела, створення аматорських хорів, професійного оркестру, реалізація проєкту *“Musica Sacra Ukraina”*: Партесний вимір, студійні записи, організація фестивалів та майстер-класів з *ІІВ* [8].

¹ Точний переклад англійського терміну *historically informed performance (HIP)*, що укорінився у західному музикознавстві та виконавській практиці. Сутність феномена *ІІВ* полягає у максимально достовірному відтворенні звучання музики давніх епох (Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, Класицизму), враховуючи специфіку її тогочасного функціонування та сприйняття, естетичні та стилістичні засади творчості, технічні принципи виконавства, своєрідність інструментарію.

Мета статті – висвітлити історію розвитку *ІІВ* в українській вокально-хоровій практиці кінця XX – першої чверті XXI століття на прикладі діяльності ансамблів та хорів, які спеціалізуються на репертуарі давніх епох.

Методи. У дослідженні використано низку загальнонаукових та спеціальних методів: метод історіографічного аналізу – для осмислення наукової, довідникової та публіцистичної літератури з досліджуваної проблематики; описовий – для систематизації зібраного матеріалу та характеристики досліджуваного об'єкта; історико-культурний – для визначення художньо-естетичних засад розвитку української музики кінця XX – першої чверті XXI століття; типологічний метод – для класифікації тематичних ракурсів аналізу вокального репертуару українських колективів; інтерпретаційний для розуміння підходів певного ансамблю до виконання старовинного репертуару.

Результати дослідження. Одним із перших проявів *ІІВ* на українських теренах стала творчість ансамблю давньої музики *«Ренесанс»* під керівництвом видатного композитора, виконавця й музично-громадського діяча **Святослава Крутикова (нар. 1944)**. Цей колектив, створений у 1980 році² в Києві, окрім інструментальної музики, виконував вокально-хорові твори епохи Ренесансу й Бароко. С. Крутикову вдалося зібрати унікальну колекцію рідкісних інструментів, а також власноручно створити деякі, недоступні на той час, зразки [4, с. 192]. Ще один ансамбль, *“Camerata Taurica”*, був сформований С. Крутиковим у Ялті. Він виступав як у Криму (до його окупації), так і за кордоном, «виконуючи неабияку просвітницьку функцію, доповнюючи концертний репертуар українською бароковою музикою» [6, с. 12]. У період з 1994 по 2000 рік С. Крутиков працював концертмейстером новозаснованого ансамблю *«Творча лабораторія старовинної музики»* при Києво-Могилянській академії, якій подарував частину своєї колекції авторських інструментів.

Протягом 1990-х–1996-х років у столиці України розгорнув діяльність ансамбль давньої музики *“Artes Liberales”*, заснований групою ентузіастів (випускників та студентів вищих навчальних закладів) під орудою **Олени Холодової**. Концертний кістяк колективу складався з 16 співаків, які поставили за мету виконання вокальної та вокально-інструментальної музики епохи Бароко, враховуючи специфіку тогочасної фігуральної лексики, музичної риторики, нотації та пропорцій. Окрім західноєвропейського репертуару, співаки виконували й партесні твори М. Дилецького та анонімних українських авторів XVII століття. Суть виконавської інтерпретації старовинної музики полягає, за визначенням диригентки, в увазі до тексту, балансі принципів псалмодіювання, мелодекламації та вокалізації, трактуванні голосу як інструменту, а також, в «акустичній драматургії» [10, с. 231–232], обумовленій акустикою залів залежно від складу ансамблів та їхнього розташування. Остання засада проливає світло на пріоритетний вибір виконавцями старовинної музики камерних сцен

² Надалі ансамбль, змінивши назву, – *“Silva rerum”*, продовжив діяльність під орудою Тетяни Трегуб при Будинку вчених НАН України.

в історичних будівлях для відтворення інструментальних композицій, а у храмах і базиліках – для виконання вокальних духовних творів.

Ансамбль “*Artes Liberales*” брав активну участь у міжнародних фестивалях старовинної музики в Польщі, Німеччині, Словенії та інших країнах. У результаті його співпраці із зарубіжними колегами уперше в Україні була виконана «Вечірня Діви Марії» К. Монтеверді й мотети Й. С. Баха, поряд з якими прозвучали партеси М. Дилецького.

Ансамбль старовинного співу «Музичні асамблеї» був заснований 1996 року хормейстером **Денисом Поддячим**. В артистичній діяльності колективу, що тривала до 2011 року, керівник і вокалісти (у складі від 5-ти до 7-ми осіб) втілювали мету відродження музики українського Бароко та оволодіння відповідним стилем виконання. Концертний репертуар складали Літургія М. Дилецького та один із його партесних концертів, канти і псалми Ф. Прокоповича та Є. Славинецького, твори зі збірки «Партесні мотети XVII – XVIII століття з бібліотеки “Матице српске” міста Нові Сад» та партесні концерти XVII століття невідомого автора. З 1999 року ансамбль брав активну участь у майстер-класах школи “*Convivium*” (Чехія) та школи давньої музики фундації “*La Pellegrina*” (Нідерланди), після чого його репертуар поповнила барокова музика західноєвропейських композиторів: П. Філіпса, В. Берда, Я. П. Свелінка, К. Монтеверді, Ф. Анеріо, Г. Шютца, Й. С. Баха.

Розмова авторок статті з Д. Поддячим дала можливість з’ясувати принципи його виконавської стратегії з погляду *ІІВ*. Так, диригент не бачить кардинальної різниці в інтерпретації творів Ренесансу, Бароко та Класицизму. Також, на думку Д. Поддячого, виконання вокальних творів західноєвропейського Бароко майже не відрізняється від інтерпретації тогочасної української музики, яка успадкувала традиції західної, зокрема, італійської музичної культури. Відповідно, характерні для барокової естетики афекти мають відтворюватися й у нашій партесній спадщині. Щодо визначення темпу, то в цьому питанні допомагає пульс людини, його «мензуральне» значення у спокійному стані та у збудженому, схвилюваному. Крім того, хормейстер висловив переконання щодо темпоритмічної подібності давньої вокальної музики до танцювальної. На прикладах старовинних танців (від повільних до більш жвавих) чіткіше відчутне співвідношення музичних метрів.

У розвиток вокальної галузі *ІІВ* в Україні значний внесок зробив **Роман Стельмашук (1965–2015)** – композитор, музикознавець, педагог, організатор музичного життя Львова початку XXI століття. У 2002 році він заснував ансамбль “*A cappella Leopoldis*”, з яким став цілеспрямовано працювати у напрямі *ІІВ*. Ентузіаст і тонкий знавець давньої музики, Р. Стельмашук розумів важливість відновлення давніх традицій українського церковного співу. Ансамбль складали 12 учасників, які співали середньовічні григоріанські хорали та паралітургійні пісні, твори провідних західноєвропейських композиторів (К. Монтеверді, Г. Шютца, Д. Букстегуде, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта), церковну

музику давніх польських авторів, репертуар українського бароко, в тому числі й композиторів Віленської школи (М. Дилецький, Ф. Шеверовський, А. Цибульський), фрагменти опер Д. Бортнянського. Колектив Р. Стельмашука зробив записи партесних концертів на компакт-дисках («Сіде Адам прямо рая / українські 12-голосні партесні концерти поч. XVIII ст.», «Сначала днесь поутру рано / пісенні замальовки з української старовини»), випустив кілька тематичних компакт-дисків («Музика давнього Львова», «Музика з часів Речі Посполитої», «Музика габсбурзького Львова»). Ансамбль також відомий виступами на міжнародних фестивалях, концертах і форумах (у Польщі, Німеччині, Україні, Швейцарії).

Паралельно з артистичною діяльністю Р. Стельмашук займався й теоретичним обґрунтуванням принципів *ІІВ* з метою наближення до історично-стильової достеменності в інтерпретації української барокової музики [11; 12]. Дослідник порушив проблеми, з якими сам стикався під час підготовки партитур для хористів (зокрема текстологічні, коли невідома тривалість дії знаків альтерації в умовах безтактового запису або в тексті наявні помилки авторів і переписувачів) та наголошував на визначальній ролі слухового досвіду. Стосовно технологічних аспектів виконання Р. Стельмашук відштовхувався від розуміння спадкоємності італійської манери школою українського партесного співу, але водночас відзначав і наявність у ній національних ознак, що походять від традицій фольклору, знаменного співу та кантів. Учений також обґрунтував роль риторичних фігур (мелодичних, гармонічних, ритмічних, фактурних), західноєвропейської барокової музики, що вживалися задля «посилення музичної експресії та впливу музики на слухача» [11, с. 100] в українських партесних композиціях.

Від 2015 року ансамбль “*A cappella Leopoldis*” очолює хормейстерка **Людмила Капустіна**, яка продовжила репертуарну лінію розвитку колективу, запроваджену Р. Стельмашуком, та випрацювала чіткі підходи до інтерпретації матеріалу з погляду *ІІВ*. На переконання хормейстерки, критеріями стилістичної достовірності «головної емоції» (афекту) композиції є штрихи (обрані відповідно до змісту слова), узгодження метрів, фразування, підкреслення дисонансових гармоній (а вони нерідко вживалися і в партесній, і в західній бароковій музиці для вираження скорботи), тембр голосу, дикція та правильно обрані темпи. Як зазначає Л. Капустіна, музичні фрази не повинні бути надто довгими, а виконавцям слід зважати на всі коми та крапки у словесному тексті [10, с. 223–224]. Не менш важливим, на її думку, є вибір темпу, причому найчастіше вживаним для фігуральних творів є темп спокійного серцебиття людини. Крім темпу, сумніви у процесі інтерпретації партесної музики виникають навколо виконання кульмінаційної ділянки твору. Для успішного вирішення цього завдання потрібно розуміння тексту, що, відповідно, спонукає керівника звертатися до знавців (філологів, славістів). [10, с. 226]. Керуючись цими засадами, колектив Л. Капустіної успішно здійснює концертно-виконавські проекти.

Окрему репертуарну нішу в українському просторі *ІВ* зайняв ансамбль григоріанського співу “*Dominica*”, заснований 2002 року музикознавицею **Ольгою Зосім** при кафедрі старовинної музики Національної музичної академії. Успішною подією у творчій діяльності цих музикантів стала участь у фестивалі літургій-мес «Через століття та країни», який відбувся 2004 року в костелі Св. Олександра (Київ). Учасники ансамблю виконали григоріанську месу “*Cunctipotens Genitor*” – частину «Приходської меси» Ф. Куперена.

У нарисі «Григоріанський спів сьогодні й завтра» (рукопис) О. Зосім зауважує, що до 2005 року професійних колективів, які б спеціалізувалися на григоріанській монодії, в Україні майже не існувало. Та й загалом, виконання цього репертуару є доволі складним, адже потрібно не лише озвучити музичний текст піснеспівів, а й відтворити прихований «надмузичний» шар, важливий для розуміння глибинної сутності цієї епохи. Тож співаки ансамблю “*Dominica*” за допомогою керівниці, званої дослідниці духовних пісень різних релігійних конфесій, доклали чимало зусиль, щоб увиразнити музичні барви григоріанського хоралу та наблизити його до українського слухача.

Концертні програми колективу, які склалися переважно з латинських Великопісних антифонів, Великодніх піснеспівів, григоріанських мес, гімнів та амвросіанських піснеспівів, згодом урізноманітнилися українською монодією (Великопісний піснеспів «Ісусе Христе, Господи мій», мелодії Остозорського та Великого Печерського наспіву), а також адвентовими піснеспівами (польською мовою). Охоплюючи діяльність ансамблю “*Dominica*”, яка тривала до 2016 року, важливо відзначити, що ця праця надала його учасникам широку можливість реалізувати себе як виконавців неординарного сакрального репертуару.

Хормейстер **Наталія Хмільєвська (Даньшина)** є доволі відомою постаттю у музичному світі *ІВ* як засновниця та керівниця кількох ансамблів старовинної вокальної музики (“*Vox animae*”, “*Partes*” і хору «Б.А.Х.»), а також як солістка ансамблю барокової музики “*La Cesta*”. Колектив “*Vox animae*”, який виник на початку 2009 року, спеціалізувався на західноєвропейському вокально-інструментальному репертуарі XVI–XVII століть (твори К. Монтеверді, Г. Перселла, О. Веккі та ін.) Разом з італійським музикантом і педагогом К. Кавіною музиканти ансамблю на чолі з Н. Хмільєвською долучилися до постановки опери-ораторії Е. Кавальєрі «Дійство про душу й тіло», організували й реалізували проєкт «Школа Канторум Базілієнсіс в гостях у НМАУ».

З метою поглиблення власних теоретичних компетенцій Н. Хмільєвська паралельно зайнялася науковою працею, яка 2013 року увінчалася захистом вже згаданої кандидатської дисертації «Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики» [5]. Обґрунтування методики співу давньої музики хоч дало авторці усвідомлення неможливості точного відтворення звучання давньої музики, але водночас активізувало її потяг до пошук достовірних

джерел. Так, поряд із сучасними партитурами, хормейстерка завжди працює з факсимільними виданнями, щоби перевірити деталі нотних текстів. Слуховим орієнтиром у розумінні стилю старовинної музики для неї є записи сучасних західноєвропейських колективів.

Ансамбль “*Vox animae*” був перейменований на “*Partes*” 2019 року, відколи розпочався новий етап його діяльності, пов’язаний з орієнтацією на провідний жанр українського бароко – партесний концерт. Провідне місце в оновленому репертуарі посіли твори М. Дилецького та партесні зразки анонімних українських авторів. Вдумлива інтерпретаторка західноєвропейської давньої музики, Н. Хмільєвська з не меншим ентузіазмом занурилася в глибини вітчизняної барокової традиції. На думку диригентки, чи не кожна партія у партесних творах переважно виконувалася сольо, щоб максимально передати певний афект, виразність та віртуозність, закладені у цій музиці. Вивчення специфіки партитури партесів дало також переконання у високому вокально-технічному рівні майстерності тогочасних українських виконавців (чоловічі голоси повинні були володіти мікстовою манерою, переходити на «напівмікст» або фальцет, а діапазон басових партій міг сягати близько двох октав) [10, с. 227].

Важливим у роботі з партесною музикою є експериментальний підхід Н. Хмільєвської до виконання музики у різних частинах храму (з балконів чи то біля вівтаря). Найприродніше, на її погляд, ця музика звучить «з балкону, тому що тоді найкраще озвучується весь простір храму, це нагадує янгольський спів» [10, с. 227]. Хормейстерка відзначає, що музичний синтаксис партесного твору повністю залежить від словесного тексту, тому необхідно проаналізувати, як будуються фрази, які в них змістові акценти, на які слова припадає кульмінація або каданс. Відносно агогіки виконання диригентка дотримується принципу темпових відхилень у межах однієї долі такту. Ці та інші техніко-стильові особливості інтерпретації партесної музики були виявлені Н. Хмільєвською на основі ретельного опрацювання давніх і сучасних теоретичних джерел, настанов старших колег та власної інтуїції досвідченої виконавиці.

Нова хвиля творчого підйому ансамблю “*Partes*” та його публічного визнання пов’язана із входженням колективу до складу “*Open Opera Ukraine*” – соціально відкритої культурно-мистецької організації, заснованої 2017 року, яка займається *ІВ* та пропагує головню барокову музику. Н. Хмільєвська ввійшла до керівного складу цієї організації як артистична директорка (поряд із генеральною продюсеркою Галиною Григоренко та програмною директоркою Анною Гадецькою). Поміж ініціатив “*Open Opera Ukraine*”, в яких брав участь ансамбль “*Partes*”, окремої уваги заслуговує проєкт «*Musica Sacra Ukraina: Партесний вимір*», започаткований у 2019 році у форматі лабораторії, в якій співаки “*Partes*” разом з учасниками ансамблів «*Мусикія*» під орудою І. Коломійця та “*Lviv Opera Chamber Choir*” на чолі з В. Яценком вивчали рукописи партесних творів, працювали над їх виконанням та студійним записом.

Ще однією вагомою подією під егідою “*Open Opera Ukraine*” став перший міжнародний фестиваль “*Kyiv Baroque Fest – 2024*”, в рамках якого відбувся концерт української хорової музики XVIII століття «Внемлите, людіє» за участю ансамблів “*Partes*” та “*A cappella Leopoldis*”. Програма концерту включала шість двохорних композицій, серед яких «Внемлите, людіє» М. Березовського та «Скажи ми, Господи» і «Возлюблю Тя, Господи» А. Рачинського. Виконання цих творів, що презентують пізнє українське бароко (А. Рачинський) та ранній класицизм (М. Березовський), вимагало як вокальної майстерності, так і «проникнення» в історичний контекст – «з глибини минулої доби, без нашарувань і стереотипів пізніших виконавських практик» [3]. У цьому плані цінними виявилися поради наукової консультантки проєкту Ольги Шуміліної, яка розшифрувала ці твори та підготувала до видання.

Напрямок *ІІВ* об’єднав однодумців і серед музикантів Харкова. Вокальний ансамбль “*Cantus Firmus*”, створений 2010 року при кафедрі хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, функціонував упродовж 12 років. Одна з ініціаторок і учасниць колективу, очільниця студентського хору **Ганна Савельєва**, залучала до репертуару колективу як зарубіжну, так і українську старовинну музику. Ансамбль брав активну участь у Міжнародних і Всеукраїнських конкурсах та фестивалях, зокрема й XXIV Міжнародному фестивалі “*Bach-Fest*” (Суми), успішно реалізував творчий проєкт «Мистецькі діалоги» спільно з кафедрою оперно-симфонічного і хорового диригування Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, виступав у різних закладах освіти та у храмах.

Артистична діяльність колективу “*Cantus Firmus*” призупинилася 2022 року з початком повномасштабної російської агресії проти України, але двома роками поспіль його традиції відродив хормейстер **Олексій Фартушка** – колишній учасник “*Cantus Firmus*”. Після кількомісячних репетицій в екстремальних умовах обстрілів Харкова, новостворений «Ансамбль давньої музики» постав перед публікою у грудні того ж року, а у травні 2025-го – виступив на фестивалі “*Kharkiv Music Fest*”. Основу репертуару «Ансамблю давньої музики» складають твори західноєвропейських композиторів епохи Бароко: К. Монтеверді, Ж. Б. Люллі, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж. Ф. Рамо та ін. Як стверджує О. Фартушка, старовинна музика завжди захоплювала його своєю естетикою, особливою глибиною та красою звучання, а бажання розвиватися з колективом у напрямку *ІІВ* посилювалося після відвідування постановок барокових опер у Харкові, здійснених під егідою “*Open Opera Ukraine*”. Тож не випадково в керівника «Ансамблю

давньої музики» та його підопічних з’явився намір виконати кілька номерів з опери «Коронація Поппеї» К. Монтеверді.

Висновки. Здійснений огляд діяльності українських вокально-хорових колективів, які спеціалізуються на репертуарі старовинної музики, оприявнює тенденцію зростання потреби музикантів в опануванні знаннями й специфічними навичками *ІІВ*. Кожен із керівників розглянутих ансамблів (Р. Стельмашук, Л. Капустіна, Н. Хмільєвська, О. Холодова, Д. Поддячий, О. Зосім) випрацював техніко-виконавські принципи в роботі з давньою музикою, що стосуються питань текстології, складу ансамблів, темпу, метру, тривалості звуків і пауз, акустичних рішень, трактування риторичних фігур барокової стилістики тощо). Водночас, аналіз їхніх підходів вивив чимало спільних принципів. Це, зокрема:

- пріоритет камерного складу (5–16 учасників) вокального ансамблю;
- орієнтація на давню нотографію та оперування партитурами в оригінальній нотації або максимально коректній фаховій редакції;
- увага до осмисленої інтонаційної артикуляції слів, при цьому домінування вербального компонента над музичним у середньовічних розспівах;
- розуміння синергії музики й риторики з опертям на теорію афектів, характерної для естетики бароко й класицизму;
- трактування темпу й агогіки як природних чинників кінетичного розгортання музичної тканини та драматургічної цілісності твору;
- чітке дотримання тривалостей звучання та пауз;
- створення інтерпретаційної парадигми віртуально-історичного стилю твору, що враховує явні та латентні елементи музично-вербального тексту;
- організація зовнішніх умов виконавства як додатковий засіб орієнтації на історичну достовірність, а також візуально-психологічного налаштування артистів і слухачів;
- співпраця з фаховими філологами для уточнення особливостей вербальної мови й вимови.

Як показало проведене дослідження, артистична діяльність українських вокально-хорових колективів у напрямку *ІІВ* не припиняється навіть під час воєнного стану. При цьому, в репертуарі більшості ансамблів простежується особливий пієтет до творів українського бароко. Ця тенденція ймовірно пов’язана з актуальною нині потребою українського суспільства усвідомити власну культурну ідентичність через максимальне наближення до історичних коренів: «ким ти є і чим гордишся» [2], давність національної традиції та її невіддільність від європейського музичного світу минулого і сучасності.

Література:

1. Артюхова Л. Еволюція вокального стилю бароко та його відродження в українській концертно-виконавській практиці XXI століття: наук. обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття доктора мистецтва. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 114 с.
2. Бентя Ю. Віднайдені твори українських класиків XVIII століття: музика, мова, історія. *The Claquers*. 09.09.2024. Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/13594>

3. Бентя Ю. «Partes» та «A cappella Leopold» презентують віднайдені хорові концерти українських класиків. *The Claquers*. 20.08.2024. <https://theclaquers.com/posts/13510>
4. Грабовський В., Граб У. Компенсована картина світу. До 80-річчя Святослава Крутикова. *Українська музика*. 2024 / 2 (49). С. 189–195.
5. Данышина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики : Дис. ... канд. мистецтв-ва; спец. 17.00.03 – муз. мистецтво; НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. 300 с.
6. Дмитрієва О. «Київський авангард» у діалогах елітарної та масової культур. На прикладі творчих пошуків композиторів Володимира Губи і Святослава Крутикова. *International journal of Slavic studies*. № 3. 2021.
7. Ключинська Н. Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького). Дис. ... доктора філософії; спеціальність 025 – муз. мистецтво. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2020. 210 с.
8. Коляда А. Просвітницька діяльність незалежної платформи «Open Opera Ukraine»: нові форми співпраці з українським суспільством. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20. Ч. 1. С. 139–146.
9. Лазаревич Є. *Візантійський хор* М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття: Дис. ... канд. мистецтв-ва; спец. 17.00.03 – муз. мистецтво; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 226 с.
10. Марченко М. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст.: Дис. ... канд. мистецтв-ва; 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. 246 с.
11. Стельмашук Р. Бароківі музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок*. № 10 (81). 2011. С. 100–104.
12. Стельмашук Р. Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку ХVIII століття. *Старовинна музика: сучасний погляд*. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 26. Київ, 2005. С. 177–183.

References:

1. Artiukhova, L. (2023). *Evolutsiia vokalnogo stiliu baroko ta yoho vidrozhennia v ukrainiskii kontsertno-vykonavskii praktytsi 21 stolittia* [Evolution of the Baroque vocal style and its revival in Ukrainian concert performance practice of the 21st century]. Doctor of Arts project. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].
2. Bentia, Yu. (2024). *Vidnaideni tvory ukrainskykh klasykiv 18 stolittia: muzyka, mova, istoriia* [Rediscovered works of Ukrainian classics of the 18th century: music, language, history]. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/13594> [In Ukrainian].
3. Bentia, Yu. (2024). «Partes» ta «A cappella Leopold» prezentuiut vidnaideni khorovi kontserty ukrainskykh klasykiv [“Partes” and “A cappella Leopold” present rediscovered choral concerts of Ukrainian classics]. *The Claquers*. <https://theclaquers.com/posts/13510> [In Ukrainian].
4. Hrabovskyi, V., Hrab, U. (2024). *Kompensovana kartyna svitu. Do 80-richchia Sviatoslava Krutykova* [Compensated picture of the world. On the 80th anniversary of Sviatoslav Krutykov]. *Ukrainska muzyka*, 2(49), 189–195. [In Ukrainian].
5. Danshyina, N. (2013). *Spetsyfika vykonannia renesansnoi vokalnoi muzyky v umovakh vitchyznianoï khorovoi praktyky* [Specifics of performing Renaissance vocal music in Ukrainian choral practice]. PhD thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].
6. Dmitrieva, O. (2021). “Kyivskiy avantgard” u dialohakh elitarnoi ta masovoi kultur [“Kyiv avant-garde” in the dialogues of elite and mass culture]. *International Journal of Slavic Studies*, (3). [In Ukrainian].
7. Kliuchynska, N. (2020). *Istorychno informovane vykonavstvo ta rytorychni parametry suchasnoi interpretatsii ukrainskoi partesnoi muzyky* [Historically informed performance and rhetorical parameters of the modern interpretation of Ukrainian partes music]. PhD thesis, Ivan Franko National University of Lviv. Lviv. [In Ukrainian].
8. Koliada, A. (2024). *Prosvitnytska diialnist nezaleznoi platformy “Open opera Ukraine”: novi formy spivpratsi z ukrainskym suspilstvom* [Educational activity of the independent platform “Open Opera Ukraine”: New forms of cooperation with Ukrainian society]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 20 (1), 139–146. [In Ukrainian].
9. Lazarevych, Ye. (2018). *Vizantiiskyi khor M. Antonovycha v konteksti yevropeiskoho khorovoho vykonavstva druhoi polovyny 20 stolittia* [M. Antonovych’s Byzantine Choir in the context of European choral performance of the second half of the 20th century]. PhD thesis, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv. [In Ukrainian].
10. Marchenko, M. (2021). *Interpretatsiina model partesnogo tvorv v ukrainiskii vykonavskii kulturi na mezhi 20–21 st.* [Interpretation model of a partes composition in Ukrainian performing culture at the turn of the 20th–21st centuries]. PhD thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].
11. Stelmashchuk, R. (2011). *Barokovi muzychno-rytorychni fihury v ukrainiskii muzytsi partesnogo stiliu: tendentsii, zakonomirnosti, osoblyvosti* [Baroque musical-rhetorical figures in Ukrainian partes-style music: tendencies, patterns, features]. *Molod i rynek*, 10 (81), 100–104. [In Ukrainian].
12. Stelmashchuk, R. (2005). *Pro deiaki aspekty vykonannia ukrainskykh partesnykh kontsertiv pochatku XVIII stolittia* [On some aspects of performing Ukrainian partes concerts of the early 18th century]. *Starovynna muzyka: suchasnyi pohliad*. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho*, 26, 177–183. [In Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 14.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ЧИТАННЯ НОТ ІЗ ЛИСТА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Дорош Тетяна Леонідівна,

кандидат наук з державного управління,
доцент, професор кафедри фортепіано

Комунального закладу

«Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

ORCID ID: 0000-0002-0306-1146

Турукіна Олена Вікторівна,

викладач-методист кафедри фортепіано

Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»

Харківської обласної ради

ORCID ID: 0009-0009-7148-7024

Діте Людмила Анатоліївна,

старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя

Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради

ORCID ID: 0000 0002 5251 3583

У статті досліджено проблеми розвитку навичок читання музичних творів із листа, що виконують вагомую роль у професійному розвитку майбутніх фахівців музичних дисциплін. Розкрито зміст цього процесу в роботі з класу фортепіано та хорового диригування, де задіяні зір, слух, швидкість реакції тощо. Процес читання нот із листа завжди викликає бажання до ознайомлення з новим музичним матеріалом. Важливу роль у розвитку навичок читання нот із листа має точність координаційної пам'яті, коли виконавець грає, не дивлячись на клавіатуру, уявляє її і без зупинки відтворює будь-який фрагмент музичного твору. Музикант, який регулярно практикується в читанні з листа, здатен відтворити на музичному інструменті велику кількість музичних композицій різних авторів, епох і стилів.

Для набуття зорового сприйняття нотного тексту варто навчитися швидко орієнтуватися в музичному тексті, уважно продивитися сам твір без інструменту (можна подумки продиригувати та проспівати), ознайомитися з окремими його елементами, визначити труднощі, які можуть виникнути під час відтворення музичного твору, звернути увагу на тактові лінії. При читанні нот із листа позитивним є застосування евристичного методу, який передбачає залучення здобувачів до самостійної творчої діяльності. Суть цього методу – під керівництвом викладача учасник освітнього процесу бере безпосередню участь у пошуку творчого розв'язання проблемних питань.

У статті також наведено кінцевий результат створення твору, де спільність композиторської та виконавської діяльності продемонстровані в творчому процесі – оволодінні музичним текстом. Набуті навички читання нотного тексту з листа дають можливість виконавцю не лише ознайомитися з різноманітною музикою сучасних українських композиторів, а й розвинути потребу пізнавати нове, оригінальне, незвичне звучання.

Ключові слова: музичний твір, читання нот, музичні заняття з фортепіано та хорового диригування, методи опрацювання нотного тексту, майбутній учитель музики.

Dorosh Tetiana, Turukina Olena, Dite Liudmila. Reading musical notes from a sheet of paper as an important component of the professional development of a future music teacher

The article explores the problems of developing skills in reading musical works from a sheet of paper. These skills are important in the professional development of future music teachers. We consider the process of reading music in individual music lessons in piano and choral conducting. This involves vision, hearing, reaction speed, psychological and mental aspects, and the ability to see a musical piece in advance. The process of reading sheet music always arouses a desire to learn new musical material. An important role in the development of skills in reading music from a sheet of paper is played by the accuracy of coordination memory, when the performer plays without looking at the keyboard, imagines it and reproduces any fragment of a musical work without stopping.

To acquire visual perception of musical text, it is worth learning to quickly navigate the musical text, carefully look at the work itself without an instrument (you can mentally conduct and sing it), familiarize yourself with its individual elements, identify difficulties that may arise when playing a musical work, and pay attention to the bar lines. When reading music, it is positive to use a heuristic method that involves students in independent creative activity. The essence of this method is that under the guidance of a teacher, the student takes a direct part in finding creative solutions to problematic issues.

The article also presents the final result of the creation of the work, where the performer together with the composer demonstrate the creative process in mastering the musical text. The acquired skills allowed the performer not only to get acquainted with the diverse music of modern Ukrainian composers, but also to develop the need to study new, original, unusual sounds.

Key words: musical piece, reading musical notes, music lessons in piano and choral conducting, methods of processing musical text, future music teacher.

Вступ. Невід'ємною та найважливішою складовою професійного розвитку майбутнього вчителя музики є набуття навичок читання нот із листа. Цей процес відкриває нові можливості перед виконавцем, який має можливість ознайомитися з різноманітною музичною літературою – симфонічною, камерною, оперною, хоровою, пісенною, інструментальною музикою. З огляду на це набуття навичок читання нотного матеріалу з листа в класі спеціального музичного інструмента (фортепіано) та на заняттях із хорового диригування є суттєвими для професійного розвитку майбутнього вчителя музики. Це й визначило актуальність нашої статті.

У контексті нашого дослідження привертають увагу науковці музичного мистецтва (Л. Воевідко, Л. Касьяненко, Лі Еньхуй, О. Никон, М. Остапчук та інші), які відстоюють свою позицію щодо обов'язкового опрацювання нотного матеріалу з листа. Цей процес має бути постійною потребою майбутнього фахівця, щоб пізнавати нове, розкривати для себе невідомі раніше палітри фортепіанної та хорової музики.

Метою статті є визначення суттєвої ролі навичок читання нот із листа в професійному розвитку майбутнього вчителя музики.

Відповідно до мети дослідження, ми окреслили основні завдання:

- дослідити науково-методичну літературу, де розглядаються питання для набуття цих навичок;
- обґрунтувати доцільність набуття навичок читання нот із листа;
- продемонструвати сформовані навички щодо прочитання музичних творів в учасників освітнього процесу, де свої вміння вони демонструють у конкурсних виступах.

Матеріали та методи. Під час написання статті автори дослідили значну кількість науково-методичної літератури, де приділялась особлива увага розвитку навичок читання нотного матеріалу з листа, а також поділилися власним педагогічним досвідом у проведенні індивідуальних музичних занять із класів фортепіано та хорового диригування. При цьому застосовувався метод спостереження та узагальнення музично-педагогічного досвіду, а також евристичний метод, суть якого – під керівництвом викладача учасник освітнього процесу бере безпосередню участь у пошуку творчого розв'язання проблемних питань.

Результати дослідження. Читання нот із листа передбачає вміння швидко орієнтуватися в нотному тексті та правильно відтворювати його на музичному інструменті. Варто вказати, що виконання музичних творів із перших кроків має бути виразним, осмисленим, вдумливим, зрозумілим. Тобто на перший план виступає емоційне сприйняття, пробудження художньої фантазії, що реалізується в передачі конкретних художніх образів [5, с. 11].

Без прочитання нового твору з листа не може розпочатися його розучування. Намітити виконавський план і поступово його реалізовувати можна лише після ознайомлення з музичним твором, знайомство з яким відбувається шляхом програвання його в цілому [6,

с. 6]. Цей процес є найбільш складним у роботі в класі індивідуальних музичних занять, зокрема, фортепіано та хорового диригування. Тут задіяні зір, слух, швидкість реакції, психологічні та розумові аспекти, вміння бачити музичний твір уперед, «на перспективу».

У процесі зорового сприйняття нотного тексту варто вміти швидко орієнтуватися в музичному тексті, уважно продивитися сам твір без інструменту (можна подумки продиригувати та проспівати), ознайомитися з окремими його елементами, визначити труднощі, які можуть виникнути під час виконання, звернути увагу на тактові лінії (вертикальні лінії в нотному тексті, що перетинають нотний стан через рівні проміжки часу). У нотному тексті слід зрозуміти розмір твору, де чисельник показує кількість долей в одному такті, знаменник – значення ноти в цьому ж такті (наприклад, розмір $\frac{3}{4}$ означає, що в кожному такті є три четвертні ноти).

Окрім цього, під час читання музичних творів із листа виконавець має вибудовувати вертикальну та горизонтальну лінії, слухати провідну мелодію, яка може бути як у верхньому, так і в нижньому голосах. Доцільно також розподілити свої сили таким чином, щоб кульмінаційні моменти були яскравими, насиченими, динамічними.

При читанні нот із листа слід також з'ясувати тональність, темп, тембр, фортепіанну фактуру, зміни, що відбуваються (зробити гармонічний аналіз музичного твору), виділити знаки альтерації, визначити загальний характер композиції та добрати відповідні засоби музичної виразності. Тобто цей процес ми розглядаємо як сприймання змісту музичного твору в сукупності із засобами виразності, що завжди викликає бажання до ознайомлення з новим музичним матеріалом, а також дає можливість відчувати його емоційну виразність, відтворити інтонаційні особливості живого образу у власному виконанні, навчитись мислити художньо.

Не зайвим буде ознайомитися з творчістю композитора, твір якого виконується, дослідити його стилеві характеристики.

Суттєвою практикою читання з листа є невідривний погляд виконавця від нотного тексту, щоб досягти плавного, безперервного звучання й не втратити ритм та особливості музичного звуку. Невідривність від тексту пов'язана з вмінням грати, не дивлячись на руки. Упевнено уявляти клавіатуру дає виконавцеві можливість не втратити окремі фрагменти цілісної музичної тканини, що виконується в даний момент, зробити їх художньо переконливими, цікавими. Отже, важливу роль у розвитку навичок читання нот із листа має точність координаційної пам'яті, коли виконавець грає, не дивлячись на клавіатуру, уявляє її і без зупинки відтворює будь-який фрагмент музичного твору.

У класі з хорового диригування під час читання нотного тексту з листа звертається увага на злагоджену роботу всіх частин руки, відпрацьовується природний зв'язок між слухом та моторикою. Ці завдання реалізуються під час постійного самостійного аналізу та пошуку відповідних рішень.

Варто наголосити, що навички формуються або в процесі постійних тренувань, або через дресирування. У випадку тренувань навичок майбутньому вчителю музики необхідно:

- зрозуміти завдання, рекомендації, де розглядаються способи та прийоми їх виконання. При цьому інструкції мають носити рекомендовані вимоги, а не догматичні норми, щоб сприяти креативному розвитку здобувача в силу його задатків та у відповідності до теми практичного заняття освітньої компоненти [1, с. 66];

- налаштуватися на виконання своїх дій, щоб це було свідомо, спочатку повільно з помилками, потім – швидше й точніше;

- довести свої дії до автоматизму, коли поведінкові акти вимагатимуть менше усвідомленого контролю;

- бути готовим до набуття нових знань.

Тобто, ця праця має бути правильно організованою, постійною, наполегливою в роботі з музичними композиціями, де виконавець проявляє здатність розмірковувати, аналізувати та засвоювати необхідні знання. Наголошуємо, що особливості читання нот із листа – це швидка орієнтація в тексті, де відбувається постійна зміна нових інтонацій, свіжих вражень та сприймань у знайомстві з музичним матеріалом. Паралельно з набуттям цих навичок майбутній учитель музики розвивається духовно та інтелектуально, отримує досвід спілкування з різноманітними музичними композиціями, збагачує свій світогляд, що безумовно впливає на формування його цінностей, життєвих орієнтирів, естетичних смаків тощо.

Отже, успішність цього процесу досягається постійним тренуванням, що призводить до накопичення знань і вмінь, позитивних емоцій. Емоції, що пов'язані з нашими думками, почуттями, поведінкою, варто сприймати як частину зростання та розвитку особистості.

Для реального відтворення музичного тексту у виконавця мають бути розвинені в достатній мірі координаційно-рухові здібності, щоб забезпечити якісне читання нот. Оскільки відтворення музичних композицій на інструменті залежить від ступеню розвитку виконавських навичок здобувача, то в цьому аспекті важливого значення набуває точність м'язового відчуття інтервалів, різноманітних гармонічних фігурацій, гамоподібних та інших видів руху, акордів тощо [4, с. 5]. У класі з хорового диригування в майбутнього вчителя музики має бути точний і зрозумілий за текстом диригентський жест, підтверджений виразним поглядом і мімікою. Удосконалення цих навичок є довгим і наполегливим процесом, який слід здійснювати впродовж усіх років навчання.

Музикант, який регулярно практикується в читанні з листа, здатен відтворити на музичному інструменті велику кількість музичних композицій різних авторів, епох і стилів. Тобто, можемо стверджувати, що читання нот із листа має пізнавальне значення, оскільки сприяє активному формуванню якісних рис виконавця, розширенню його світогляду та розумінню структури відмін-

них між собою музичних композицій, набуттю цікавого досвіду в знайомстві з новими творами.

Окреслимо основні причини, за якими майбутньому фахівцю варто навчитися читати ноти з листа. Це дає можливість:

- ознайомитися з різноманітною музичною літературою, розкрити виразні особливості музичних композицій, що виконуються;

- грати в ансамблі з іншими музичними інструментами або акомпанувати вокалістам, хоровому колективу;

- накопичувати знання, уміння, що здобуваються свідомо та власними зусиллями (особливо це помітно в процесі самостійної роботи);

- розвивати свої особистісні здібності до читання музики, накопичуючи досвід власного прочитання нової композиції.

Читання з листа музичних творів – це складний процес. Внутрішньо «почути» нотний текст, який сприймаємо зорово, а почуте перевести в ігрові рухи – такий взаємозв'язок зорового, слухового та рухового факторів. Чим міцні ці зв'язки, тим досконаліше й сам процес читання. Тобто, під час гри виконавець вільно чи мимоволі включає свою енергію й тим самим продовжує творчий процес, здійснюючи «рух» від композиторського задуму до слухацького сприйняття. У кінцевому результаті створюється твір, який звучить як синтез спільної композиторської та виконавської діяльності [2, с. 15].

При читанні нот із листа позитивним є застосування евристичного методу, який передбачає залучення здобувачів до самостійної творчої діяльності, суть якого – під керівництвом викладача учасник освітнього процесу бере безпосередню участь у пошуку творчого розв'язання проблемних питань. Крок за кроком засвоюються окремі операції, обираються ті засоби музичної виразності, які відповідають образній характеристиці музичної композиції (темпо, динаміка, артикуляція, педаль тощо), добирається зручна апікатуру, щоб не відволікатися на дрібниці, знаходиться відповідний жест під час диригування. Окрім цього, звертається увага на розвиток музичного матеріалу (секвенції, варіації), поліфонічні прийоми (підголоскова, імітаційна, контрастна).

Читати ноти з листа це:

- уміти охопити внутрішнім слухом окремі епізоди музичного твору;

- здійснити порівняльний аналіз фраз, знайти відмінність і схожість;

- визначити тональність, гармонічний план;

- осмислити рух мелодичної лінії, зміни, що відбуваються в супроводі;

- відтворити музичний текст на фортепіано, добираючи відповідні засоби музичної виразності, у хоровому диригуванні – відповідний жест.

Розглянемо кінцевий результат створення твору, де спільність композиторської та виконавської діяльності продемонстровані в творчому процесі – оволодінні музичним текстом. Набуті навички дали можливість здобувачам не лише ознайомитися з різноманітною музикою сучасних українських композиторів, а й розвинути

потребу пізнавати нове, оригінальне, незвичне звучання. Окрім цього, майбутні фахівці мали можливість охопити достатню кількість музичних опусів, усвідомити особливості виконання різножанрових композицій. Так, наприклад, під час опрацювання фортепіанної п'єси – фантазії на тему української народної пісні «Ніч яка місячна» Л. Забари, викладач разом із здобувачкою звернулись до творчості сучасної композиторки, яка нині працює в Чернігівській музичній школі № 1 імені Стефана Вільконського викладачем по класу «синтезатор – мистецтво естради» та концертмейстером. У спільній співпраці вони ретельно опрацювали музичний матеріал: з'ясували характерні риси українських народних пісень, де домінує мелодійність, наспівність, темброве збагачення фортепіанного звучання. Для правильної побудови фраз, де поєднуються поетичний та музичний образи, застосували підтекстовку (слова пісні), знайшли в музиці належне інтонування літературного тексту. Звертали увагу на швидку зміну штрихів та координацію обох рук, оскільки вони не співпадають між мелодією й супроводом. Тобто, намагались повністю охопити музичний твір, почути його повноцінне звучання, щоб надалі передати свої почуття, емоції до пісні, де «небо глибоке засіяне зорями», відчувати та відтворити цю красу у фортепіанному звучанні.

У класі з хорового диригування читанням із листа стала обробка Є. Козака української народної пісні «Сіяв мужик просо», яка складає основу навчального, концертного, конкурсного репертуару. У першу чергу звертається увага на її жартівливий характер, засоби музичної виразності, що сприяють розкриттю художнього образу впертої жінки, яка прагне стояти на своєму. Око виконавця одразу помітило, що музика другої половини кожного куплету повторюється, на що вказує в нотному тексті знак «реприза» зі словами «Ой так чи не так...». Після чіткої промови слів, за допомогою жестів, де задіяні міміка та артикуляційний апарат, від-

творюється чіткий ритм, а завдяки творчій уяві, музично-слуховим образам – передається зміст твору, його танцювальні риси. Тобто, у процесі читання з листа відбувається швидка реакція на ті зміни, що бувають під час виконання. У цьому контексті музично-слухові уявлення розвиваються в реальній музичній діяльності, яка спрямована на пізнання та втілення музичних образів [3, с. 38].

Варто зауважити, що підсумком роботи читання музичного твору з листа є його сценічне виконання. Набуті навички були представлені учасниками освітнього процесу на міжнародних конкурсах мистецтв у номінаціях «Інструментальний жанр (фортепіано)» («FormulaFestOscar», м. Гамбург, Німеччина) та «Хорове диригування» («Frühlingsfest», м. Берлін, Німеччина). Здобувачі освіти гідно представили свій заклад, здобули найвищі призові місця.

Висновки. Підводячи підсумки вищесказаному, наголосимо, що для досягнення позитивного результату в читанні нот із листа варто утворити й підтримувати постійний зв'язок зорових і механічних моментів. Для цього слід якомога більше опрацьовувати зовсім незнайомий музичний матеріал. При першому читанні можуть виникати неточності: приблизний темп, не зовсім правильні ноти або неточні жести (під час диригування), динамічний план не повністю розгорнутий, але в той же час, у загальному аспекті твір охоплено, емоційно сприйнято, зрозуміло. У цьому випадку головне – створити особливий психологічний настрій.

Отже, подальше дослідження цього питання дозволить окреслити нові сприятливі умови, де позитивне налаштування на ознайомлення з новою музикою під час читання нотного тексту з листа буде супроводжуватись яскравим та емоційним процесом, який і надалі сприятиме формуванню культурно-духовного світу майбутнього вчителя музики, набуттю ним відповідних навичок в опрацюванні музичного матеріалу.

Література:

1. Воевідко Людмила. Музична педагогіка : навч. посіб. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня «Рута», 2022. 240 с.
2. Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою : навч. посіб. Одеса : ПНПУ імені К. Ушинського. 2-е вид. доп., 2019. 217 с.
3. Лі Еньхуй. Методика формування музично-слухових уявлень учнів на початковому етапі фортепіанного навчання : дис. ... д-ра філософії : 01 Освіта / Педагогіка за спец. 014 Сер. осв. (Музичне мистецтво). Український держ. ун-т імені М. Драгоманова. Київ, 2023. 207 с.
4. Никон О. К., Остапчук М. М. Популярні твори для фортепіано : навч.-репертуарний посіб. для студентів вищих мистецьких закладів освіти напряму підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво». Рівне : РДГУ, 2015. 137 с.
5. Особливості самостійної роботи над художнім образом у процесі вивчення музичного твору: метод. настанови для здобувачів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» з освітнього компоненту «Методика викладання фахових дисциплін (фортепіано)» / уклад. Т. Л. Дорош. Харків, 2024. 67 с.
6. Читання нот з листа на заняттях з фортепіано : метод. реком. для вищих закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації / укл. О. С. Кочелаба. Вінниця : НОВА КНИГА, 2005. 12 с.

References:

1. Voyevidko Lyudmyla (2022). Muzychna pedahohika : navch. posib. [Music pedagogy : tutorial]. Kamianets-Podilskyi : TOV «Drukarnya «Ruta», 240 p. [in Ukrainian].
2. Kasyanenko L. O. (2019). Robota pianista nad fakturoyu : navch. posib. [Pianist's work on musical text : tutorial]. Odessa : PNPU imeni K. Ushynskoho. 2-e vyd. dop., 217 p. [in Ukrainian].

3. Li Enkhuy (2023). Metodyka formuvannya muzychno-slukhovykh uyavlen uchniv na pochatkovomu etapi fortepiannoho navchannya [Methodology for forming musical and auditory perceptions of students at the initial stage of piano training]. Doctor's thesis, Kyiv. Ukrayinsky derzh. un-t imeni M. Drahomanova, 207 p. [in Ukrainian].
4. Nykon O. K., Ostapchuk M. M. (2015). Populyarni tvory dlya fortepiano : navch.-repertuarnyy posib. dlya studentiv vyshchyykh mystetskykh zakladiv osvity napryamu pidhotovky 6.020204 «Muzychne mystetstvo» [Popular works for piano: a teaching and repertoire guide]. Rivne : RDHU, 137 p. [in Ukrainian].
5. Dorosh T. L. (2024). Osoblyvosti samostiynoi roboty nad khudozhnim obrazom u protsesi vyvchennya muzychnoho tvor: metod. nstanovy dlya zdobuvachiv spetsialnosti 025 «Muzychne mystetstvo» z osvithnoho komponentu «Metodyka vykladannya fakhovykh dystsyplin (fortepiano)» [Features of independent work on an artistic image in the process of studying a musical work: methodological recommendations]. Kharkiv, 67 p. [in Ukrainian].
6. Kochelaba O. S. (2005). Chytannya not z lysta na zanyattiyakh z fortepiano : metod. rekom. dlya vyshchyykh zakladiv kultury i mystetstv I-II rivniv akredytatsi [Reading sheet music in piano lessons : methodological recommendations]. Vinnytsia : NOVA KNYHA, 12 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.09.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 23.10.2025
Дата публікації: 28.11.2025

РОЛЬ ТРУБИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРАХ БАРОКОВОЇ ЕПОХИ: ІСТОРІЯ ТА ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ

Єременко Ольга Володимирівна,

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-9328-1726

Лігус Валентин Олександрович,

заслужений артист України, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
факультету музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0003-2430-0166

У статті досліджуються особливості виконавства на трубі в контексті інструментальної музики барокової епохи та розкривається роль цього інструмента у формуванні жанрових традицій. Велике значення приділяється історичному розвитку труби, її конструктивним особливостям, акустичним характеристикам і технічним прийомам, які визначають характер виконання музики бароко. У сучасному мистецькому середовищі важливого значення набуває відродження та інтерпретація старовинної музики, зокрема творів бароко, що обумовлено прагненням виконавців до глибшого осмислення стилю, підвищення технічної майстерності та розвитку сценічної віртуозності.

У статті аналізуються різновиди трубних інструментів епохи бароко та їх вплив на формування музичних жанрів, зокрема увертюри, танцювальної сюїти, сонати та концерту. Розглядається особливість виконання трубних партій у ансамблі з іншими інструментами, зокрема струнними та бассо континуо, та їх взаємодія з різними фактурними типами музики – поліфонічними й гомофонно-гармонічними. На основі аналізу творів для труби підкреслюється значення солюючих партій, використання концертно-віртуозних прийомів та виражальних засобів, характерних для барокової музики.

Дослідження спрямоване на комплексне вивчення стилістичних особливостей бароко, розкриває специфіку жанрової організації репертуару та демонструє, як історичні традиції виконання впливають на сучасні виконавські практики. Воно також підкреслює методологічну цінність для музикантів і педагогів, оскільки результати аналізу можуть використовуватися для удосконалення технічної та сценічної підготовки виконавців, а також для більш глибокої інтерпретації творів бароко у сучасному музичному середовищі. Додатково, стаття висвітлює важливість дослідження історичних джерел, нотних видань та виконавських традицій для точного відтворення музики минулих епох. Також акцентується увага на перспективі інтеграції цих знань у сучасні освітні програми для розвитку музичної культури та виконавської майстерності.

Ключові слова: труба, барокова музика, інструментальні жанри, виконавська традиція, духові інструменти, історія музики, барокова інтерпретація, ансамблеве виконання.

Yeremenko Olha, Lihus Valentyn. The role of the trumpet in the instrumental genres of the baroque era: history and performance traditions

The article explores the peculiarities of trumpet performance within the context of Baroque instrumental music and reveals the role of this instrument in shaping genre traditions. Particular attention is given to the historical development of the trumpet, its structural features, acoustic characteristics, and technical approaches that determined the nature of Baroque performance. In the modern artistic environment, the revival and interpretation of early music, particularly Baroque works, are of great importance, driven by performers' pursuit of a deeper understanding of style, the enhancement of technical mastery, and the cultivation of stage virtuosity.

The study provides a detailed analysis of the types of trumpets of the Baroque period and their impact on the development of musical genres such as the overture, dance suite, sonata, and concerto. It examines the specificity of performing trumpet parts in ensemble settings with strings and basso continuo, as well as their interaction with different textural types of music—polyphonic and homophonic-harmonic. Based on the analysis of trumpet works, the article emphasizes the importance of solo passages, the use of concert-virtuosic techniques, and expressive means characteristic of Baroque music.

This research aims at a comprehensive study of Baroque stylistic features, discloses the specificity of the trumpet repertoire's genre organization, and demonstrates how historical performance traditions influence contemporary practices. It also highlights the methodological value for musicians and educators, as the findings can be applied to improving performers' technical and stage training, as well as to deepening the interpretation of Baroque works in today's musical environment. In addition, the article emphasizes the importance of studying historical sources, music editions, and performance traditions for the accurate reproduction of past musical epochs. It further draws attention to the perspective of integrating this knowledge into modern educational programs for the development of musical culture and performance mastery.

Key words: trumpet, Baroque music, instrumental genres, performance tradition, brass instruments, music history, Baroque interpretation, ensemble performance.

Вступ. Мистецтво барокової доби є одним із найяскравіших і найрізноманітніших періодів у розвитку європейської музичної культури. Ця епоха позначена появою та утвердженням нових музичних жанрів, стилістичних принципів і виконавських традицій, які справили глибокий вплив на подальший розвиток інструментальної музики. Особливе місце в музичному мистецтві XVII–XVIII століть посідає труба – інструмент, що завдяки своїм тембровим і виражальним можливостям відіграв важливу роль як у церемоніальній, так і у концертній практиці.

Актуальність дослідження зумовлюється значним інтересом до відродження старовинної музики, зокрема епохи бароко, у сучасному мистецькому середовищі. Усвідомлення специфіки виконавства на трубі та її ролі у формуванні інструментальних жанрів сприяє глибшому осмисленню стилю бароко, підвищенню технічної майстерності виконавців та розвитку сценічної віртуозності. Сучасні музиканти прагнуть опанувати не лише традиційні способи гри, але й інтерпретувати твори барокової епохи з урахуванням історичних виконавських традицій. Мета публікації полягає у висвітленні особливостей виконавства на трубі в інструментальних жанрах барокової епохи, а також у дослідженні історичного розвитку труби та впливу її конструктивних і акустичних особливостей на музичну практику.

Матеріали та методи дослідження. У дослідженні використано комплекс джерел, що відображають наукові та методико-практичні досягнення у сфері духового інструментарію та виконавства на трубі. Провідні узагальнення дослідницької діяльності подані в працях українських музикознавців та педагогів. І. Гишка [7] розкриває різні підходи до виконання на духових інструментах; П. Круль та С. Цюлюпа [9; 15] обґрунтовують місце духового мистецтва у регіональному контексті; творчий досвід сучасних українських композиторів (М. Денисенко, В. Слупський [8; 14]) слугує підґрунтям для формування репертуарного забезпечення трубного виконавства.

Методологічну основу дослідження становлять праці В. Апатського [1; 2], який аналізує виникнення української духової школи та шляхи подолання проблем розвитку виконавства, включаючи використання нетрадиційних прийомів гри для розширення виразних можливостей інструменту. Розвиток епохи бароко висвітлюють праці О. Вар'янка [5; 6], а сучасний стан виконавства на трубі відображено у дослідженнях В. Апатського [1], І. Гишки [7], В. Посвалюка [12], В. Слупського [14] та інших.

З метою дослідження застосовано загальнонаукові методи: історико-культурний – для аналізу історичних віх та культурних подій, що визначили розвиток труби; аналітичний – для вивчення та опрацювання мистецтвознавчих, музикознавчих, методичних та педагогічних джерел; систематизації та узагальнення – для формування поняттєво-термінологічного апарату та теоретичних положень; органологічний (за В. Слупським [14]) – для визначення взаємозв'язку між теорією

і практикою виконавства та усвідомлення специфіки гри на трубі в її історичних варіантах.

Синтез матеріалів і методів дає можливість сформувати цілісний підхід до вивчення трубного виконавства та його ролі в інструментальних жанрах барокової епохи, що забезпечує комплексне осмислення історичних традицій та сучасних інтерпретацій.

Перед висвітленням виконавських традицій на трубі в інструментальній музиці барокової епохи доцільно проаналізувати науковий доробок митців, які зробили вагомий внесок у розвиток історії, теорії та практики гри на духових інструментах. Зокрема, В. Слупський [14] детально досліджує історію ансамблевого виконавства на мідних духових інструментах від їх витоків до кінця XVII століття, окреслюючи ключові етапи формування ансамблів у Стародавньому світі, Середньовіччі, Відродженні та ранньому бароко. Він підкреслює, що ансамблі мідних інструментів як форма музичного виконання застосовувалися ще в античній Греції та Давньому Римі, поступово трансформуючись у більш складні колективи, що брали активну участь у ритуалах і церемоніях [14].

Проблематика розвитку духової музики висвітлена у працях В. Апатського, В. Посвалюка, П. Круля та С. Цюлюпи [1; 9; 12; 15]. Зокрема, В. Апатський [1; 2] аналізує особливості музичної культури та творчої діяльності виконавців-духовиків, досліджує історію виконання на духових інструментах, а також проблеми й перспективи розвитку виконавства. Значне значення для дослідження має аналіз ансамблевого репертуару мідних духових інструментів пізнього Відродження та раннього бароко, проведений В. Слупським [14], який показує, що процес формування ансамблів особливо активно відбувався в Італії та Німеччині, а історичні соціокультурні обставини безпосередньо впливали на еволюцію інструментів, виконавські практики та композиторську творчість [14].

Особливого значення для нашого дослідження набуває робота В. Посвалюка [12], у якій визначаються специфічні ознаки трубного виконавства, що передбачає комплексне вивчення історичних і практичних аспектів і дає змогу їх реалізувати у контексті сучасного музикознавства. У працях автора прослідковується зв'язок між історичним і практичним аспектами гри на трубі минулого та сучасного, що дозволяє більш глибоко усвідомити специфіку виконавства. В. Посвалюк [12] застосовує історичний та органологічний методи, розглядаючи еволюцію труби з урахуванням її конструкційних особливостей і прийомів звуковидобування, що впливає на техніко-акустичні та художні ефекти, характерні для барокової музики.

Результати дослідження. Дослідження виконавства на трубі барокової епохи свідчить, що сурмачі займали високе соціальне становище серед музикантів-інструменталістів, виконуючи важливі церемоніальні та суспільні функції. Завдяки гучності і потужності інструменту труба відігравала значну роль у сигнальних та урочистих музичних практиках уже у Стародавньому Світі, у Середні віки та епоху Відродження [14; 12].

Придворні сурмачі супроводжували своїх панів у військових походах, на полюванні, брали участь у дипломатичних місіях, виконували обов'язки кур'єрів, а також грали на урочистостях, весіллях і похоронах. Під час коронацій їм надавали особливі срібні інструменти, а в містах, починаючи з Х століття, трубачі об'єднувалися у «братства» або «королівства дудошників», членство в яких вимагало високої кваліфікації та відповідального виконання обов'язків [14; 12].

У ранньому бароко в розвитку трубного мистецтва можна виділити два основних напрями: по-перше, розквіт ансамблево-оркестрової культури трубних корпусів, що стали праобразами сучасних духових оркестрів; по-друге, діяльність видатних солістів, які змагалися за технічну майстерність зі скрипачами і співаками. Протягом 1600–1750 років інтенсивно розвивалося виконавство на натуральній трубі, хоча сам інструмент майже не зазнавав конструктивних змін, водночас вдосконалювалися його елементи, зокрема мундштук та розтруб, що забезпечувало розширення діапазону звукових і художніх можливостей.

Важливим аспектом дослідження є аналіз жанрового репертуару труби барокової епохи, який охоплює увертюри, танцювальні сюїти, сонати та концерти. Увертюри базувалися на сигнально-церемоніальних п'єсах і часто використовувалися як частина оркестрових сюїт; вони стали однією з передумов виникнення класичної симфонії та супроводжували опери й літургійні цикли, виконуючи як вступні, так і міжчастинні функції [14; 12]. Танцювальні та «побутові» п'єси виконувалися сольними або ансамблевими складами і зазвичай супроводжувалися органом, клавіром або струнним і змішаним ансамблем [1; 2; 8]. Ці твори могли мати назви балетів, сюїт, сонат або концертних танців, включати номери з опер, антракти або вступи до драматичних дій [6; 5]. Циклічні твори, симфонії та концерти формували комплексну структуру музичного виконавства, впливаючи на становлення барокової музики та закладаючи основу класичної сонати [6; 5; 14]. Концерти як виключно бароковий жанр висвітлюють особливу роль труби в музичній практиці, проте у музикознавчих дослідженнях цей аспект досі недостатньо враховується [14; 12].

Жанрові типи трубного репертуару взаємодіють і переплітаються, не існуючи окремо, що підкреслює багатогранність музичного матеріалу та складність його виконавського осмислення. Розуміння цих взаємозв'язків, історичних традицій і соціокультурного контексту є ключовим для сучасних виконавців, дозволяючи поєднувати технічну майстерність із художньою інтерпретацією творів барокової епохи, а також сприяє відтворенню автентичного звучання в сучасних музичних середовищах [7; 14].

У площині досліджуваної теми слід особливо звернути увагу на той факт, що одним із перших прикладів художнього інструментального репертуару для труби є збірник творів Д. Фантіні, який увійшов до його школи гри «*Modo per imparare a sonare di tromba*» (1638) [16]. Це видання стало новаторським не лише через комплекс-

ний підхід до методики навчання, але й завдяки розширенню функціональних можливостей інструменту. На початку своєї праці Фантіні зазначає, що вона містить методи навчання гри на трубі як у військовій манері, так і разом із органом, чембало та іншими інструментами, що підкреслює інтеграцію трубного виконавства у різноманітні музичні контексти [16]. Збірник містить різноманітні п'єси: каприси, куранти, пасажні вправи, а також сонати для труби та органу, що свідчить про багатогранність підходу автора та формування системи техніки й виразності виконавства [16; 17].

Вивчення наукової літератури в контексті означеної проблематики дозволяє класифікувати трубні сонати і концерти XVII–XVIII століть за інструментальним складом на три основні групи. Перша група охоплює твори для однієї або двох труб із органом чи бассо континуо, друга – із додаванням струнних інструментів, а третя – для труби та інших духових інструментів без участі струнних [16; 17; 7]. Назва «соната» застосовувалася для творів усіх цих груп, термін «симфонія» – для композицій зі струнними, а до кінця XVII століття паралельно використовувався й термін «концерт» [14; 6]. Протягом певного часу усі три позначення існували практично як синоніми, після чого поступово сформувалося відокремлення концертного жанру та симфонії від інших інструментальних форм [5; 6].

Особливо важливим є розгляд першої групи творів – без участі струнних інструментів, де перші сольні твори для труби створив Д. Фантіні. У другій частині своєї школи гри «*Modo per imparare a sonare di tromba*» (1638) він розміщує твори художнього плану для труби та одного або кількох інструментів, що раніше виконувалися переважно у складі трубного ансамблю прикладного типу [16; 17]. Твори, які Фантіні назвав сонатами, написані для труби та органу; вони одночасні за структурою, але внутрішньо поділяються на кілька розділів, що забезпечує як технічну, так і музичну складність виконання [16; 17]. До сонат відносяться й десять окремих творів для труби, а видавці Е. Тарр і Й. Крюгер об'єднали в одній публікації вісімнадцять сонат із єдиною нумерацією: №№ 1–8 «органні», №№ 9–18 «клавірні» [16; 17; 7].

«Органні» сонати відзначаються великою масштабністю та складністю композиції, мають вступ і фінал, тоді як «клавірні» твори здебільшого створені у двочастинній формі з точним репризним повторенням кожної частини [16; 17]. Майже в кожній сонаті представлені три типи тематизму: специфічний трубний військово-сигнальний (фанфарний), узагальнений вокально-інструментальний, характерний для поліфонічної музики, та пісенно-танцювальний (побутовий) [16; 17; 7]. У «органних» сонатах фанфарні мотиви зазвичай зосереджені у вступних розділах і звучать як тризвукові ходи, що відтворює військово-сигнальний контекст використання труби. У «клавірних» сонатах вступних розділів немає, а фанфарні ходи інтегровані безпосередньо в основну тему або взагалі відсутні, що демонструє адаптацію трубної техніки до різних музичних умов [16; 17].

Підсумовуючи розгляд перших трубних сонат в історії музики, варто зазначити, що Д. Фантіні заклав традицію «співіснування» труби з органом, яка залишається актуальною і в сучасному виконавському середовищі вже понад 400 років [16; 17; 7]. Сонати для труби та органу, де труба виступає не як бассо контінуо, а як рівноправний інструмент у дуєті, формувалися у бароковій епосі досить рідко, проте вони справили значний вплив на подальший розвиток жанру та створили прецедент для сольного й ансамблевого використання труби в музичних практиках наступних століть [16; 17].

У контексті німецьких музичних традицій епохи бароко особливий інтерес становить вивчення зразків барокової сонати. Як засвідчують першоджерела, діяльність Й. Пецеля у період з 1664 по 1681 рік була тісно пов'язана з Лейпцигом, куди він, разом із трьома іншими трубачами, був запрошений кантором. Й. Пецель виявився не лише видатним виконавцем, але й одним із провідних німецьких композиторів свого часу, чії твори демонструють високий рівень композиційної майстерності та глибоке розуміння техніки інструменту [7; 5].

Майже всі трубні твори Пецеля отримали назву «сонатини» і були написані для дуєту труб із бассо контінуо. Ці композиції, здебільшого одночасні за формою, зберігають традиційну старовинну двохчастинну структуру. Серед них вирізняється соната, написана для двох рівноправних солістів – труби та фагота, що ведуть між собою своєрідний музичний діалог, демонструючи можливості контрапункту та ансамблевого взаємозбагачення тем [7; 6].

Г. Телеман у своїй творчості асимілював італійські та французькі традиції, створюючи твори із гомофонно-гармонічним складом, наближеним до сучасного розуміння оркестрового ансамблю. Особливу увагу привертає його соната-концерт для труби, струнного оркестру та basso continuo, яка вирізняється високим художнім рівнем, багатством фактури та інтеграцією трубної партії в ансамблеву структуру [5; 6].

Слід також зазначити, що приблизно у 1720–1750 роках відбувається еволюція жанру сонати у концерт. Термін «соната» використовувався досить широко, а твори цього жанру набули широкого роз-

повсюдження в усіх основних європейських музичних школах, особливо в італійській, що свідчить про універсальність жанру та його значущість для формування музичного репертуару барокової доби [16; 17; 5].

Висновки. На основі теоретико-історичного аналізу виконавства в епоху бароко висвітлено особливості інструментальних жанрів у виконанні на трубі. Підкреслено важливість усвідомлення музикантами та фахівцями мистецтва характерних ознак старовинної музики, зокрема барокової. Встановлено, що дослідження даної проблематики сприяє формуванню у сучасних виконавців здатності до інтерпретації старовинних творів на високому художньому та технічному рівні.

Розгляд конкретних жанрових особливостей засвідчує, що передумовою виникнення класичної симфонії є увертюра. У сольних та ансамблевих творах побутового або танцювального характеру велике значення набуває роль супроводу, який виконується переважно клавиром, органом або ансамблем. Сонатний жанр включає одночасні або циклічні твори – симфонії, увертюри, концерти – що стали основою для становлення класичної сонати. Крім того, як окремий жанровий тип виділяється концерт, притаманний виключно бароковій епосі.

Аналіз творів для труби, струнних і бассо контінуо дозволяє констатувати низку характерних рис барокового музичного стилю: звучання солюючої труби в поєднанні з інструментальним супроводом, використання концертно-віртуозних прийомів гри на трубі, а також чергування поліфонічних та гомофонно-гармонічних фактур. Термін «соната» широко застосовувався в усіх європейських музичних школах, особливо в італійській, і його твори демонструють універсальність і гнучкість жанру для різноманітних виконавських потреб.

Перспективи подальшого дослідження полягають у поглибленому вивченні проблем виконання старовинної музики у сучасних умовах. Зокрема, актуальним є питання екстраполяції жанрово-стильових особливостей виконання барокових творів на сучасне виконавство, а також інтеграція історично обґрунтованих методів та практик у сучасні музично-педагогічні програми та сценічну діяльність.

Література:

1. Апатський В. Віхи історії духового виконавства в Україні. *Муз. виконавство*. К., Вип. 1. 1999. 153 с.
2. Апатський В. Духові інструменти в музичному житті людства. *Мист. обрії'99: Альм. К.*, 2000. С. 105–115.
3. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака. *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство*. 2010. В. 34. С. 24–32.
4. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття): монографія. Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. 2-ге вид., випр. і доповн. 349 с.
5. Вар'янюк О. Культурно-історичні передумови становлення барокової трубної сонати в жанровому просторі камерно-інструментальної музики кінця ХVII- початку ХVIII ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, Вип. 10–11. 2007. С. 281–284.
6. Вар'янюк О. Українська соната для труби і фортепіано: Тенденції розвитку жанру. *Мистецтвознавчі записки*, 25. 2014. С. 129–134.
7. Гишка І. С. Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львівська держ. музична академія ім. М.В.Лисенка. Л., 2005. 293 с.

8. Денисенко М. Квінтети для духових українських інструментів кінця ХХ ст. та європейська ансамблева традиція. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Проблеми методики та виконавства на духових інструментах*. 2008. С. 114–127.
9. Круль П.Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України: підручник. Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.
10. Латко В. Б. Історичні виміри виконавства на мідних духових інструментах : педагогічний аспект. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 5 : Педагогічні науки : реалії та перспективи : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 63. С. 99–102.
11. Марценюк Г. Генезис Київської школи гри на тромбоні. *Науковий вісник: зб. наук. Праць. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського*. Київ: Вид-во НМАУ, 2014. С. 129–145.
12. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі в Україні. Київ: КНУКіМ. 2006. 220 с.
13. Рудчук Ю.А. Духові інструменти в Україні як складова частина оркестрового мистецтва. *Нові дні*. – Toronto, Ont. Canada, 1994. – вересень-жовтень. С. 32–34.
14. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця ХVII століття. Дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 20 с.
15. Цюлюпа С. Д. Еволюція духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва. *Нова педагогічна думка*. 2011. № 4. С. 168–172.
16. Fantini, G. *Modo per imparare a sonare di tromba*. Ігно Конфорці (ред.). Facsimile edition. 1638. 90 p.
17. Stoltzfus, A. M. *Was there a trumpet sonata before the late seventeenth century?* ProQuest Dissertations Publishing. 2010. 60 p.

References:

1. Apatskyi, V. (1999). *Etapy rozvytku dukhovogo vykonavstva v Ukraini* [Milestones in the history of wind performance in Ukraine]. *Musical Performance*, Issue 1. Kyiv. 153 p. [in Ukrainian]
2. Apatskyi, V. (2000). *Dukhovi instrumenty v muzychnomu zhytti liudstva* [Wind instruments in the musical life of humanity]. *Mystetstvo Obrii '99: Almanac*. Kyiv, pp. 105–115. [in Ukrainian]
3. Balanko, M. (2010). *Truba v instrumentalnomu teatri Volodymyra Runchaka* [Trumpet in the instrumental theater of Volodymyr Runchak]. *Kyiv Musicology: Cultural Studies and Art Studies*, 34, pp. 24–32. [in Ukrainian]
4. Bohdanov, V. O. (2007). *Istoriia dukhovogo muzychnogo mystetstva v Ukraini (vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX stolittia)* [History of wind musical art in Ukraine (from the earliest times to the early 20th century)] (2nd ed.). Kharkiv: Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. 349 p. [in Ukrainian]
5. Varyanko, O. (2007). *Kulturno-istorychni peredumovy formuvannia barokovoi trubnoi sonaty v zhanrovomu pros-tori kamerno-instrumentalnoi muzyky kin. XVII – poch. XVIII st.* [Cultural and historical prerequisites for the formation of the Baroque trumpet sonata in the genre space of chamber-instrumental music of the late 17th – early 18th centuries]. *Bulletin of Prykarpattia University. Musicology*, Issues 10–11, pp. 281–284. [in Ukrainian]
6. Varyanko, O. (2014). *Ukrainska sonata dlia truby i fortepiano: tendentsii zhanrovoho rozvytku* [Ukrainian sonata for trumpet and piano: Trends in genre development]. *Musicological Notes*, 25, pp. 129–134. [in Ukrainian]
7. Hishka, I. S. (2005). *Zvukotvorchyi komponent trubnoho vykonavstva: tradytsii ta zasady* [The sound-producing component of trumpet performance: traditions and basis] (Candidate dissertation). Lviv State Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv. 293 p. [in Ukrainian]
8. Denysenko, M. (2008). *Kvintety dlia ukrainskykh dukhovykh instrumentiv kintsia XX stolittia ta yevropeiska ans-ambleva tradytsiia* [Quintets for Ukrainian wind instruments of the late 20th century and the European ensemble tradition]. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky. Problems of Methodology and Performance on Wind Instruments*, pp. 114–127. [in Ukrainian]
9. Krul, P. F. (2013). *Dukhovykh instrumentarium v istorii muzychnoi kultury Ukrainy* [Wind instrumentation in the history of musical culture of Ukraine]. Ivano-Frankivsk: Prykarpattia National University named after V. Stefanyk. 219 p. [in Ukrainian]
10. Latko, V. B. (2018). *Istorychni vymiry vykonavstva na midnykh dukhovykh instrumentakh: pedahohichnyi aspekt* [Historical dimensions of performance on brass wind instruments: pedagogical aspect]. *Scientific Journal of National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov. Series 5: Pedagogical Sciences: Realities and Prospects*, 63, pp. 99–102. [in Ukrainian]
11. Martsenyuk, H. (2014). *Henezys kyivskoi trombonovoi shkoly* [Genesis of the Kyiv trombone school]. *Scientific Bulletin: Collection of Scientific Works. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky*, pp. 129–145. [in Ukrainian]
12. Posvalyuk, V. T. (2006). *Istoriia trubnoho vykonavstva v Ukraini* [History of trumpet performance in Ukraine]. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. 220 p. [in Ukrainian]
13. Rudchuk, Yu. A. (1994, September–October). *Dukhovi instrumenty v Ukraini yak chastyna orkestrovogo mystetstva* [Wind instruments in Ukraine as part of orchestral art]. *New Days*, Toronto, ON, Canada, pp. 32–34. [in Ukrainian]
14. Slupskyi, V. V. (2018). *Stanovlennia ta rozvytok ansambliu midnykh dukhovykh instrumentiv vid pochatku do kin-tsia XVII stolittia* [Formation and development of brass wind ensembles from their origins to the end of the 17th century] (Candidate dissertation). Kharkiv. 20 p. [in Ukrainian]
15. Tsyuliupa, S. D. (2011). *Evoliutsiia dukhovoinstrumentalno-orkestrovogo muzychnogo mystetstva* [Evolution of wind instrument-orchestral musical art]. *New Pedagogical Thought*, 4, pp. 168–172. [in Ukrainian]

16. Fantini, G. (1638). *Modo per imparare a sonare di tromba* [Method for learning to play the trumpet] (I. Conforzi, Ed.). Facsimile edition. 90 p. [in Italian]
17. Stoltzfus, A. M. (2010). *Was there a trumpet sonata before the late seventeenth century?* (Doctoral dissertation). ProQuest Dissertations Publishing. 60 p. [in English]

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.09.2025
Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.10.2025
Дата публікації: 28.11.2025

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

Єрмоєнко Андрій Юрійович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-4349-4288

Єрмоєнко Наталія Олександрівна,

старший викладач кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-6038-5940

Примак Маргарита Василівна,

аспірантка кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-4881-3532

У статті досліджується жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевого бандурного виконавства як одного з важливих напрямів розвитку сучасної української музичної культури. Камерно-ансамблеве використання бандури розглядається крізь призму взаємодії традиційних і новітніх тенденцій, що формують своєрідний художній феномен у національному музичному просторі. У центрі уваги перебувають жанрові особливості творів, створених для дуєтів, тріо, квартетів та більших ансамблів з бандурою, а також характер поєднання бандури з іншими інструментами сучасної, класичної та народно-інструментальної традиції. Проаналізовано жанрово-стильову палітру, що охоплює як обробки народних пісень, що зберігають автентичність національної музичної традиції, так і оригінальні камерні композиції та сучасні експериментальні твори, які інтегрують бандуру в контекст новітньої академічної та крос-жанрової музики. Особливу увагу приділено стильовим аспектам ансамблевої взаємодії: тембровим співвідношенням, динамічним балансам, фактурним моделям та інтерпретаційним підходам у камерних формах гри. Простежено новітні виконавські підходи, що розкривають нові виразні можливості бандури – від нетрадиційного трактування тембру й динаміки до інтеграції елементів імпровізації та використання сучасних композиційних технік. Бандура у камерно-ансамблевому контексті постає як інструмент, що водночас репрезентує національну музичну ідентичність і активно залучається до процесів глобальної інтеграції. Жанр-стильова специфіка її виконавства полягає у поєднанні традиційного й сучасного, що зумовлює розширення жанрового спектру української камерної музики та створення нових форматів ансамблевого музикування. У дослідженні також розглянуто перспективи розвитку камерно-ансамблевого бандурного виконавства, зокрема у напрямі поєднання народних інтонацій із сучасними композиційними технологіями, розбудови міжжанрових ансамблевих проєктів, а також створення нових педагогічних підходів до викладання ансамблевої гри на бандурі у вищих мистецьких закладах. Таким чином, жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевого бандурного виконавства постає як динамічна та багатогранна система, що не лише відображає національну традицію, а й активно взаємодіє з сучасними музичними процесами, формуючи нові вектори розвитку української камерної музики.

Ключові слова: бандура, камерно-ансамблеве виконавство, жанрово-стильова специфіка, українська музична культура, ансамблева взаємодія, національна ідентичність.

Yeromenko Andrii, Yeromenko Nataliya, Prymak Marharyta. Genre and stylistic specificity of chamber-ensemble bandura performance

The article examines the genre and stylistic specificity of chamber-ensemble bandura performance as one of the significant directions in the development of contemporary Ukrainian musical culture. Chamber use of the bandura is considered through the prism of the interaction between traditional and innovative tendencies, forming a distinctive artistic phenomenon within the national musical space. The focus is placed on the genre features of works written for duets, trios, quartets, and larger ensembles with bandura, as well as on the character of its combination with other instruments of contemporary, classical, and folk-instrumental traditions. The genre and stylistic palette analyzed encompasses both arrangements of folk songs that preserve the authenticity of the national musical tradition, and original chamber compositions and contemporary experimental works that integrate the bandura into the context of modern academic and cross-genre music. Particular attention is given to stylistic aspects of ensemble interaction: timbral correlations, dynamic balances, textural models, and interpretative approaches in chamber performance. Recent performance approaches are traced, revealing new expressive possibilities of the bandura – from non-traditional interpretations of timbre and dynamics to the integration of improvisational elements and the use of contemporary compositional techniques. In the chamber-ensemble context, the bandura emerges as an instrument that simultaneously represents national musical identity and actively engages in processes of global integration. Its genre and stylistic specificity lies in the synthesis of traditional and contemporary elements, which leads to the expansion of the genre spectrum of Ukrainian chamber music and the creation of new formats of ensemble performance. The study also considers the prospects for the development of chamber-ensemble bandura performance, particularly in the direction of combining folk intonations with modern

compositional technologies, establishing cross-genre ensemble projects, as well as developing new pedagogical approaches to teaching ensemble performance on the bandura in higher art education institutions. Thus, the genre and stylistic specificity of chamber-ensemble bandura performance appears as a dynamic and multifaceted system that not only reflects national tradition but also actively interacts with contemporary musical processes, shaping new vectors of development for Ukrainian chamber music.

Key words: *bandura, chamber ensemble performance, genre and stylistic specificity, Ukrainian music, ensemble interaction, musical interpretation.*

Вступ. Камерно-ансамблеве виконавство на бандурі є важливим напрямом розвитку української музичної культури, що поєднує традиційні музичні форми з сучасними академічними практиками. Це явище репрезентує національну ідентичність та водночас активно взаємодіє з глобальними музичними процесами. В умовах інтеграції світових тенденцій та розвитку нових форм виконання бандура стає інструментом, здатним розкривати широкий спектр жанрово-стильових можливостей, що актуально як для сучасних колективів, так і у наукових розвідках сучасних дослідників.

Метою статті є дослідження жанрово-стильової специфіки камерно-ансамблевого бандурного виконавства, аналіз його ключових художніх параметрів та визначення сучасних напрямів розвитку цього феномену в українській музичній культурі.

Матеріали та методи дослідження. Камерно-ансамблеве бандурне виконавство є важливою складовою сучасної української музичної культури, що активно досліджується вітчизняними і зарубіжними науковцями, музикознавцями, виконавцями та педагогами. У контексті вивчення жанрово-стильової специфіки цього явища варто відзначити низку наукових праць, що охоплюють різні аспекти бандурної музики. Зокрема, у монографії І. Лісняк, в контексті комплексного дослідження особливостей розвитку академічного бандурного мистецтва 1990–2010-х років розглядається ансамблеве виконавство в різних ракурсах [9]. Також у колективній праці авторів: І. Дружга, Л. Мандзюк, К. Новицький, Н. Водолієва, І. Панасюк, аналізуються сучасні тенденції в українській бандуристичній. Науковці висвітлюють інструментальну та вокально-інструментальну музику для бандури, розглядаючи експериментальні підходи в композиції та виконанні [15].

Також сучасне камерно-ансамблеве бандурне виконавство досліджується Л. Павленко у контексті впливу ансамблевого виконання на розвиток жанрово-стильових моделей бандури [11]. А в наукових розвідках І. Лісняк описується процес формування «культурного образу» сучасного бандурного мистецтва через поєднання традиційного фольклору та новітніх композиційних практик [8]. Трансформації ансамблевого виконавства в Україні та діаспорі, що включають історичні, соціокультурні та глобалізаційні чинники описує доктор мистецтвознавства, професор В. Дутчак [4]. Ці дослідження підкреслюють важливість поєднання традиційних і новаторських підходів, розширення тембрових можливостей бандури та інтеграції інструмента у різні камерні та мішані ансамблі.

Розглянуті наукові праці свідчать про багатогранність та динамічний розвиток камерно-ансамблевого бандурного виконавства, що поєднує традиційні еле-

менти з сучасними тенденціями, збагачуючи національну музичну культуру та сприяючи її інтеграції в міжнародний контекст.

Методологічно аналіз жанрово-стильової специфіки камерно-ансамблевого бандурного виконавства базується на поєднанні: (1) музично-теоретичного та структурно-стильового аналізу нотних текстів і аранжувань; (2) контент-аналізу аудіо/відео-записів репетицій та концертів; (3) компаративного аналізу регіональних і діаспорних практик. Такий комплексний підхід забезпечує можливість виокремити жанрово-стильову специфіку та окреслити вірогідні напрями подальшого розвитку репертуару дуєтів, тріо, квартетів та змішаних ансамблів.

Результати дослідження. У сучасному музикознавстві дослідження жанрово-стильових параметрів виконавства є одним із важливих напрямів вивчення розвитку національної культури. В українській музичній традиції особливе місце належить бандурі – інструменту, що поєднує у собі глибинні фольклорні витoki та сучасні виконавські практики. Від сольного виконавства бандура поступово розширила свої можливості у камерно-ансамблевому жанрі, що відкрило нові перспективи для інтерпретацій, експериментів та діалогу з іншими інструментами.

Камерно-ансамблеве використання бандури в сучасній українській музичній культурі розглядається як поле інтенсивної взаємодії традиційних (фольклорних, кобзарських) практик та новітніх академічних і крос-жанрових тенденцій. Цей синтез відбувається в двох паралельних площинах: по-перше, – через трансформацію народної мелодики та ладовості в контексті камерних фактур і форм, по-друге, – через освоєння бандурою прийомів сучасної композиції й сценічної інтерпретації, що розширює її функціональні ролі в ансамблях різного складу. Така динаміка докладно фіксується в сучасних дослідженнях, які приділяють увагу і історико-типологічним передумовам, і сучасним практикам виконання, зокрема в монографії І. Лісняк «Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття» [9].

У стилістичному аспекті виокремлюються два основні напрями: збереження автентичності національної музичної традиції та інтеграція сучасних композиційних прийомів, включаючи елементи імпровізації, полістилістичні форми та крос-жанрові експерименти. Як зазначає І. Лісняк [9], поєднання традиційних мотивів із сучасною академічною музичною мовою створює новий естетичний контекст, який активно формується у камерно-ансамблевому виконавстві.

Інноваційні підходи до інтерпретації включають нетрадиційне трактування тембру й динаміки, експериментальні методи звуковидобування та застосування

сучасних виконавських технік [13]. У результаті аналізу робіт О. Кубік [6] і Л. Павленко [10] можна стверджувати, що використання контрастних тембрових поєднань, багатолодових рішень та варіативної динаміки підсилює виразність ансамблевого виконання, роблячи бандуру не лише носієм національної музичної ідентичності, а й універсальним інструментом для експериментальної та академічної музики.

Поєднання бандури з іншими інструментами (струнними, духовими, клавішними та народними інструментами) має двоякий характер: інструментально-кolorистичний (пошуки тембрових сумішей і контрастів) та функціонально-структурний (розподіл сольних і акомпануючих ролей). Такі підходи описані як у дослідженнях, присвячених ансамблевій творчості діаспори та вітчизняним капелам, так і в методичних роботах, що стосуються педагогіки ансамблевої гри. Репертуарні програми капел, нові оригінальні твори для ансамблів ілюструють тенденцію до створення змішаних камерних складів, де бандура виступає і як сольний, і як ансамблевий інструмент [7].

Варто зазначити, що в камерних ансамблях бандура часто поєднується з іншими класичними та народними інструментами: флейтою, скрипкою, віолончеллю, баяном, домрою, гітарою. Така інтеграція дозволяє розширювати жанрово-стильовий спектр, створювати поліфонічні фактури та крос-жанрові проекти. Дослідження Н. Брояко [2] показують, що використання бандури у складі змішаних ансамблів сприяє розвитку нових стилістичних стратегій та інтерпретаційних підходів.

Жанровий спектр творів для камерних формацій з бандурою охоплює кілька взаємопов'язаних груп: обробки народних пісень, авторські камерні композиції для бандурних дуєтів/тріо/квартетів та твори для змішаних складів (бандура + струнні, духові, фортепіано тощо). В дослідженнях підкреслюється, що в малих формах (дуети, тріо) переважає інтимна, контрапунктна манера взаємодії, де мелодична лінія розподіляється між голосами, тоді як у квартетній та більших фактурах активізуються поліфонічні й текстурні ресурси інструмента. Ці жанрові спостереження базуються як на нотних корпусах і аранжуваннях, так і на аналізі аудіо/відео-записів ансамблевих виконань.

Аналіз творів для дуєтів, тріо, квартетів та більших камерних ансамблів із бандурою показує, що основними жанрово-стильовими напрямками є обробки народних пісень, оригінальні камерні композиції та експериментальні сучасні твори. У дуєтних і тріо формах часто використовується принцип контрапунктної взаємодії, що забезпечує гармонійне поєднання мелодично-ритмічних ліній. У квартетах і більших ансамблях формуються поліфонічні фактури, які підкреслюють темброве багатство інструменту та його здатність до ансамблевої взаємодії.

У структурному плані твори характеризуються динамічною зміною фактур, варіативністю мелодичних та ритмічних моделей, а також використанням різноманітних технік гри на бандурі (легато, піццикато, арпеджіо, гармонійна фактура). У стилістичному

аспекті виокремлюються два основні напрями: збереження автентичності національної музичної традиції та інтеграція сучасних композиційних прийомів, включаючи елементи імпровізації, полістилістичні форми та крос-жанрові експерименти.

Важливим чинником репертуарної трансформації став процес академізації бандурного виконавства: розробка методик, удосконалення інструментальної конструкції та створення авторського репертуару для камерних складів. Ці процеси описано в роботах, що аналізують становлення академічного бандурного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ століть; зокрема звертається увага на роль навчальних закладів, капел та діяльність окремих виконавців і композиторів у формуванні нових жанрово-стильових рішень.

Сучасне камерно-ансамблеве виконавство на бандурі розвивається у напрямі поєднання традиційних і новітніх художніх стратегій. Простежуються виконавські підходи, що охоплюють як нетрадиційне трактування тембру й динаміки, так і застосування імпровізації та сучасних композиційних технік. Бандура в цьому контексті постає інструментом, який одночасно репрезентує українську національну ідентичність і інтегрується у глобальний культурний простір [1]. За твердженням І. Лісняк, сучасне бандурне виконавство формує новий «культурний образ», де фольклорні елементи отримують нестандартне відтворення через сучасну композиційну мову та стильові нашарування, що надає інструменту нових виразних можливостей у камерно-ансамблевому виконанні [8].

Жанрово-стильова палітра охоплює як обробки народних пісень, що зберігають автентичність, так і оригінальні композиції неофольклористичного спрямування (Р. Гриньків, В. Мартинюк, В. Павліковський, І. Тараненко). Водночас у сучасній музиці для бандури помітні риси неоромантизму (В. Власов, О. Герасименко), неоімпресіонізму (Л. Коханська-Федорова, О. Рудянський), необароко й неокласицизму (В. Власов, В. Мартинюк), а також авангарду (Ю. Гомельська, М. Денисенко, В. Зубицький). За спостереженням І. Лісняк, саме камерно-інструментальні жанри та твори для змішаних ансамблів з бандурою сприяють активним експериментам із тембровими поєднаннями та новими підходами до інструментальної сонористики [9].

Важливе місце у формуванні сучасного репертуару займають авторські твори українських композиторів (М. Денисенко, В. Зубицький, Ю. Щуровський), у яких бандура постає рівноправним партнером у діалозі з класичними та народними інструментами [12]. Дослідження інструментальної творчості М. Денисенко підтверджує використання сонорних ефектів та нетрадиційних прийомів звуковидобування, тоді як практика Р. Гриньківа та Г. Матвіїва демонструє інноваційні підходи до балансування динаміки та інтерпретаційних моделей у співпраці з джазовими й симфонічними колективами. У цьому ж контексті показовими є експерименти Ю. Гомельської, яка поєднує авангардну естетику з народними інструментами, зокрема у «Діадемі №3» для баяна та бандури, де контраст тембрів

формує нову палітру інструментальної сонористики [3]. Подібну спрямованість демонструють і пошуки О. Герасименка, котрий інтегрує бандуру у різні камерні склади (зі скрипкою, віолончеллю, флейтою, гітарою, наєм), розкриваючи її потенціал як носія архаїчного колориту й водночас сучасних темброво-колеристичних можливостей [5].

Сучасне бандурне мистецтво демонструє складну інтеграцію композиторських і виконавських практик. Вона виявляється у зверненні до фольклорної спадщини різних культур та у розширенні міжнародної співпраці українських бандуристів, які активно представляють інструмент у сольних і ансамблевих проєктах.

Висновки. Таким чином, камерно-ансамблеве виконавство на бандурі постає як відкрита система, де органічно поєднуються традиційні обробки, авторські композиції та експериментальні проєкти, що забезпечує інтеграцію українського бандурного мистецтва у світовий музичний контекст.

Жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевого бандурного виконавства визначається поєднан-

ням народних та академічних традицій, синтезом вокально-інструментальних і суто інструментальних форм, а також активним залученням сучасних композиторських та виконавських технік. Камерні ансамблі з бандурою охоплюють широкий спектр жанрів – від обробок народних пісень і класичних творів до авторської камерної музики та експериментальних композицій, що тяжіють до міждисциплінарних проєктів.

Подальші перспективи розвитку камерно-ансамблевого бандурного виконавства пов'язані з більш глибоким дослідженням нових форм синтезу народних інтонацій і сучасних композиційних технік. Цікавим напрямом є вивчення міжжанрових ансамблевих проєктів, у яких бандура взаємодіє з класичними, народними та сучасними інструментами, що дозволяє створювати оригінальні звукові палітри та розширювати виразні можливості інструмента. Такі дослідження можуть висвітлити нові закономірності розвитку жанрово-стильових форматів та визначити потенціал бандури у глобальному музичному контексті.

Література:

1. Березуцька М. Розвиток бандурного мистецтва між 1920-ми та 1940-ми роками. *Journal of Ethnology and Folkloristics*. 2020. Т. 14, № 2. С. 44–66. DOI: 10.2478/jef-2020-0015.
2. Брояко Н. В. Сучасне бандурне виконавство: тенденції та трансформації. Київ: НМАУ, 2019.
3. Гомельська Юлія Олександрівна. Енциклопедія Сучасної України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-30729>
4. Дутчак В. Трансформація ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспор. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*. Сер. : Педагогіка і психологія. 2009. Вип. 23. Ч. 2. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/pspo/2009_23_2/violetta.pdf
5. Кияновська Л. Музичні шляхи Оксани Герасименко. *Дзвін*. 2010. № 34 (785-786) березень-квітень. С. 101–103.
6. Кубік О. Є. Ансамблеве бандурне мистецтво в середовищі української діаспори: культурно-історичні аспекти розвитку. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки»*. Острог, 2020. №. 31. С. 220–225. DOI <https://doi.org/https://doi.org/10.25264/2409-6806-2020-31-220-225> URL: <https://idud.oa.edu.ua/naukovi-zapysky-31/>
7. Кубік О. Є. Специфіка розвитку ансамблевого бандурного мистецтва Прикарпаття: історико-виконавський аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 28. Том 5. 280 с. С. 127–133. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208907> URL: <http://www.apfn-journal.in.ua/28-5-2020>
8. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття: монографія. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2019. 253 с.
9. Лісняк І. «Культурний образ» сучасного бандурного мистецтва. Рига: Baltija Publishing, 2022. С. 144–164.
10. Павленко Л. О. Вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва XX–XXI ст. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. 2016. Вип. 54. С. 44–54. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_6.
11. Павленко Л. О. Становлення та розвиток академічного бандурного виконавства в другій половині XX ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Мистецтвознавство. 2015. Вип. 21(1). С. 33–38. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21\(1\)](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21(1))
12. Савчук І., Білянська Т. Бандура у композиторській творчості Марини Денисенко кінця 1990-х – початку 2000-х: Жанрово-стилістичний контекст задумів. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*. 2023. 19(1), 80–98. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283127](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283127)
13. Слюсаренко Т. О. Інноваційні підходи в бандурному виконавстві кін. XX–XXI ст. *Духовна культура України перед викликами часу*. Харків: Право, 2019. С. 102–105.
14. Чайка В. В. Розвиток музичної культури української діаспори країн Північної Америки другої половини XX – початку XXI століть: дис. ... д-ра філософії: 032 Історія та археологія. Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 268 с.
15. Druzha, I., Mandziuk, L., Novytskyi, K., Vodolieieva, N., Panasiuk, I. Chamber-Instrumental Creative Works of Ukrainian Composers of the Late 20th and Early 21st Centuries: An Experimental Discourse (Камерно-інструментальні твори українських композиторів кінця XX – початку XXI століття: експериментальний дискурс). *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 13, 2023. P. 106–111. DOI: 10.33543/j.130237.106111.

References:

1. Berezutska, M. (2020). Rozvytok bandurnoho mystetstva mizh 1920-my ta 1940-my rokamy [The Development of Bandura Music Art between the 1920s and 1940s]. *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 14(2), 44–66. <https://doi.org/10.2478/jef-2020-0015> [in Ukrainian].
2. Broyako, N. V. (2019). *Suchasne bandurne vykonavstvo: tendentsii ta transformatsii* [Contemporary Bandura Performance: Trends and Transformations]. Kyiv: NMAU. [in Ukrainian].
3. Homelska, Yuliia Oleksandrivna. (2006). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of NAS of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-30729> [in Ukrainian].
4. Dutchak, V. (2009). Transformatsiia ansamblevoho vykonavstva bandurystiv Ukrainy ta diaspori [Transformation of Ensemble Performance of Bandura Players of Ukraine and the Diaspora]. *Problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity. Serii: Pedahohika i psykholohiia*, 23(2). Retrieved from http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/pspo/2009_23_2/violetta.pdf [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (2010). Muzychni shliakhy Oksany Herasymenko [Musical Paths of Oksana Herasymenko]. *Dzvin*, 34(785–786), 101–103. [in Ukrainian].
6. Kubik, O. Ye. (2020). Ansambleve bandurne mystetstvo v seredovyskhi ukrainskoi diaspori: kulturno-istorychni aspekty rozvytku [Ensemble Bandura Art in the Ukrainian Diaspora: Cultural and Historical Aspects of Development]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Serii: Istorychni nauky*, 31, 220–225. <https://doi.org/10.25264/2409-6806-2020-31-220-225>. Retrieved from <https://idud.oa.edu.ua/naukovi-zapysky-31/> [in Ukrainian].
7. Kubik, O. Ye. (2020). Spetsyfika rozvytku ansamblevoho bandurnoho mystetstva Prykarpattia: istoryko-vykonavskiy aspekt [Specifics of the Development of Ensemble Bandura Art in Prykarpattia: Historical and Performance Aspect]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 28(5), 127–133. Drohobych: Vydavnychiy dim “Helvetyka”. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208907>. Retrieved from <http://www.apn-journal.in.ua/28-5-2020> [in Ukrainian].
8. Lisniak, I. (2019). *Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: monohrafiia* [Academic Bandura Art of Ukraine of the Late 20th – Early 21st Century: Monograph]. Kyiv: IMFE NAS of Ukraine. 253 p. [in Ukrainian].
9. Lisniak, I. (2022). “Kulturnyi obraz” suchasnoho bandurnoho mystetstva [The “Cultural Image” of Contemporary Bandura Art]. Riga: Baltija Publishing, 144–164. [in Ukrainian].
10. Pavlenko, L. O. (2016). Vplyv ansamblevoho vykonavstva na rozvytok bandurnoho mystetstva XX–XXI st. [The Influence of Ensemble Performance on the Development of Bandura Art of the 20th–21st Centuries]. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 54, 44–54. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_6 [in Ukrainian].
11. Pavlenko, L. O. (2015). Stanovlennia ta rozvytok akademichnoho bandurnoho vykonavstva v druhii polovyni XX st. [Formation and Development of Academic Bandura Performance in the Second Half of the 20th Century]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo*, 21(1), 33–38. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21\(1\)_](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21(1)_) [in Ukrainian].
12. Savchuk, I., & Bilanska, T. (2023). Bandura u kompozytorskii tvorchosti Maryny Denysenko kintsia 1990-kh – pochatku 2000-kh: Zhanrovo-stylistychnyi kontekst zadumiv [The Bandura in the Compositional Work of Maryna Denysenko in the Late 1990s – Early 2000s: Genre and Stylistic Context of Conceptions]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 19(1), 80–98. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283127](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283127) [in Ukrainian].
13. Sliusarenko, T. O. (2019). Innovatsiini pidkhody v bandurnomu vykonavstvi kintsia XX–XXI st. [Innovative Approaches in Bandura Performance of the Late 20th–21st Centuries]. In *Dukhovna kultura Ukrainy pered vyklykamy chasu* (pp. 102–105). Kharkiv: Pravo. [in Ukrainian].
14. Chaika, V. V. (2021). Rozvytok muzychnoi kultury ukrainskoi diaspori krain Pivnichnoi Ameryky druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit [The Development of the Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in North America in the Second Half of the 20th – Early 21st Centuries] (Doctoral dissertation). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv. 268 p. [in Ukrainian].
15. Druzha, I., Mandziuk, L., Novytskyi, K., Vodolieieva, N., Panasiuk, I. (2023). *Chamber-Instrumental Creative Works of Ukrainian Composers of the Late 20th and Early 21st Centuries: An Experimental Discourse* [Камерно-інструментальні твори українських композиторів кінця XX – початку XXI століття: експериментальний дискурс]. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 13, 106–111. [in English and Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ЕВОЛЮЦІЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД АРХАІЧНИХ ФОРМ ДО СУЧАСНОСТІ

Єрмоменко Андрій Юрійович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-4349-4288

Єрмоменко Наталія Олександрівна,

старший викладач кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-6038-5940

Стаття присвячена дослідженню еволюції ударних інструментів у світовому музичному мистецтві, що простежується від архаїчних форм до сучасності. Ударні інструменти, як одні з найдавніших засобів музичної комунікації, відігравали багатofункціональну роль: від ритуально-магічної та обрядової до військово-сигнальної й розважальної. У первісних культурах вони слугували своєрідним медіатором між людиною та природою, підкреслювали ритмічну організацію колективних дійств і забезпечували єдність громади в сакральному просторі.

У добу Античності та Середньовіччя ударні інструменти поступово інтегрувалися у світське музикування, збагачуючи музичну тканину театральних і придворних дійств. Поступове ускладнення їх конструкції та виконавських прийомів сприяло формуванню нових функцій – від акцентно-ритмічної до колористично-виразової. Значну увагу приділено розвитку ударних інструментів у європейській професійній традиції доби Відродження і Бароко, коли вони почали входити до складу військових оркестрів та театральних ансамблів, набуваючи значення у формуванні нового художнього звучання.

У XIX столітті відбувається значний прогрес у розвитку ударних інструментів, які стають повноправною складовою симфонічного оркестру, розширюючи його темброві й драматургічні можливості. У XX столітті на перший план виходить експеримент – композитори й виконавці активно застосовують розширені техніки гри, створюють нові типи перкусійних інструментів, інтегрують ударні інструменти у джаз, рок, поп- і електронну музику. Цей період засвідчив універсальність та адаптивність ударних інструментів, їхню здатність до взаємодії з будь-якою музичною системою.

Сучасні виконавські практики поєднують акустичні та електронні інструменти, застосовують інноваційні технології семплювання, синтезу та перкусійного програмування. У статті підкреслюється важливість регіональних традицій – східних, африканських, латиноамериканських та європейських, які істотно вплинули на формування глобального музичного простору. Здійснено аналіз основних тенденцій: від зростання технічної складності до розширення жанрових і культурних аспектів.

У підсумку констатується, що ударні інструменти у XXI столітті постали як універсальний засіб музичної виразності, що інтегрує традицію й новаторство, акустичне й цифрове звучання, професійне мистецтво та масову культуру, відображаючи динаміку культурних процесів глобалізованого світу.

Ключові слова: ударні інструменти, еволюція, музична традиція, ритуал, оркестрова культура, симфонічна музика, виконавство, музична виразність, жанрова специфіка, світова музична культура.

Yeromenko Andrii, Yeromenko Nataliya. Evolution of percussion instruments in world musical art: from archaic forms to modernity

The article is devoted to the study of the evolution of percussion instruments in the world musical tradition, traced from archaic forms to modern times. Percussion instruments, as some of the most ancient means of musical communication, played a multifunctional role: from ritual-magical and ceremonial to military-signal and entertaining. In primitive cultures, they served as a kind of mediator between humans and nature, emphasized the rhythmic organization of collective rituals, and ensured the unity of the community within the sacred space.

In the era of Antiquity and the Middle Ages, percussion instruments gradually integrated into secular music-making, enriching the musical texture of theatrical and court performances. The gradual complication of their construction and performance techniques contributed to the formation of new functions – from accent-rhythmic to coloristic-expressive. Considerable attention is paid to the development of percussion instruments in the European professional tradition of the Renaissance and Baroque, when they began to be included in military orchestras and theatrical ensembles, acquiring importance in shaping a new artistic sound.

In the 19th century, significant progress took place in the development of percussion instruments, which became a full-fledged component of the symphony orchestra, expanding its timbral and dramaturgical possibilities. In the 20th century, experiment came to the fore – composers and performers actively applied extended techniques, created new types of percussion instruments, and integrated them into jazz, rock, pop, and electronic music. This period demonstrated the universality and adaptability of percussion instruments, as well as their ability to interact with any musical system.

Modern performing practices combine acoustic and electronic instruments, applying innovative technologies of sampling, synthesis, and percussion programming. The article emphasizes the importance of regional traditions – Eastern, African, Latin American,

and European – which significantly influenced the formation of the global musical space. An analysis of the main tendencies is carried out: from the growth of technical complexity to the expansion of genre and cultural aspects.

In conclusion, it is stated that percussion instruments in the 21st century have emerged as a universal means of musical expression, integrating tradition and innovation, acoustic and digital sound, professional art and mass culture, reflecting the dynamics of cultural processes in a globalized world.

Key words: percussion instruments, evolution, musical tradition, ritual, orchestral culture, symphonic music, performance, musical expression, genre specificity, world musical culture.

Вступ. Ударні інструменти посідають особливе місце в історії музичної культури, адже саме вони належать до найдавніших засобів музичного вираження людства. Їхнє звучання супроводжувало первісні ритуали, воєнні походи та святкові дійства, виконуючи водночас практичну й символічну функцію. Від простих предметів, що відтворювали ритм, до складних інструментів із багатою тембровою палітрою – еволюція цього класу музичних інструментів відображає не лише розвиток музичного мистецтва, а й трансформацію світоглядних та культурних уявлень суспільства.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення місця й ролі ударних інструментів у контексті глобальної музичної традиції. Незважаючи на зростаючий інтерес до перкусійної культури у XX–XXI століттях, комплексний аналіз етапів їхнього розвитку – від архаїчних форм до сучасних інноваційних практик – усе ще потребує поглибленого вивчення. Це важливо не лише з історико-культурологічної точки зору, але й для розуміння тенденцій сучасного виконавства та композиторської творчості.

Метою статті є висвітлення ключових етапів становлення й трансформації ударних інструментів у світовій музичній традиції, виявлення їхніх функціональних змін та окреслення впливу на розвиток музичного мистецтва різних епох і культур.

Завдання дослідження полягають у визначенні основних історичних етапів розвитку ударних інструментів, аналізі їхніх функцій у різних соціокультурних умовах та простеженні взаємодії традиційних і новітніх виконавських практик.

Стаття висвітлює еволюцію ударних інструментів, їхню універсальність, здатність до інтеграції у різні музичні стилі та жанри, що робить цей клас музичних інструментів невід’ємною складовою світової музичної культури.

Матеріали та методи дослідження. Основою дослідження стали наукові праці з історії музики, етномузикології та інструментознавства, у яких висвітлюються етапи розвитку ударних інструментів у різних культурах. Зокрема, використано праці з історії музичного мистецтва [1, с. 190–205; 2, с. 143–150], етнографічні аспекти функціонування ударних [7, с. 15–36], а також дослідження про розвиток інструментів у різних культурах [10, с. 330–345].

- Історико-культурний метод дає змогу простежити еволюцію ударних у контексті культурних трансформацій.

- Порівняльно-аналітичний метод застосовано для зіставлення регіональних традицій.

- Системно-функціональний підхід використано для аналізу зміни виконавських функцій ударних.

Таким чином, поєднання кількох методів дозволило комплексно дослідити еволюцію ударних інструментів у світовій музичній традиції, в історичному та культурно-естетичному аспектах.

Результати дослідження. *Історичні витоки та архаїчні форми.* Ударні інструменти належать до найдавніших засобів музичної комунікації [6, с. 5–22]. Археологічні знахідки свідчать, що вже у добу палеоліту люди використовували природні матеріали для створення ритмічного супроводу: дерев’яні палиці, кістки тварин, каміння. Виникнення мембранних інструментів із натягнутою шкірою сприяло передумовам розвитку музичного мистецтва [9, с. 67–72]. Такі інструменти виконували магічно-ритуальну функцію, слугували символом єдності людини з космосом і природою.

У первісних суспільствах ударні інструменти використовувалися не лише як супровід у танцях, але й для комунікації на відстані (наприклад, «барабани-говоруни» в африканських племенах) [7, с. 15–36]. Ритм виступав не тільки музичним, а й комунікативним феноменом, який структурував суспільне життя та мав соціально-об’єднавчу силу.

Античність і Середньовіччя

В античних культурах ударні інструменти починають втрачати виключно сакральне значення й інтегруються у світське мистецтво. У Стародавній Греції тимпани й цимбали супроводжували театральні вистави, у Римській імперії барабани та труби активно використовувалися у військових легіонах для організації маршу та передачі наказів [9, с. 67–72].

У середньовічній Європі ударні інструменти поступово входять у придворне мистецтво, стають елементом релігійних процесій, турнірів і свят [3, с. 97–108]. Поряд із ритмічною функцією розвивається колористична: дзвони, тарілки та бубни додають музиці нового драматичного звучання [1, с. 74–85]. Це був етап становлення ударних інструментів, що підсилюють емоційний ефект та створюють особливу атмосферу у виконанні.

Ренесанс і Бароко

У добу Ренесансу і Бароко ударні інструменти інтегруються у військові оркестри та театральні ансамблі. Вони використовувалися у придворних церемоніях і святкуваннях, створюючи відчуття урочистості. Литаври та барабани починають виконувати більш чіткі функції: задавати ритмічну основу, підкреслювати кульмінаційні моменти, формувати грандіозний ефект у сценічних виставах. Саме в цей час ударні інструменти остаточно виходять за межі побутової сфери й стають частиною художньої системи. Оркестрове використання поступово набуває усталених функцій, що у класичну добу оформляться у симфонічній традиції [3, с. 55–62].

XIX століття

У XIX ст. відбувається стрімкий розвиток ударних музичних інструментів. Ударні інструменти стають повноправними учасниками симфонічного оркестру [1, с. 190–205]. Їхнє використання виходить за межі акцентно-ритмічної функції: тепер вони здатні формувати цілісні художні образи. Композитори епохи Романтизму – Г. Берліоз, Р. Вагнер, П. Чайковський – застосовували ударні інструменти для створення особливого драматичного ефекту, підкреслюючи кульмінаційні та контрастні сторони твору. [7, с. 210–225].

Це був період, коли ударні інструменти стали носіями національного колориту: в оркестрових творах з'являються етнічні барабани, дзвони, тощо, які символізують зв'язок музики із народними традиціями [2, с. 143–150].

XX століття

У XX ст. ударні інструменти переживають радикальні трансформації. Композитори-авангардисти (І. Стравінський, Варез, Орф) експериментують із тембром, створюють нетрадиційні ансамблі та використовують інноваційні техніки гри [8, с. 120–134]. Це перетворює ударні інструменти на самостійний об'єкт музичного мислення, а не лише ритмічний фон.

Паралельно ударні інструменти стають фундаментом для нових жанрів – джазу, року, поп- та електронної музики [9, с. 311–320]. Барабанна установка стає символом XX століття, а разом із нею популярності набувають конга, бонго, маракаси, дарбука. Ці інструменти інтегрують у глобальний музичний простір традиції Латинської Америки, Африки та Близького Сходу [10, с. 330–345]. Таким чином, XX століття стало періодом глобалізації та універсалізації перкусії.

XXI століття

Сучасність характеризується синтезом традиції й новаторства. Поєднуються акустичні й електронні ударні інструменти [8, с. 120–134]. Завдяки семплю-

ванню, цифровим технологіям і програмуванню створюються нові темброві світи. Водночас зростає інтерес до автентичних інструментів, що сприяє відродженню етнічних традицій [5, с. 45–56].

Таким чином, ударні інструменти стають універсальним засобом виразності, що поєднує різні жанри й стилі, професійну та масову культуру, акустику й цифру. Вони є одночасно елементом традиційного мистецтва та основою сучасної експериментальної музики.

Висновки. Еволюція ударних інструментів у світовому музичному мистецтві демонструє їхню здатність постійно оновлюватися й адаптуватися до змін культурного середовища. Від архаїчних форм, що мали ритуальне й магічне значення, до сучасних електронних інновацій, ударні інструменти пройшли шлях, який відображає історію музичного мистецтва та людської цивілізації. У різні епохи ударні інструменти виконували різні функції: від сакрально-магічної до військово-сигнальної, від ритмічної до колористично-виразової. У XIX ст. вони стали важливим елементом симфонічного оркестру, у XX ст. – рушієм експериментів та основою нових жанрів, а у XXI ст. перетворилися на універсальну платформу для синтезу акустичного та цифрового, професійного й масового.

Сьогодні ударні інструменти можна розглядати як «мову глобалізації»: вони з'єднують різні культури, слугують мостом між традиційною та сучасною музикою, між локальними практиками й світовими тенденціями. Їхня унікальна роль полягає у здатності поєднувати енергетику ритму з безмежними тембровими можливостями.

Ударні інструменти у XXI столітті постають не лише як музичний феномен, а й як символ культурного діалогу та універсальний засіб комунікації у глобальному мистецькому просторі.

Література:

1. Грушецький І. В. Історія музичних стилів: *навч. посіб.* Київ : Музична Україна, 2012. 320 с.
2. Задерацький В. В. Музичне мислення XX століття: *навч. посіб.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 276 с.
3. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: *монографія*. Вінниця : ВНТУ, 2009. 184 с.
4. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Ч. 1: *навч. посіб.* Вінниця : ВНТУ, 2010. 212 с.
5. Зінків І. До постановки проблеми розвитку духових та ударних інструментів доби бронзи на території України. *Музикознавчий універсум*. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. С. 45–56.
6. Дудник Є. І. Провідні тенденції у формуванні навичок гри на ударних інструментах. Ірпінь: *журнал мистецтв і педагогіки*, 2024. С. 110–118.
7. Blades J. Percussion Instruments and Their History. London : *Faber & Faber*, 1992. 548 p.
8. Montagu J. Origins and Development of Musical Instruments. Lanham : *Scarecrow Press*, 2007. 241 p.
9. Nettl B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts. Urbana : *University of Illinois Press*, 2005. 462 p.
10. Sachs C. The History of Musical Instruments. New York : *Dover Publications*, 2006. 560 p.

References:

1. Hrushetskyi I. V. (2012). Istoriiia muzychnykh styliv: navch. posib. [History of musical styles]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 320 p. [in Ukrainian].
2. Zaderatskyi V. V. (2013). Muzychne myslennia XX stolittia: navch. posib. [Musical thinking of the 20th century]. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 276 p. [in Ukrainian].

3. Sidletska T. I. (2009). Kulturno-istorychna evoliutsiia ukrainskoho orkestru narodnykh instrumentiv: monohrafiia. [Cultural-historical evolution of the Ukrainian folk instruments orchestra: monograph]. Vinnytsia : VNTU. 184 p. [in Ukrainian].
4. Sidletska T. I. (2010). Praktychna kulturolohiia. Istoriiia narodno-orkestrovoho vykonavstva Ukrainy. Ch. 1: navch. posib. [Practical culturology. History of Ukrainian folk-orchestral performance. Part 1: textbook]. Vinnytsia : VNTU. 212 p. [in Ukrainian].
5. Zinkiv I. (2017). Do postanovky problemy rozvytku dukhovykh ta udarnykh instrumentiv doby bronzy na terytorii Ukrainy. [On the issue of the development of wind and percussion instruments of the Bronze Age in the territory of Ukraine]. *Muzykoznavchyi universum*. Lviv : LNMA im. M. Lysenka. pp. 45–56. [in Ukrainian].
6. Dudnyk Ye. I. (2024). Providni tendentsii u formuvanni navychok hry na udarnykh instrumentakh. [Leading tendencies in the formation of percussion playing skills]. Irpin : *Journal of Arts and Pedagogy*. pp. 110–118. [in Ukrainian].
7. Blades J. (1992). Percussion Instruments and Their History. London : *Faber & Faber*. 548 p. [in English].
8. Montagu J. (2007). Origins and Development of Musical Instruments. Lanham : *Scarecrow Press*. 241 p. [in English].
9. Nettl B. (2005). The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts. Urbana : *University of Illinois Press*. 462 p. [in English].
10. Sachs C. (2006). The History of Musical Instruments. New York : *Dover Publications*. 560 p. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.09.2025
 Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.10.2025
 Дата публікації: 28.11.2025

ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ВОКАЛЬНИХ МЕТОДИК НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Заря Світлана Валеріївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри естрадного співу

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ORCID ID: 0000-0001-8047-7068

У статті розглянуто вплив європейських вокальних методик на формування та еволюцію сучасного українського естрадного вокалу. Метою статті є аналіз механізмів, за допомогою яких європейські вокальні методики, зокрема такі як «Complete Vocal Technique» (CVT), «Estill Voice Training» (EVT) та авторська методика Cheryl Porter впливають на формування сучасного українського естрадного вокалу. Встановлено, як вокальні педагоги не просто копіюють, а творчо інтегрують класичні принципи та передові сучасні методики, зокрема «Complete Vocal Technique» (CVT), «Estill Voice Training» (EVT) та методику Cheryl Porter у власну навчальну та виконавську практику. Визначається, що цей процес є не механічним запозиченням, а справжнім творчим синтезом. Він дозволяє гармонійно поєднати європейську вокальну майстерність із самобутніми українськими вокальними прийомами. Цей симбіоз допомагає зберегти національну музичну ідентичність. Дослідження показує, що такий взаємозв'язок є ключовим фактором, що сприяє значному підвищенню професійності та креативності української естрадної вокальної школи. Використовуючи європейські методики для поліпшення свого вокального апарату, артисти можуть при цьому залишатися вірними своєму стилю та зберігати автентичність, виражаючи унікальність через вибір репертуару, манеру виконання та емоційну подачу. Завдяки цьому наші артисти набувають конкурентних переваг, створюючи унікальний та впізнаваний творчий проєкт, який є цікавим не лише для внутрішньої аудиторії, а й успішно інтегрується в європейський і світовий музичний простір. Стаття доводить, що сучасний український естрадний вокал об'єднує багату історичну спадщину з інноваційними підходами, створюючи нову якість в музичному мистецтві.

Ключові слова: естрадний вокал, українська музика, європейські традиції, вокальна техніка, (CVT), (EVT), методика Cheryl Porter, музична ідентичність, синтез культур.

Zaria Svitlana. The influence of European vocal methods on the formation of contemporary Ukrainian pop vocal

The article examines the influence of European vocal techniques on the formation and evolution of contemporary Ukrainian pop vocals. The purpose of the article is to analyze the mechanisms by which European vocal techniques, such as Complete Vocal Technique (CVT), Estill Voice Training (EVT), and Cheryl Porter's authorial technique, influence the formation of contemporary Ukrainian pop singing. It has been established that vocal teachers do not simply copy, but creatively integrate classical principles and advanced modern techniques, in particular Complete Vocal Technique (CVT), Estill Voice Training (EVT), and Cheryl Porter's technique into their own teaching and performing practices. It has been determined that this process is not a mechanical borrowing, but a true creative synthesis. It allows for the harmonious combination of European vocal skills with distinctive Ukrainian vocal techniques. This symbiosis helps to preserve national musical identity. Research shows that this interconnection is a key factor contributing to a significant increase in the professionalism and creativity of the Ukrainian pop vocal school. By using European techniques to improve their vocal apparatus, artists can remain true to their style and preserve their authenticity, expressing their uniqueness through their choice of repertoire, manner of performance, and emotional delivery. This gives our artists a competitive advantage, creating a unique and recognizable creative project that is not only interesting to domestic audiences but also successfully integrates into the European and global music scene. The article proves that contemporary Ukrainian pop vocals combine a rich historical heritage with innovative approaches, creating a new quality in musical art.

Key words: pop vocals, Ukrainian music, European traditions, vocal technique, (CVT), (EVT), Cheryl Porter's method, musical identity, cultural synthesis.

Вступ. У сучасному світі, де кордони європейського культурного простору стають все більш прозорими, естрадне вокальне мистецтво відіграє ключову роль у формуванні та збереженні національної ідентичності. Сьогодні українська музика переживає період активного зростання та інтеграції в європейський та світовий культурний простір. Успіх українських виконавців на міжнародних сценах, численні перемоги на музичних конкурсах та мільйони переглядів на каналі «YouTube» свідчать про те, що національна естрадна культура не лише відповідає міжнародним стандартам, а й пропонує щось унікальне. Актуальність цієї теми зумовлена необхідністю наукового осмислення процесів, що формують сучасне українське естрадне вокальне мистец-

тво, хоча в українській музичній культурі завжди були присутні європейські впливи, сьогодні цей взаємозв'язок набув системного характеру. Цей процес особливо помітний у сфері естрадного вокального мистецтва, де українські співаки та педагоги шукають нові шляхи для вдосконалення своєї майстерності та професіоналізму. Історично український естрадний вокал ґрунтувався на багатій народній традиції, що вирізняється особливою мелодичністю та емоційністю. Проте з розвитком світової музичної індустрії виникла потреба в освоєнні сучасних вокальних методик, які дозволяють виконавцям розширити діапазон, досягти більшої потужності та гнучкості голосу, а також уникнути голосових травм. У цьому контексті особливої уваги заслуговує

вплив європейських вокальних шкіл, зокрема таких як «Complete Vocal Technique» (CVT), «Estill Voice Training» (EVT) та авторська методика Cheryl Porter. Ці методики пропонують систематизований підхід до вивчення вокалу, розкладаючи його на наукові та практичні компоненти. Українські викладачі не просто копіюють ці підходи, а творчо їх інтегрують, створюючи унікальний симбіоз європейської майстерності та самобутніх українських вокальних прийомів. Цей синтез дозволяє не лише підвищити професійний рівень, а й зберегти національну музичну ідентичність, роблячи український естрадний вокал конкурентоспроможним у всьому музичному світі.

Матеріали та методи. Для написання статті були використані аналітичний, порівняльно-історичний та системний методи дослідження. Аналітичний метод застосовувався для вивчення та систематизації теоретичних засад європейських вокальних шкіл, зокрема «Complete Vocal Technique» (CVT) та «Estill Voice Training» (EVT) та методики Cheryl Porter, а також для аналізу їх основних принципів та технік. За допомогою порівняльно-історичного методу було простежено еволюцію українського естрадного вокалу, порівняно його автентичні риси з європейськими традиціями, що дало змогу виявити ключові етапи взаємодії. Системний метод був використаний для розгляду українського естрадного вокалу як цілісної системи, що перебуває під впливом зовнішніх чинників.

Результати дослідження. Аналіз наукових джерел дозволяє стверджувати, що тема впливу світових вокальних методик на українську естрадну школу активно досліджується в сучасній вітчизняній науці. Це демонструє, що інтеграція західних технік є актуальним і важливим питанням для української музичної педагогіки. Роботи Н. Борисенко та Є. Роговської [1] акцентують увагу на практичному застосуванні методик «Complete Vocal Technique» (CVT), «Estill Voice Training» (EVT). Дослідження А. Каплюк та О. Стотика [2] висвітлюють основні виклики та проблеми, з якими стикаються викладачі естрадно-джазового вокалу в Україні, де підкреслюють необхідність модернізації навчальних програм та адаптації світового досвіду для ефективної підготовки конкурентоспроможних виконавців. Дослідження С. Муравіцької [3] та М. Стоколяс [5], розкривають важливість міжкультурної комунікації та синтезу різних вокальних шкіл. Ці автори наголошують, що поєднання академічних принципів з інноваційними естрадними прийомами є ключем до створення унікального та універсального вокального стилю, який відповідає сучасним вимогам. Робота М. Неживясової [4] доводить, що системне впровадження інноваційних вокальних методик є ключовим фактором для підготовки висококваліфікованих, конкурентоспроможних і творчо реалізованих фахівців у галузі музичного мистецтва. Н. Фоломєєва [6] досліджувала інтеграцію методики Cheryl Porter у процесі вокальної підготовки у вітчизняних закладах вищої освіти.

Історично український естрадний вокал формувався під значним впливом народної пісенної традиції, для

якої характерна емоційність, широкий діапазон та використання специфічних народних прийомів. Однак, з відкриттям інформаційного простору, українські музиканти отримали доступ до світових вокальних шкіл. Це призвело до стрімкої еволюції, яка ознаменувалася переходом від переважно народної манери до освоєння сучасних поп- та рок-вокальних технік. Українські вокальні педагоги та виконавці, усвідомлюючи цінність національної спадщини, інтегрують західні техніки для її підсилення.

Методика «Estill Voice Training» (EVT) – це система навчання вокалу, яка розроблена американською дослідницею та співачкою Джо Естілл (Jo Estill). Вона розробила цей науковий метод у 1988 році. Її головна ідея полягає в тому, щоб навчити співака свідомо керувати кожною окремою частиною голосового апарату. На відміну від багатьох інших методик, (EVT) зосереджена на збереженні здоров'я голосу, вона надає співаку знання про фізіологію голосу, що дозволяє уникати напруги та травм. Дослідниця М. Стоколяс стверджує, що «методика (EVT) є унікальним поєднанням науки та чуттєво-емоційних патернів, через які пропонується знаходити та виокремлювати окремі анатомічні структури голосового апарату. Методика передбачає роботу з 13 голосовими фігурами (різні положення гортані, язика, щелепи, губ, щитоподібного та перстнотового хрящів, голосових та вентрикулярних складок) та 6 основних голосових якостей, «вокальностей» (Speech, Falsetto, Sob, Twang, Opera, Belting), кожна з яких має чітко прописані «рецепти»-форми голосового апарату» [5, с. 340].

Хоча методика (EVT) дуже популярна серед співаків, її принципи ідеально підходять для тих, хто використовує голос у своїй професійній діяльності або просто хоче покращити якість своєї мови і тому її використовують й актори, оратори та логопеди. «Сучасні вокальні техніки значно розширюють можливості голосу актора, сприяють його витривалості, гнучкості та сценічній достовірності. Зокрема, техніка (EVT) сприяє усвідомленому керуванню голосовим апаратом завдяки детальній анатомічній моделі» [1, с. 35].

Методика «Complete Vocal Technique» (CVT), розроблена датською співачкою, викладачкою та дослідницею Cathrine Sadolin (Кетрін Садолін), є однією з найпопулярніших у світі сучасного естрадного вокалу. Її головна перевага – це систематизований підхід, що дозволяє співакові усвідомлено керувати своїм голосом для досягнення будь-якого бажаного звуку, не завдаючи шкоди голосовим зв'язкам. У своїй праці дослідниця розпочинає навчання вокалу з базових аспектів. Вона послідовно висвітлює основи, починаючи з процесу дихання, потім переходить до анатомічної будови голосового апарату і завершує розділ технікою звуковидобування. Такий підхід забезпечує основу для подальшого вивчення вокальної техніки. Співачка класифікувала всі можливі звуки голосу на чотири основні вокальні режими (Vocal Modes), кожен з яких має свої характеристики та обмеження. Нейтральний (Neutral) режим, що використовується для тихого, розслабленого співу,

характеризується м'яким, ніжним звуком, без напруги. У цьому режимі легко співати як високі, так і низькі ноти. Стриманий (Curbng) режим, що створює помірну гучність, звук стає більш сфокусованим, але все ще без форсування. Інтенсивний (Overdrive) – це потужний, гучний, динамічний режим, використовується для сильних, гучних партій. У цьому режимі діапазон зазвичай обмежений до високих нот. Ударний (Belting) – це найпотужніший та найгучніший режим [10].

Крім режимів, викладач детально описує вокальні ефекти, такі як «розщеплення (distortion), хрип (rattle), ричання (growl), вокальний злам (vocal breaks), голос із придином/субтоном (air added to the voice), вереск/крик (screams), клацання та сиплість (hoarse attacks and creaks), вібрато (vibrato), технічне прикрашання (ornamentation technique (rapid run of notes), дісторшн, гроул, фрай, вібрато, та їхнє безпечне використання» [3, с. 178]. Завдяки цій систематизації співак отримує своєрідний «інструментарій», що дозволяє свідомо обирати, який звук йому потрібен, і знати, як його досягти, не ризикуючи здоров'ям. Це робить (CVT) надзвичайно ефективною для сучасних виконавців, яким необхідно вміти співати в різних жанрах.

«Методика базується на глибокому розумінні анатомії та фізіології звуковидобуття та вважається ефективною для співаків різних жанрів. Основою методики (CVT) є три базові принципи, що забезпечують правильне функціонування голосового апарату: підтримка дихання, правильне використання голосових складок та контроль акустичного резонансу» [5, с. 340]. «Інтернет-простір кишить величезною кількістю рекламних звернень, де пропонуються заняття з вокалу «від нуля до професіонала, з першим безкоштовним уроком» і закінчуючи такими як (EVT) та (CVT), посвідчення та пропагандисти яких вчать співати відповідно до «наукових методів». Нині у великих містах багатьох країн проходять регулярні вокальні семінари та тренінги (EVT) та (CVT) і разом з ними у вокальну педагогіку ринув величезний потік нової англомовної термінології» [2, с. 50]. Багато молодих українських викладачів вокалу, пройшовши навчання у сертифікованих фахівців (CVT) та (EVT) за кордоном, повертаються в Україну, щоб застосовувати ці знання на практиці. Вони не просто «переказують» інформацію, а поєднують її з особливостями української ментальності, артикуляції та звучання.

Техніка (CVT) дозволяє опанувати широкий спектр вокальних ефектів що особливо цінне для акторів музичних театрів і мюзиклів. Ці техніки забезпечують різноманітні підходи до розвитку голосу, його звільнення від скутості, зміцнення та розширення виражальних можливостей» [1, с. 35].

Методика Cheryl Porter (Шеріл Портер) – це сучасний, практичний підхід до вокальної педагогіки, розроблений відомою американською співачкою та викладачкою. Її система здобула широку популярність завдяки своїй доступності та орієнтації на швидке досягнення видимих результатів, особливо в сучасному естрадному вокалі. Вона базується на кількох ключових принципах. «Співай так, як говориш» (Sing like you speak).

Цей принцип закликає співаків використовувати свій природний розмовний голос як основу для співу, це допомагає уникнути напруги та форсування, що часто виникає при спробі «створити» неприродний вокальний звук. Cheryl Porter приділяє особливу увагу зміцненню та плавному з'єднанню регістрів. Вона навчає співаків, як ефективно переходити від сильних, низьких нот до високих, легких без видимої «перехідної» зони. Важливим елементом методики є акцент на емоційному аспекті співу. Вона вчить студентів не лише технічно правильно виконувати пісню, а й вкладати в неї душу, розповідаючи справжню історію. Заняття переважно складаються з вокальних вправ, що допомагають швидко зміцнити голос і розвинути техніку. Її підхід не вимагає глибоких знань з анатомії чи акустики, що робить його зрозумілим для широкого кола студентів. Застосування вправ допомагає швидко розширити діапазон, додати голосу сили та витривалості, а також навчитися використовувати вокальні прийоми. В Україні методика Cheryl Porter набула популярності завдяки її активності в соціальних мережах та доступності онлайн-курсів. Українські вокальні педагоги та співаки успішно інтегрують її принципи у свою роботу, що сприяє модернізації естрадної вокальної освіти. «Авторська методика Cheryl Porter виникла зі злиття власного вокально-виконавського досвіду (академічного, соул, джазового) з особливою харизмою педагога, спрямованої на створення комфортного психологічного середовища для учнів, надання їм впевненості у позитивному результаті оволодіння вокальною майстерністю» [6, с. 100]. Яскрава, харизматична, талановита, її вправи для голосу прості та доступні як для новачків, так і для досвідчених співаків. Cheryl Porter робить акцент на емоційному вираженні у співі, допомагаючи учням подолати страх і повірити у власні сили, що робить її підхід дуже популярним серед тих, хто навчається самостійно. Усі ці вокальні методики (CVT), (EVT) та підхід Cheryl Porter пропонують можливість займатися безпосередньо через їх офіційні сторінки або онлайн платформи. Ви можете знайти як платні, так і безкоштовні ресурси. Наприклад, на сайтах (CVT) та (EVT) [8] представлені курси, семінари та навчання з сертифікованими викладачами, а на YouTube-каналі та сайті Cheryl Porter [7] – онлайн-уроки та вокальні курси, що робить їх доступними для широкої аудиторії в будь-якій точці світу. Насправді, вокалісти можуть успішно використовувати різноманітні європейські методики для вдосконалення техніки, розширення діапазону та контролю над голосом. Однак, засвоєння цих знань не означає втрату індивідуальності. Навпаки, такі інструменти дають співакам більше свободи для втілення власних художніх ідей. Використовуючи європейські методики для поліпшення свого вокального апарату, артисти можуть при цьому залишатися вірними своєму стилю та зберігати автентичність, виражаючи унікальність через вибір репертуару, манеру виконання та емоційну подачу.

Висновки. Проведене дослідження підтверджує, що сучасний український естрадний вокал перебуває на

етапі інтенсивної еволюції, яка значною мірою зумовлена впливом європейських вокальних методик. Українські виконавці та вокальні педагоги творчо інтегрують класичні принципи та передові сучасні методики, зокрема «Complete Vocal Technique» (CVT), «Estill Voice Training» (EVT) та авторську методику Cheryl Porter, у власну навчальну та виконавську практику. Цей процес є не механічним запозиченням, а справжнім творчим синтезом, що дозволяє гармонійно поєднати європейську вокальну майстерність із самобутніми

українськими вокальними прийомами. Цей симбіоз допомагає зберегти національну музичну ідентичність. Завдяки цьому наші артисти набувають конкурентних переваг, створюючи унікальний та впізнаваний творчий проєкт, який є цікавим не лише для внутрішньої аудиторії, а й успішно інтегрується в європейський і світовий музичний простір. Таким чином, сучасний український естрадний вокал об'єднує багату історичну спадщину з інноваційними підходами, створюючи нову якість в естрадному вокальному мистецтві.

Література:

1. Борисенко Н., Роговська Є. Впровадження сучасних вокальних технік у процесі підготовки майбутніх акторів. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 2. С. 31–36.
2. Каплюк А., Стотика О. Проблеми педагогіки естрадно-джазового вокалу. URL: <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/article/view/swj11-06-114> (дата звернення: 20.08.2025).
3. Муравіцька С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 174–179.
4. Неживасова М. Формування виконавської компетенції здобувачів вищої освіти засобами інноваційних вокальних методик. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: матеріали Х Міжнародної конференції молодих учених та студентів*, 18-19 жовтня 2024 р. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2024. С. 34-37.
5. Стоколяс М. Розвиток сучасної методики поп-вокалу в контексті міжкультурної комунікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. № 49. С. 337–342.
6. Фоломєєва Н. Інтеграція методики Шіріл Портер у процесі вокальної підготовки у вітчизняних закладах вищої освіти. 2023. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 3 (127). С. 96–109.
7. Cheryl Porter method. URL: <https://cherylportermethod.com/> (дата звернення: 01.09.2025).
8. Estillvoice. URL: <https://estillvoice.com/singing/> (дата звернення: 01.09.2025).
9. Estill J. Think voice series. Estill Voice Training. Перший рівень: Фігури по королю голосу. Workbook. Друге видання, 2019. 119 с.
10. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Denmark, 2000. 255 p.

References:

1. Borysenko, N., Rohovska, Ye. (2025). Vprovadzhennia suchasnykh vokalnykh tekhnik u protsesi pidhotovky maibutnykh aktoriv [Implementation of modern vocal techniques in the process of training future actors]. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 31–36 [in Ukrainian].
2. Kapliuk, A., Stotyka, O. (2022). Problemy pedahohiky estradno-dzhazovoho vokalu [Problems of pop and jazz vocal pedagogy]. *SWorldJournal*, 11-06, 50–52. Retrieved from <https://www.sworldjournal.com/index.php/swj/article/view/swj11-06-114> [in Ukrainian].
3. Muravitska, S. (2022). Syntez akademichnoho ta estradnoho vokalu u metodyko-pedahohichnomu konteksti [Synthesis of academic and pop vocals in a methodological and pedagogical context]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, P. 174–179 [in Ukrainian].
4. Nezhyviasova, M. (2024). Formuvannia vykonavskoi kompetentsii zdobuvachiv vyshchoi osvity zasobamy inovatsiinykh vokalnykh metoryk [Formation of performance competence of higher education students by means of innovative vocal techniques]. *Muzychna ta khoreohrafichna osvita v konteksti kulturnohorozvytku suspilstva. Materialy i tezy X Mizhnarodnoi konferentsii molodykh uchenykh ta studentiv – Music and choreography education in the context of cultural development of society. Materials and theses of the X International Conference of young scientists and students*. Odesa: P.D. Ushynskiyi SNU, P. 34–37 [in Ukrainian].
5. Stokolyas, M. (2024). Rozvytok suchasnoi metodyky pop-vokalu v konteksti mizhkulturnoi komunikatsii [Development of modern pop vocal methodology in the context of intercultural communication]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku – Ukrainian culture: past, present, ways of development*, (49), P. 337–342 [in Ukrainian].
6. Folomieieva, N. (2023). Intehratsiia metodyky Shiril Porter u protsesi vokalnoi pidhotovky u vitchyznianskykh zakladakh vyshchoi osvity [Integration of the Cheryl Porter method in the process of vocal training in domestic higher education institutions]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii – Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, 3(127) P. 96–109 [in Ukrainian].
7. Cheryl Porter method. Retrieved from <https://cherylportermethod.com/> [in America] Estillvoice. Retrieved from <https://estillvoice.com/singing/> [in America] Estill, J. (2019). Think voice series. Estill Voice Training. Pershyi riven: Fihury po koroliu holosu. Workbook. Druhe vydannia [Think voice series. Estill Voice Training. Level One: Figures for Voice Control. Workbook. Second edition]. 119 p. [Sadolin, C. (2000). Complete Vocal Technique. Denmark. 255 p. [in Danish].

Дата першого надходження рукопису до видання: 16.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 14.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

МУЗИЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРЧИХ ПРОЕКТАХ МУР: ПЕРСПЕКТИВИ АКОМПАНеМЕНТНОГО АНАЛІЗУ

Зуб Галина Олександрівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри концертмейстерської майстерності

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

ORCID ID: 0000-0003-3908-032X

Статтю присвячено аналізу музично-театральних проєктів об'єднання МУР («РЕБЕЛІЯ [1991]», «Ти [Романтика]») як знакових явищ сучасного українського мистецького простору, що репрезентують історичну пам'ять та формують образ національної ідентичності. Підкреслюється, що після 2014 року музика в Україні набула суспільно значущих функцій, перетворившись на своєрідне «мистецтво свідчення», яке передає колективний досвід через інтонаційні коди, темброву палітру та драматургічну символіку.

Особливу увагу приділено виконавському аспекту, зокрема ролі акомпанементу, який у проєктах МУР виходить за межі традиційної функції «супроводу» та стає ключовим інтерпретаційним чинником. У постановці «РЕБЕЛІЯ [1991]» інструментальна фактура, побудована на остинатних ритмах, гармонійних зсувах і динамічних контрастах, формує епічний рівень драматургії та уособлює колективний досвід нації. У «Ти [Романтика]» акомпанемент набуває камерно-психологічного характеру: чергування ліричних інтонацій і дисонансних кластерів відтворює внутрішній конфлікт героя, а інструментальна партія функціонує як «дзеркало душі», вступаючи у діалог із вокалістом.

Методологія дослідження спирається на музикознавчий, виконавсько-інтерпретаційний, культурологічний, порівняльно-аналітичний та герменевтичний підходи. Це дозволило виявити, що інструментальний простір у творах МУР виступає носієм культурної пам'яті, забезпечує глибинний смисловий вимір постановок і стає засобом репрезентації як колективного, так і індивідуального досвіду. Зроблено висновок, що акомпанементна складова є визначальною для створення цілісного музично-драматичного тексту й відкриває нові перспективи для дослідження виконавської ролі у формуванні сучасних моделей національної ідентичності в українському музично-театральному мистецтві.

Ключові слова: музично-театральний проєкт, МУР, акомпанемент, концертмейстерська інтерпретація, національна ідентичність, культурна пам'ять, інструментальна фактура.

Zub Halina. Musical representation of national identity in creative projects of Moore: Perspectives of accompanied analysis

The article is devoted to the analysis of the musical and theatrical projects of the Unification of Moore ("Rebelia [1991]", "You [romance]") as the sign phenomena of the modern Ukrainian artistic space, which represent historical memory and form the image of national identity. It is emphasized that after 2014, music in Ukraine has acquired socially significant functions, turning into a kind of "art of testimony", which conveys collective experience through intonation codes, timbre palette and dramatic symbolism.

Particular attention is paid to the performing aspect, in particular the role of accompaniment, which in the projects of the MUR goes beyond the traditional function of "escort" and becomes a key interpretation factor. In the production of Rebelia [1991], an instrumental texture, built on dotive rhythms, harmonious landslides and dynamic contrasts, forms an epic level of dramaturgy and embodies the collective experience of the nation. In "You [romance]" accompaniment acquires a chamber-psychological nature: the alternation of lyrical intonations and dissonance clusters reproduces the internal conflict of the hero, and the instrumental party functions as a "mirror of the soul", entering into a dialogue with a vocalist.

The methodology of research is based on musicological, performing-interpretative, cultural, comparative-analytical and hermeneutic approaches. This made it possible to find that the instrumental space in the works of the wall acts as a carrier of cultural memory, provides a deep semantic dimension of productions and becomes a means of representation of both collective and individual experience. It is concluded that the concertmaster component is decisive for the creation of a holistic musical and dramatic text and opens new perspectives for the study of the performing role in the formation of modern models of national identity in Ukrainian musical and theatrical art.

Key words: musical and theatrical project, wall, accompaniment, concertmaster interpretation, national identity, cultural memory, instrumental texture.

Вступ. Музика в сучасному культурному просторі України виконує не лише естетичну чи розважальну функцію, а й стає важливим інструментом збереження та трансляції колективної пам'яті. Особливо після 2014 року, коли кардинально змінився соціокультурний контекст, мистецькі практики набули виразної суспільної місії: вони відображають трагічні й героїчні сторінки історії, формують образ національної ідентичності, підтримують моральний і духовний опір

у час війни. У цьому вимірі музика перетворюється на своєрідне «мистецтво свідчення», яке передає досвід поколінь через інтонаційні символи, темброву палітру та особливу драматургію.

Феномен творчих проєктів об'єднання МУР («РЕБЕЛІЯ [1991]», «Ти [Романтика]») вирізняється синтетичною природою: у ньому поєднуються музика, театральність, документальні джерела й художнє осмислення минулого. Такі твори апелюють до історичних подій

XX–XXI ст., підкреслюють циклічність української історії, інтерпретують травматичний досвід нації у формах, доступних сучасному слухачеві, й утверджують ідею культурної тягlostі. Саме тому діяльність МУР можна розглядати як своєрідну лабораторію нових способів репрезентації пам'яті й ідентичності у мистецтві.

У сучасному українському мистецтвознавчому дискурсі проблема музичної репрезентації національної ідентичності набуває особливої актуальності. Зростання інтересу до феномену культурної пам'яті, відображення історичних подій у мистецтві та формування художніх наративів ідентичності знаходить своє відображення у працях як культурологів (О. Забужко [2]), так і музикознавців (Л. Кияновська, М. Гудзь, М. Черкашина-Губаренко [3; 1; 4]). Проте у більшості досліджень акцент робиться на історико-культурних або композиторсько-стильових аспектах, тоді як виконавська складова, а саме концертмейстерська перспектива, залишається майже поза увагою.

Розгляд музично-театральних проєктів МУР у цьому контексті відкриває нові горизонти інтерпретації. Адже акомпаніатор у таких постановках виконує не лише функцію супроводу, а й стає співтворцем художнього смислу, координатором ансамблю та носієм драматургічних акцентів, що зумовлює необхідність комплексного акомпанементного аналізу цих творів.

Матеріали та методи. Джерельну основу статті становить корпус праць, у яких комплексно висвітлюються питання національної ідентичності, культурної пам'яті та специфіки музично-театрального процесу в Україні другої половини XX – початку XXI століття. Важливе концептуальне тло забезпечує книга О. Забужко «Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період» [2], де розкривається генеза української ідеї, значення історичної пам'яті та національної свідомості як чинників ідентичності. Ця філософсько-культурологічна перспектива задає інтелектуальний горизонт для аналізу сучасних мистецьких практик.

Зіставлення культурологічних і музикознавчих підходів здійснено завдяки монографії Л. Кияновської «Українська музична культура: контексти ідентичності» [3], у якій досліджено механізми музичної ідентифікації та культурні архетипи, що формують уявлення про «своє» і «чуже». Цінними для реконструкції музичного процесу стали узагальнення М. Р. Гудзя у праці «Особливості музично-культурного процесу в Україні в другій половині XX століття» [1], яка, попри навчальний характер, дозволяє простежити взаємодію традиції та новаторства. Важливе місце у джерельній базі посідає також монографія М. Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у мінливому часо-просторі» [4], що акцентує на трансформаціях оперного жанру й виявляє зв'язок між музичним театром, історичною пам'яттю та культурними діалогами.

Залучення наданих джерел створює необхідне тло для визначення матеріальної основи дослідження, яку становлять музично-театральні проєкти об'єднання МУР («РЕБЕЛІЯ [1991]» та «Ти [Романтика]»). Вони розглядаються як репрезентативні моделі сучасного

осмислення історичної пам'яті та національної ідентичності. Саме їхній синтетичний характер, що поєднує музику, театральність і документальність, зумовив вибір цих творів як об'єктів аналізу.

Методологічна база дослідження сформована на перетині музикознавчих, виконавських та культурологічних підходів. Використано музикознавчий аналіз жанрово-стильових і драматургічних особливостей творів, що дозволяє простежити інтонаційно-ритмічну організацію, ладо-гармонічну структуру й темброві рішення. Виконавсько-інтерпретаційний підхід акцентує на ролі акомпанементу у побудові цілісної драматургії, взаємодії вокальної та інструментальної партій, створенні художніх акцентів. Культурологічна перспектива допомагає виявити способи репрезентації національної ідентичності та колективної пам'яті у музично-театральному процесі. Для виявлення спільних і відмінних рис між проєктами застосовано порівняльно-аналітичний метод, а герменевтичний аналіз дозволив інтерпретувати музику як текст культури, що відображає досвід поколінь.

Таке поєднання джерельної бази, матеріалів та методології формує цілісну основу статті та забезпечує комплексне осмислення феномену акомпанементної репрезентації національної ідентичності в сучасних музично-театральних проєктах.

Метою статті є виявлення специфіки репрезентації національної ідентичності у музично-театральних проєктах об'єднання МУР («РЕБЕЛІЯ [1991]», «Ти [Романтика]») та обґрунтування ролі інструментального супроводу (аккомпанементу) як ключового інтерпретаційного чинника, що формує художню цілісність, забезпечує взаємодію вокальної та інструментальної ліній і виступає засобом відтворення колективної пам'яті й індивідуальних переживань у сучасному українському музично-театральному мистецтві.

Результати. Музично-театральні проєкти об'єднання МУР (*Мистецьке Українське Рухання*) є знаковим явищем сучасного українського культурного простору, оскільки поєднують у собі художнє осмислення історичної пам'яті та пошуки національної ідентичності. Такі постановки, як «РЕБЕЛІЯ [1991]»¹ та «Ти [Романтика]»², презентують у мистецькій формі ключові історичні переломи та екзистенційні переживання українського суспільства, поєднуючи особистісний і колективний виміри пам'яті. У творчості МУР органічно інтегруються різні мистецькі практики – академічна й авангардна музика, драматичний театр, відеоарт та елементи перформансу, що створює нову якість музично-театрального синтезу. Концептуальна спрямованість цих проєктів на діалог між традицією і сучасністю, національним і глобальним, особистим і суспільним робить їх актуальними не лише як мистецькі явища, а й як культурні моделі репрезентації української ідентичності. Саме тому аналіз діяльності об'єднання МУР посідає важливе місце у сучасному музикознавчому

¹ https://www.youtube.com/watch?v=hBIgw6-WVCI&list=RDhBIgw6-WVCI&start_radio=1 – МУР – РЕБЕЛІЯ [1991] | Full Album

² https://www.youtube.com/watch?v=AHxhKPp6xAK&list=RDANxhKPp6xAK&start_radio=1 – МУР – Ти [Романтика] | Full Album

дискурсі, відкриваючи перспективи для дослідження взаємодії мистецтва, історичної пам'яті та соціокультурної ідентичності.

Дослідження музично-театральних проєктів об'єднання МУР засвідчує, що саме інструментальна партія є тим компонентом, який забезпечує глибинний смисловий вимір творів. Якщо в традиційній виконавській практиці супровід часто розглядається як допоміжний елемент, то в аналізованих постановках він перетворюється на повноцінний інтерпретаційний чинник, що формує драматургічну цілісність, спрямовує розвиток сценічної дії та унаочнює художні ідеї. Власне інструментальний супровід стає «посередником» між історичним змістом і сучасним слухачем, адже через тембр, гармонію, фактуру й динаміку відтворює як колективні, так і індивідуальні виміри пам'яті та ідентичності.

У постановці «РЕБЕЛІЯ [1991]» інструментальна фактура вибудована на основі повторюваних остинатних структур. Вони створюють відчуття невинного руху – своєрідного «пульсу історії», який символізує невідворотність і циклічність суспільних процесів. Цей музичний прийом органічно поєднується з ідеєю постановки, що прагне показати драматизм і водночас закономірність історичних зламів початку 1990-х років.

Особливої уваги заслуговують гармонійні зсуви, які виконують роль знаків нестабільності. Їх можна інтерпретувати як музичну метафору суспільної невизначеності, коливань між очікуванням оновлення та відчуттям тривоги за майбутнє. Темброво-динамічні контрасти інструментального супроводу – від різких, акцентованих акордів до майже прозорих, розріджених фактурних шарів – створюють атмосферу високої драматичної напруги. Взаємодіючи з вокальною лінією, вони надають виставі емоційної багатшаровості та підкреслюють вагомість історичних подій.

Суттєвим чинником постає використання резонансної підтримки: завдяки їй формується ефект «звуків шлейфів», які можна тлумачити як символ історичних відлунь, що продовжують існувати навіть після завершення події. У кульмінаційних епізодах саме акомпанемент виходить на перший план, перетворюючись на своєрідного «коментатора історії», що спрямовує слухачке сприйняття. У такий спосіб супровід у «РЕБЕЛІЇ» набуває функції організатора соціально-епічного рівня драматургії та уособлює колективний досвід нації.

На відміну від епічної масштабності «РЕБЕЛІЇ», постановка «Ти [Романтика]» характеризується камерністю й психологічною загостреністю. Інструментальна партія тут розгортається як чергування співучих ліричних інтонацій і різких дисонансних кластерів. Така фактура дозволяє відтворити внутрішню драму героя, його роздвоєність між моральним обов'язком та особистим переживанням.

У цьому творі акомпанемент постає не стільки супроводом, скільки «дзеркалом душі» персонажа. Темброві та гармонійні рішення супроводу підкреслюють психологічні зміни: м'які співучі інтонації передають мрійливість чи надію, тоді як кластери й різкі гармонійні зіткнення відображають відчай і відчуження. У такий спосіб він стає повноправним співтворцем

художнього образу, а його партія перетворюється на «другий голос» – не підлеглий вокалістові, а такий, що вступає з ним у діалог.

Особливо показовим є баланс між вокальною й інструментальною лініями. Якщо у «РЕБЕЛІЇ» акомпанемент чітко веде драматургію, то у «Ти [Романтика]» він діє делікатніше, вибудовуючи тонке взаємне відлуння. Кожне дихання чи пауза у вокальній партії знаходять відображення в інструментальній фактурі, утворюючи додатковий символічний пласт. У результаті інструментальний супровід постає як простір психологічної інтерпретації, що поглиблює сприйняття внутрішнього конфлікту героя.

Порівняння двох постановок дозволяє виокремити різні стратегії акомпанементної інтерпретації (див. табл. 1). У «РЕБЕЛІЇ [1991]» супровід виконує функцію формування соціально-епічного виміру, стаючи «голосом епохи» і відтворюючи колективний досвід. У «Ти [Романтика]» він, навпаки, занурює слухача в індивідуально-психологічний світ, де інструментальні інтонації є відображенням особистісних сумнівів і духовних пошуків героя.

Попри відмінності, обидва твори об'єднує спільна тенденція: інструментальний простір виходить за межі традиційної ролі акомпаніатора і стає співтворцем музично-драматичного тексту. Саме його інтерпретаційні рішення визначають цілісність художнього образу, уможливаючи поєднання колективного та індивідуального вимірів досвіду.

Таким чином, аналіз інструментальних партій у проєктах МУР дозволяє зробити висновок, що вони виступають засобом репрезентації національної ідентичності у двох вимірах: соціально-епічному та індивідуально-психологічному. Використання ритму, гармонії, тембру, динаміки й фактури надає супроводу ролі носія культурної пам'яті, а музика в цілому перетворюється на «мистецтво свідчення», яке здатне передавати не лише історичні події, а й внутрішні духовні переживання.

Висновки. Музично-театральні проєкти об'єднання МУР («РЕБЕЛІЯ [1991]», «Ти [Романтика]») постають як важливі моделі репрезентації історичної пам'яті та національної ідентичності в сучасному українському мистецтві. У цих творах акомпанемент виходить за межі традиційної функції супроводу, перетворюючись на повноцінного співтворця художнього образу. У постановці «РЕБЕЛІЯ [1991]» інструментальна фактура формує соціально-епічний вимір, символізуючи колективний досвід та циклічність історії, тоді як у «Ти [Романтика]» акомпанемент виконує роль психологічного «дзеркала» героя, відтворюючи його внутрішні конфлікти й духовні пошуки. Завдяки використанню ритму, гармонії, тембру, динаміки та фактури інструментальна партія забезпечує глибинний смисловий вимір творів і стає носієм культурної пам'яті. У результаті формується нова модель музично-драматичного тексту, де взаємодія вокальної та інструментальної ліній відкриває нові перспективи для дослідження виконавської складової у репрезентації національної ідентичності в українському музично-театральному мистецтві.

Таблиця 1

Параметр	«РЕБЕЛІЯ [1991]»	«Ти [Романтика]»	Аналітичні вказівки (що фіксувати/як читати)
Ритм / пульс	Остинатні формули, відчуття невинного руху («пульс історії»)	Вільніші, дихальні побудови; локальні імпульси	Позначаєте місця стабільного остинато vs. рубато; співвідносність з поворотами сюжету
Гармонія	Часті зсуви тональних/ модальних центрів, напруженість	Чергування консонансних ліричних зон із дисонансними кластерами	Маркуйте точки «нестабільності» як метафори історичної невизначеності / внутрішнього розколу
Фактура	Шарова, часто щільна; моторика як носій епічності	Камерна, прозора; «дихаючі» фактурні вікна	Фіксуйте зміни щільності як зміну масштабу наративу (епос ↔ психологія)
Тембр	Контрасти «метал/ прозорість», інколи «звукові маси»	Ніжні регістрові переходи, м'які відтінки проти «сухих» кластерів	Випикуйте темброві «ролі»: коментар, опір, співчуття, відчуження
Динаміка	Високі амплітуди, різкі акценти у кульмінаціях	Тонкі градації, мікродинаміка, «приглушена» напруга	Порівнюйте амплітуди: де динаміка керує сценою, а де – психологією
Резонанс / післязвуччя	«Резонансна підтримка», довгі акустичні «шлейфи» (ефект історичних відлунь)	Стриманіші резонанси, точкове підсилення ключових слів/пауз	Позначаєте довгі резонанси як знаки пам'яті; короткі – як «спалахи» внутрішніх станів
Драматургічна функція	Організує соціально-епічний рівень, «голос епохи»	Формує індивідуально-психологічний рівень, «дзеркало душі»	Визначаєте рівень наративу, який активує супровід у кожному епізоді
Параметр	«РЕБЕЛІЯ [1991]»	«Ти [Романтика]»	Аналітичні вказівки (що фіксувати/як читати)
Взаємодія з вокалом	Веде дію; вокал вписується в інструментальний каркас	Діалог; інструмент «підхоплює» дихання, паузи, підтекст	Прописуйте місця «ведення» vs. «діалогу»; коригуйте баланс і агогіку
Інтонаційні коди	Маршево-сигнальні, ритуальні, «історичні» формули	Ламентарні/сповідальні, фразизнання, внутрішні зойки	Каталогізуйте коди й їх семантику; відслідковуйте трансформації
Кульмінації	Масштабні, з акустичною «масою» та тембровими вершинами	Локальні, психологічно загострені, інколи «без крику»	Відмічайте тип кульмінації та її роль у «сюжеті пам'яті»
Символічні функції	Колективна пам'ять, історична неминучість, опір	Особиста провина/вибір, відчуження, надія	Співвідносність музичні знаки з текстом/сценографією
Виконавська стратегія	Чіткий імпульс, ритмічна дисципліна, відвага контрастів	Тонка мікроагогіка, дбайлива педаль/резонанс, нюансування	Складіть «чек-ліст» для репетицій: ритм, баланс, резонанс, кульмінації

Література:

1. Гудзь М. Р. Особливості музично-культурного процесу в Україні в другій половині XX століття : робота на здобуття кваліфікаційного ступеня бакалавра : спец. 032 – історія та археологія / наук. кер. Н. В. Лобко. Суми : Сумський державний університет, 2025. 53 с.
2. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. Київ : Основи, 1993. 123, [2] с.
3. Кияновська Л. Українська музична культура: контексти ідентичності. Львів: Сполом, 2010. 178 с.
4. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: АКТА, 2015. 392 с.

References:

1. Gudz, M.R. (2025). Osoblivosti muzichno-kulturnogo protsesu v Ukraïni v drugii polovini KhKh stolittya [Features of the musical and cultural process in Ukraine in the second half of the twentieth century]: robota na zdobuttia kvalifikatsiinogo stupenya bakalavra : spets. 032 – istoriya ta arkheologiya / nauk. ker. N. V. Lobko. Sumi : Sumskii derzhavnii universitet, 2025. 53. [in Ukrainian].
2. Zabuzhko, O.S. (1993). Filosofiia Ukraïnskoï ideï ta evropeiskii kontekst: frankivskii period [The philosophy of the Ukrainian idea and the European context: the Frankish period] / O. S. Zabuzhko; vidavniststvo Osnovi (Kiïv). – Kiïv : Osnovi, 123, [2]. [in Ukrainian].
3. Kiyansovska, L. (2010). Ukraïnska muzichna kultura: konteksti identichnosti [Ukrainian Musical Culture: Identity Contexts] Lviv: Spolom, 178. [in Ukrainian].
4. Cherkashina-Gubarenko, M.R. (2015). Opernii teatr u minlivomu chaso- prostori [Opera House in a changing time space]. Kharkiv: AKTA, 392. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 22.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ТЕЗАУРУС ПІАНІСТА: ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ В КОНТЕКСТІ ПОСТСУЧАСНОСТІ

Калашник Марія Павлівна,

докторка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри музичного мистецтва

Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

ORCID ID: 0000-0002-6432-2776

Scopus-Author ID: <https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57218623176>

У статті акцентовано, що специфіка метамодерної художньої практики, позначеної тенденціями емансипації образу виконавця, індивідуалізованістю виконавських концепцій та стильовою багатовимірністю піанізму, є чинником актуалізації питання щодо особливостей тезаурусу піаніста як інтелектуальної, технічної та артистичної основи образу творчої особистості. Метою статті є окреслення сучасних вимірів тезаурусу піаніста-виконавця у контексті новачинних звукових реалій метамодерну. Зазначено, що трансформації сучасного тезаурусу піаніста-виконавця пов'язані з потребою формування алгоритмів виконавської самореалізації в умовах значущості тенденцій «відкритого твору», дифузії культурних просторів, індивідуалізації жанрово-стильових настанов, асоціативності й інтертекстуальності сучасних програмних номінацій творів. Обґрунтовано умасштаблення інтелектуального виміру тезаурусу піаніста-виконавця як засобу виконавського окреслення-визначення змістових вимірів твору, розкодування концептуальних підтекстів і смислів, кодів різних культурних традицій, а також самоідентифікації виконавця у цілісному часо-просторі культури. Акцентовано тенденцію актуалізації віртуозного складника тезаурусу сучасного виконавця, зумовлену новачинністю палітри засобів виразності, а також прогностичних інтенцій виконавського тезаурусу, які інтенсифіковані сучасною специфікою графічної фіксації композиторського тексту, потребою дивергентного пошуку багатовимірних смислів та особистісних алгоритмів їх звукового опредметнення. У зв'язку з тяжінням до переосмислення меж академічної традиції, зумовленого піднесенням перформативності та актуалізацією кітч, наголошено на інтенсифікації виконавського пошуку новачинних шляхів реалізації органологічного потенціалу інструмента. Як віддзеркалення перформативних тенденцій у сучасному музичному мистецтві позиціоновано розширення виконавського тезаурусу піаніста театральним компонентом, що слугує розширенню місії виконавця функціями, нетрадиційними для академічної виконавської традиції, та втіленню метамодерної візуалізації художньої рефлексії.

Ключові слова: тезаурус, виконавський тезаурус, піаніст-виконавець, художня рефлексія, самоідентифікація виконавця.

Kalashnyk Mariya. The pianist's thesaurus: transformational trends in the context of the post-modern era

The article emphasizes that the specificity of postmodern artistic practice, marked by trends towards the emancipation of the performer's image, the individualization of performance and the stylistic multidimensionality of pianism, is a factor in raising the question of the peculiarities of the pianist's thesaurus as the intellectual, technical and artistic basis of the image of the creative personality. The aim of this article is to outline the contemporary dimensions of the pianist-performer thesaurus in the context of the innovative sound realities of metamodernism. It is noted that the transformation of the modern thesaurus of a pianist-performer are associated with the need to form algorithms of performance self-realisation in the context of the significance of the trends of the «open work», the diffusion of cultural spaces, the individualization of genre and style settings, and the associativity and intertextuality of contemporary programme nominations of works. The scaling of the intellectual dimension of a pianist-performer's thesaurus as a means of defining the content dimensions of a work, decoding conceptual subtext and meanings, codes of different cultural traditions, as well as the performer's self-identification in the holistic time-space of culture is justified. Emphasis is placed on the trend towards actualizing the virtuoso component of the contemporary performer's thesaurus, conditioned by the innovativeness of expression palette, as well as the prognostic intensions of the performer's thesaurus, which are intensified by the contemporary specificity of the graphic fixation of the composer's text, the need for a divergent search for multidimensional meaning and personal algorithms for their sonic objectification. In connection with the tendency to rethink the boundaries of academic tradition, caused by the rise of performativity and the actualization of kitch, emphasis is placed on intensifying the search for innovative was to realise the organological potential of the instrument. As a reflection of performative trends in contemporary musical art, the expansion of the pianist's performing repertoire with theatrical component is positioned as serving to broaden the performer's mission with functions that are unconventional for the academic performing tradition and to embody the metamodern visualization of artistic reflection.

Key words: thesaurus, performer's thesaurus, pianist-performer, artistic reflection, performer's self-identification.

Вступ. Обрії художньої практики постсучасності, позначені винятковим різнобарв'ям інтерпретаційних векторів, проблематизують осмислення специфіки образу піаніста-виконавця численністю викликів, що постають перед творчою особистістю. Серед них – вічно актуальні питання шляхів формування унікальної виконавської позиції у її інтелектуальних, концептуальних та технічно-виконавських вимірах, вибору

власних стильових та виразових спрямувань в умовах стильової багатовимірності сучасного піанізму, зумовленої як значущістю настанов історично інформованого виконавства, так і експерименталізмом творчих пошуків сучасних композиторів. Всеохопне умасштаблення концептуальних, тематично-образних і виразових горизонтів сучасного піанізму стає чинником «розсунення» виконавського тезаурусу, інтенсифікованого також під-

несенням творчої постаті піаніста-виконавця та різноманітним місій – виконавського «опредметнення» композиторського тексту, його інтерпретації та створення індивідуалізованого виконавського тексту.

Особливої значущості набувають тезаурусні виміри творчої постаті виконавця в умовах трансформації сучасної системи засобів виразності. Динаміка актуалізації та деактуалізації її компонентів, а також апробація виразового інструментарію, раніше належного до інших царин художньої практики, стають детермінантами перманентної та імперативної для сучасного виконавця конверсії тезаурусу. Її багатовимірність і своєрідність реалізації у творчій діяльності піаніста не є вичерпно опанованими сучасною музикологічною думкою, що зумовлює **актуальність** статті.

Матеріали і методи. Дослідницький модус статті зумовив певну дихотомічність її емпіричного фундаменту. З одного боку, матеріалом статті слугує сучасна художня практика, маркована різноманітним виконавськими позиціями, стильових орієнтирів, індивідуалізованою творчою рефлексією і відповідно – інтерпретаційним плюралізмом. З іншого боку, затребуваність досягнення специфіки когнітивних, інтелектуальних та власне технічних показників творчого світу сучасного піаніста-виконавця у єдності його місій зумовлює потребу у зверненні до корпусу музикологічних розвідок із проблематики музичного тезаурусу.

Зазначимо, що інтенсифікація розробки поняття «тезаурус» засвідчує як тяжіння до ствердження його значущості в музикологічному дискурсі, так і вагомість інтерференції зокрема проблемних сфер музикології та загалом – царин гуманітаристики. Це демонструють праці таких науковців, як Н. Зимогляд, М. Калашник [6], А. Калашникова, Т. Кулага [7], Ю. Лошков та М. Калашник, які репрезентують означене поняття як мультидискурсивне та багатовимірне [8], Г. Павлій, І. Рябов, який виокремлює компоненти виконавського тезаурусу – віртуозний, інтонаційно-образний, інтерпретаційний та артистичний [11, с. 90], С. Світайло, Р. Шпіца та ін.

Дихотомічність матеріалу дослідження водночас із різноманітним дослідницькими позиціями у висвітленні сутності та специфіки тезаурусу музиканта спонукають до опори на компаративну методологію, яка уможливорює синтез настанов культурологічного підходу, методів узагальнення та систематизації, музикознавчих дослідницьких стратегій, зокрема виконавського підходу та інтерпретаційного аналізу

Мета дослідження – окреслення сучасних вимірів тезаурусу піаніста-виконавця у контексті новаційних звукових реалій метамодерну.

Результати дослідження. Позиціонований як система інтелектуальних здобутків творчої особистості, у якій «відбувається «підйом» від емпірики акустично-звукового середовища через конкретику музичних надбань до абстрагованих знань» [6, с. 149] та водночас здійснюється інтерпретація духовної аури історико-культурної епохи в її музичному втіленні [6, с. 151], тезаурус піаніста-виконавця стає сферою динамічного

реагування когнітивного потенціалу та технічно-виконавських вимірів творчої діяльності на «потенційні й актуальні культурі змісти, що втілені через системи інтонацій та певний контекст» [9, с. 70]. І якщо виконавська інтерпретація класичної спадщини, яка є апробованою у царині сучасної художньої практики та слухачької перцепції, спонукає виконавця на творення нових змістових нюансів, зокрема у зв'язку із специфікою унікальної виконавської концепції, то набагато складнішим є процес формування та втілення «озвучення» тезаурусу піаніста у проєкції на новітні зразки фортепіанного мистецтва.

Насамперед зацентруємо складність творення концептуальних вимірів твору в умовах потужного тяжіння до його відкритості, що з погляду У. Еко залишає «винятково багато свободи виконавцеві, який не тільки може, як у традиційній музиці, інтерпретувати вказівки композитора згідно з власною вразливістю, але понад це має право, а навіть повинен, впливати на форму твору, окреслюючи в акті творчої імпровізації тривалість нот чи послідовність звуків» [4]. Спираючись на погляди видатного мислителя, зазначимо, що параметри метамодерного художнього мислення передбачають не тільки відкритість формальних, композиційно-структурних параметрів сучасного музичного твору, виняткову свободу жанрово-стильових орієнтирів, тонально-гармонічного мислення, фактурної організації, а також умасштаблення системи засобів виразності та внутрішню «міграцію» її елементів. Музичний твір епохи метамодерну «відкриває» перед виконавцем й аудиторією нові виміри музичної реальності, позначені як нівелюванням кордонів культурних просторів – академічного, фольклорного, масового та так званого «третього пласта», європейської та позаєвропейської традицій, так і їх «накладанням» і дифузії.

Це стає потужним імпульсом до максимального розширення інтелектуального виміру тезаурусу. Його імперативним сучасним показником стає відкритість до культури «Іншого», здатність до індивідуальної апробації та репрезентації надмасштабного культурного досвіду, розкодування тих смислів, що «належать» різним культурним традиціям. Це стає основою специфічної самоідентифікації виконавця як творчої постаті, яка обертається вже не в усталених кордонах певного культурного формату, а в специфічному хронотопі загальнолюдського культурного надбання поза його диференціацією на історико-культурні, національні тощо сегменти та коди.

Зацентруємо і високий потенціал лабільності тезаурусу сучасного піаніста, детермінований численністю «модусів композиторського мислення – «нова простота», «нова щирість», нова меланхолія», «нова сакральність», які є новими за семантичним прочитанням» [5, с. 199]. Новітні стильові явища спонукають піаніста-виконавця до свідомого, самостійного, активного пошуку нових, прихованих сенсів і концептуальних підтекстів. Можливим це стає тільки за умов імперативної орієнтації сучасного піаніста-виконавця на цілеспрямоване розширення інтелектуальних обріїв

творчого світу, готовності до «виходу» зі звичного стильового контексту та репрезентації нових звукових реалій крізь призму новаційних стильових спрямувань.

Відкритість, принципова «розімкненість» тезаурусу, що перманентно виявляється у всотуванні, осмисленні й інтерпретації нових змістів, зумовлюють граничну значущість дивергентного мислення сучасного піаніста, що викликано зокрема і безумовним тяжінням до творчої модуляції з визначених жанрових матриць у сферу індивідуалізованого поза – або анти-жанрового мислення. Певна деактуалізація жанрових настанов, які поставали у статусі традиційних рушіїв формування інтелектуально-концептуальних, композиційних тощо параметрів виконавської концепції, створює підстави для осмислення композиторського тексту як вихідного імпульсу художнього рефлексії, що характеризується особистісними модусами декодування як багатовимірних, так і імпліцитних сенсів.

Багаторазово посилює потребу в такому змістовому розкодуванні акцентована в сучасному музикологічному дискурсі тенденція активного використання «заголовків-метафор і заголовків-ребусів, експериментування зі словом і грою смислів» [13, с. 12], асоціативність й інтертекстуальність сучасних програмних номінацій творів, що і детермінує, і детермінується відкритістю змістових параметрів твору. Їх окреслення-інтерпретація є новаційною місією сучасного піаніста-виконавця, повнота втілення якої визначається масштабністю та глибиною його виконавського тезаурусу.

Новаційні жанрово-стильові, тематично-образні, виразові обрії сучасного піанізму значною мірою проблематизують співвідношення в ньому когнітивного та комунікаційного, а також інтонаційно-образного, інтерпретаційного, віртуозного та артистичного компонентів тезаурусу [11]. Переосмислення ієрархії засобів музичної виразності, емансипація звуку та тембру, як носіїв змісту та засобів смислопродукування, водночас із експерименталізмом композиторських технік, піднесенням значущості хронотопічної організації та ігрового начала, як самодостатніх, змістотворних чинників твору, стають детермінантами певної актуалізації віртуозного й артистичного складників тезаурусу виконавця.

Піднесення значимості віртуозного компоненту пояснюється його сучасним розумінням не тільки і не стільки у технічному вимірі, а й позиціонуванням як ознаки виконавської майстерності, що є «рівнозначною усім художній конституції музичного твору, усім мовно-мовленнєвим складовим музично-творчого процесу» [8, с. 238], має «когнітивну і творчу сутність та складає індивідуально-професійний ресурс виконавця» [7, с. 152]. Цей ресурс в умовах сучасної художньої, виконавської практики є максимально умасштабленим за рахунок унікального розширення виконавської палітри численними сонорними, перкусійними прийомами, розширеними техніками, що розсувають «мануальні» межі піанізму в його суто технічному виявленні.

Цей виконавський ресурс є водночас принципово та перманентно доповнюваним і в іншому вимірі,

детермінованому особливостями сучасної фіксації тексту музичного твору. Визначаючи її як «відкрити» та «нетрадиційну», Д. Малий акцентує, що «пройшовши довгий шлях кристалізації до найбільш звичного нам вигляду, характерного для «класико-романтичної» партитури, на сучасному еволюційному етапі нотація стає індивідуалізованою, аж до винайдення типу запису лише в окремому творі» [10, с. 28]. Не тільки індивідуалізованість графом нотного тексту, а й їх відносність, умовність щодо визначення традиційних показників організації часо-простору музичного твору спонукають виконавця до дивергентного пошуку закодованих у таких графемах, імпліцитних сенсів та їх утілення у звуковій матерії. І в таких пошуках увиразнюється та реалізується насамперед потенціал виконавського тезаурусу, його прогностична інтенційність, що передбачає свідомий вихід за межі усталених засобів виразності та самостійне, релевантне винятковості, унікальності й одиничності механізмів фіксації тексту твору, продукування алгоритмів його звукового опредметнення. Не випадковим тому є підкреслення сучасною музикологічною думкою саме потенційних вимірів музичного тезаурусу, що виступає «сховищем музичних знань, своєрідним інформаційним простором, що містить у матеріальній та ідеальній формах потенційні й актуальні культури змісти, що втілені через системи інтонацій та певний контекст» [9, с. 70].

Актуалізація потенційних вимірів виконавського тезаурусу детермінована і тим, що «складна організація та семантична багатшаровість музичного тексту, відмінність мовного, інтелектуального, емоційного та естетичного тезаурусу автора та реципієнта, а також їх залежність як «співавторів» від історико-культурного контексту дозволяють говорити про відкрити множинність інтерпретацій тексту» [3, с. 11]. Така відкрита множинність інтерпретацій, первинно закладена в індивідуальній природі виконавського мистецтва, багаторазово посилюється смисловою багатовимірністю музичного твору в умовах сучасних ігрових, іронічно-пародійних інтенцій та взаємовпливу елітарної та масової культур. Виявлені зокрема в піднесенні перформативності та актуалізації кітч [12], ці тенденції переформатують смисловий простір академічної традиції, певним чином кидаючи виклик її атрибутивним ціннісним настановам. Як приклад наведемо «Найкращу музику» С. Зажитька, «Подорож пінгвіна...» З. Алмаші, «Привіт М. К. або «ТриСУчасну сонаРну Норму» В. Рунчака, які програмують специфіку не тільки інтонаційно-образного, віртуозного складників тезаурусу виконавця, а й інтелектуального, знаннєвого та головно – артистичного, ігрового. Так, розширення палітри засобів та зокрема актуалізація нетрадиційного інтерпретування соно-сфери фортепіано стає чинником пошуку виконавцем новаційних шляхів реалізації органічного потенціалу інструмента. Це парадоксальним чином формує ланцюг спадкоємності із романтичним піанізмом, в естетичних параметрах якого на основі особистісних тезаурусних настанов «кожен крупний

виконавець демонструє індивідуальний «образ» романтичного піанізму» [2, с. 162].

Водночас інтенсифікація позиціонування образу виконавця у перформативних вимірах метамодерну стає чинником творення нового – театралізованого образу виконавця, що резонує із потужною тенденцією театралізації сучасного музичного мистецтва. О. Берегова підкреслює, що в театралізованому просторі інструментальної музики межі ХХ–ХХІ ст. виконавець наділяється нетрадиційними функціями співака, актора, виконавця розмовного жанру, постає в умовах стирання кордонів між просторами виконавця й аудиторії та актуалізації виконавського жесту – на думку науковиці, «сучасні композитори змушують виконавців грати буквально всіма частинами тіла» [1, с. 43]. Перформативність, значущість артистичного компонента стає одним із рушіїв переформатування системи тезаурусу піаніста, у якій візуалізація виконавського жесту набуває самодостатнього статусу одного із визначальних показників унікальної інтерпретації твору, суголосного специфіці модуляції сучасного інструментального мистецтва «від «чистого» часового (аудіального) типу до просторово-часового «аудіовізуального»» [1, с. 44].

Висновки. Художня практика постсучасності, маркована у світлі тенденції емансипації образу виконавця індивідуалізованістю виконавських концепцій та багатовимірністю стильових орієнтацій піанізму, детермінує особливу значущість тезаурусу піаніста як інтелектуальної, технічної та артистичної основи образу творчої особистості. Конверсійні, трансформаційні зсуви у виконавському тезаурусі в обріях новаційних звукових реалій пов'язані з потребою формування алгоритмів виконавської самореалізації, релевантних тяжінню до «відкритого твору», нівелюванню кордонів культурних просторів та їх дифузії, специфіці сучасних стильових спрямувань, певної деактуалізації жанру як одного

з рушійних чинників творення виконавської концепції, а також асоціативності й інтертекстуальності сучасних програмних номінувань творів. Значущим показником специфіки виконавського тезаурусу в таких умовах стає граничне умасштаблення його інтелектуального виміру, що забезпечує окреслення-творення змістових вимірів твору, розкодування як імпліцитно закладених у композиторському тексті концептуальних підтекстів і смислів, так і кодів різних культурних традицій, а також самоідентифікацію виконавця як творчої постаті, що обертається в хронотопі загальнолюдського надбання культури, недиференційованого на історико-культурні, національні сегменти та коди.

Актуалізація віртуозного складника тезаурусу сучасного виконавця викликана новаційністю палітри засобів виразності, що розсуває «мануальні», технічні межі піанізму. У зв'язку з індивідуалізованістю, умовністю, відносністю графічної фіксації композиторського тексту та водночас дивергентним пошуком багатовимірних смислів та особистісним формуванням алгоритмів їх звукового опредметнення особливої значущості набувають прогностичні інтенції виконавського тезаурусу.

Переосмислення меж академічної традиції в умовах піднесення перформативності та актуалізації кітчу детермінує актуальність виконавського пошуку новаційних шляхів реалізації не тільки органологічного потенціалу інструмента. Перформативні тенденції сучасності зумовлюють розширення виконавського тезаурусу піаніста театральним компонентом. Це інспірує умасштаблення місії піаніста функціями, нетрадиційними для академічної виконавської традиції, та водночас віддзеркалює атрибутивне для метамодерної епохи тяжіння до візуалізації художньої рефлексії.

Перспективи подальших досліджень пов'язані із висвітленням специфіки трансформацій виконавського тезаурусу у творчості сучасних видатних піаністів.

Література:

1. Берегова О. Тенденції візуалізації в сучасній інструментальній академічній музиці в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка*, 2017, № 11. С. 35–45.
2. Генкін А. О. Музично-історичні детермінанти піанізму. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021. Вип. 20. С. 154–164. DOI 10.33287/222113
3. Грібіненко Ю. А. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2023. 40 с.
4. Еко У. Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. URL: <https://nasplib.iso.kiev.ua/handle/123456789/39408>
5. Єременко Є. В. Нові художні реальності в творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття: інтерпретаційні аспекти: дис. ...д-ра філософії: 025. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2025. 235 с.
6. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка та форми існування. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021. Вип. 20. С. 143–153. DOI 10.33287/222112
7. Кулага Т. Змістовні маркери поняття естрадного вокально-виконавського тезаурусу. *Мистецтвознавчі записки*, 2020. Вип. 37. С. 148–153. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221793>
8. Лян Чженьюй. Концептуалізація віртуозності у процесі фортепіанної творчості: стильовий та виконавсько-текстологічний підходи. *Музичне мистецтво і культура*, 2023. Вип. 36, кн.1. С. 228–240. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-19>
9. Лошков Ю. І., Калашник М. П. Мистецько-інформаційні виміри музичного тезаурусу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2019, № 4. С. 64–70.
10. Малий Д. «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2022. Вип. 63. С. 26–51. DOI 10.34064/khnum1-63.02.

11. Рябов І. Виконавський тезаурус піаніста: метод аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2016. Вип. 3. С. 89–93.
12. Уманець О. В. Кітч у просторі культури межі XX–XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2022. Вип. 47. Т. 4. С. 60–65. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-10>
13. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2019. 17 с.

References:

1. Berehova, O. (2017). Tendentsii vizualizatsii v suchasniy instrumentalniy akademichniy muzytsi v aspekti muschnoi komunikatsii [Tendencies of visualization in modern instrumental academic music in aspect of musical communication]. *The Culturology Ideas*, 11, 35–45 [in Ukrainian].
2. Genkin, A. (2021). Musychno-istorychni determinanty pianizmu [Musical and historical determinants of pianism]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk region*, 20, 154–164 [in Ukrainian]. DOI 10.33287/222113
3. Hribinenko, Yu. (2023). Teoretychni ta kategorialni zasady muschnoi tekstolohii yak aktualnoi muzykoznavchoi dystsypliny [Theoretical and categorical aspects of musical textology as an actual music science discipline]. (*Extended abstracts of Doctor's Thesis*). Odesa: Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. 40 [in Ukrainian].
4. Eco, U. (2009). Vidkrytyi tvir: forma i nevyznachenist u suchasnykh poetykakh [Open work: form and vagueness in modern poetics]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*. Kyiv: IMFE im. M. T.Rylskoho, is.3 [in Ukrainian]. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/39408>
5. Yeremenko, E. V. (2025). Novi khudozhni realnosti v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv kintsia XX – pochatku XXI stolittia: interpretatsiini aspekty [New artistic realities in the works of Ukrainian composers of the late XX – early XXI centuries: interpretative aspects]. (*PhD thesis*). Kyiv: Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music. 235 [in Ukrainian].
6. Kalashnyk, M. (2021). Mushychnyi tezaurus: spetsyfika ta formy isnuvannia [Music thesaurus: peculiarities, forms of existence]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk region*, 20, 143–153 [in Ukrainian]. DOI 10.33287/222112
7. Kulaha, T. (2020). Zmistovni markery poniattia estradnoho vokalno-vykonavskoho tezaurusu [Content markers of the concept contemporary pop-vocal performing thesaurus]. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats*, 37, 144–153 [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221793>
8. Liang Zhenyu (2023). Kontseptualizatsiia virtuoznosti u protsesi fortepiannoi tvorchosti: stylovyi ta vykonavsko-tekstolohichniy pidkhody [Conceptualization of virtuosity in the process of piano creativity: style and performance-textological approaches]. *Music art and culture*, 36, vol. 1, 228–240 [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-19>
9. Loshkov, Yu., Kalashnyk, M. (2019). Mystetsko-informatsiini vymiry musychnoho tezaurusu [Artistic and informational aspects of the musical thesaurus]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 64–70 [in Ukrainian].
10. Malyi D. (2022). «Vidkryta» notatsiia yak instrument stvorennia kompozytorskoho tekstu (avtokomentar) [The «open» notation as a tool for creating a composer's text (self-commentary)]. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 63, 26–51 [in Ukrainian]. DOI 10.34064/khnum1-63.02.
11. Riabov, I. (2016). Vykonavskyi tezaurus pianista: metod analizu [Performer pianist thesaurus: method of analysis]. *Bulletin the National Academy of Leaders of Culture and Arts*, 3, 89–93 [in Ukrainian].
12. Umanets, O. (2022). Kitch u prostori kultury mezhi XX–XXI stolit [Kitch in the cultural space at the turn of XX–XXI centuries]. *Current issues of the Humanities*, 47, vol. 4, 60–65 [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-4-10>
13. Fizer, K. (2019). Zaholovok muzychnoho tvorbu ta yoho funktsionuvannia v novitniy muzytsi (na prykladi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv) [The title of the musical work and its functioning in the New Music (on the example of creativity of Ukrainian composers)] (*Extended abstracts of Candidate's thesis*). Kyiv: Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music. 17 [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

РОБОТА НАД ГОЛОСОМ У КЛАСІ БАНДУРИ: МЕТОДИЧНІ ОРІЄНТИРИ ДЛЯ ВИКЛАДАЧА

Коваль Наталія Іванівна,

Заслужена артистка України,
старший викладач кафедри народних інструментів України
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID ID: 0009-0008-5380-4885

У статті розглянуто методичні орієнтири для викладачів, які здійснюють підготовку студентів-бандуристів у класі бандури з акцентом на розвиток вокальних навичок. Бандурне мистецтво розглядається як синкретичний феномен української культури, де спів і гра на інструменті становлять нерозривну єдність, що формує особливий художній простір виконавства. Відзначається, що саме вокальна складова є визначальною для виразності та змістовності бандурного звучання, оскільки через інтонацію, дикцію та темброві особливості голосу реалізується ідейний та емоційний зміст твору. Авторка підкреслює, що методика роботи з голосом бандуристів має поєднувати природні засади народного співу (простота звукоутворення, інтонаційна близькість до мовлення, декламаційність, щирість подачі) з академічними принципами вокальної школи (дихальна опора, робота резонаторів, розвиток діапазону, формування тембрової рівноваженості та інтонаційної точності).

Дослідницею виокремлено основні завдання викладача: поетапне формування вокально-дихальної опори, вдосконалення гнучкості й стійкості звуковедення, виховання виразної дикції, робота над динамічними відтінками та агогічною свободою, а також інтеграція вокальних і виконавських навичок у єдиному процесі співогри. Особлива увага приділена проблемі координації співу та гри, що потребує від студентів одночасної концентрації, розподілу фізичних і психічних ресурсів, а від викладача — індивідуалізації підходів залежно від вокальних і фізіологічних можливостей учня.

Практичне значення статті полягає у розробці системи методичних рекомендацій, які можуть бути використані у мистецьких закладах різних рівнів — від початкової школи до вищої освіти, — сприяючи формуванню гармонійного поєднання вокальних та інструментальних умінь, розкриттю творчого потенціалу студентів і становленню їхньої професійної виконавської майстерності.

Ключові слова: бандурне виконавство, вокальна підготовка, методика, співогра, академічна школа, народна традиція, індивідуалізація навчання.

Koval Natalia. Working on a voice in the bandura class: methodical guidelines for the teacher

The article deals with methodical guidelines for teachers who prepare bandura students in bandura class with a focus on the development of vocal skills. Bandura art is regarded as a syncretic phenomenon of Ukrainian culture, where singing and playing on the instrument constitute an inseparable unity, which forms a special artistic space of performance. It is noted that the vocal component is decisive for the expressiveness and content of the bandura sound, since the ideological and emotional content of the work is realized through intonation, diction and timbre. The author emphasizes that the methodology of working with the voice of bandura players should combine the natural principles of folk singing (simplicity of sound formation, intonational proximity to speech, recitation, sincerity of submission) with academic principles of vocal school (respiratory and supporting technique, work of resonators, development of a range).

The article distinguishes the main tasks of the teacher: the step-by-step formation of vocal-breathing support, improvement of flexibility and stability of sound, education of expressive diction, work on dynamic shades and agricultural freedom, as well as the integration of vocal and performing skills in a single process of co-embodies. Particular attention is paid to the problem of coordination of singing and play, which requires students of simultaneous concentration, distribution of physical and mental resources, and from the teacher — individualization of approaches depending on the vocal and physiological capabilities of the student. The practical importance of the article is to develop a system of methodological recommendations that can be used in art institutions of different levels — from elementary school to higher education — contributing to the formation of a harmonious combination of vocal and instrumental skills, the disclosure of students' creative potential and their professional performance.

Key words: bandura performance, vocal training, methodology, singing, academic school, folk tradition, individualization of training.

Вступ. Бандурне виконавство як явище української музичної культури вирізняється синкретичністю художньої природи, адже поєднує інструментальне та вокальне начала в єдиному процесі співогри. На відміну від більшості інструментальних спеціальностей, де голосова складова є факультативною або виключно допоміжною, у класі бандури вокал постає рівноправним елементом виконавського процесу. Саме завдяки голосу розкривається змістово-емоційна сфера твору, увиразнюється його драматургія, формується індивідуальний тембровий колорит виконавця та досягається

інтегральність художнього образу. Бандурне мистецтво таким чином виступає не лише інструментальною, а й вокально-інструментальною практикою, де синтез звучання голосу та інструмента зумовлює унікальність естетичного ефекту.

Попри виняткову значущість вокальної компоненти, сучасна система навчання бандуристів характеризується низкою методичних і практичних проблем. По-перше, у багатьох навчальних програмах недостатньо уваги приділяється постановці голосу на початкових етапах, коли закладається фундамент подальшого

професійного розвитку. По-друге, існує обмежений корпус спеціалізованих методичних рекомендацій, орієнтованих саме на специфіку поєднання співу та гри на бандурі. По-третє, складність інтеграції вокальної та інструментальної діяльності виявляється у підвищених вимогах до психофізіологічної координації учня: одночасна робота дихального, голосового та моторного апаратів потребує високої концентрації й поступового вироблення навички синхронізації. Нарешті, важливим чинником є потреба в індивідуалізації навчання з урахуванням віку, фізіологічних особливостей і рівня підготовки виконавців, адже універсальні методики не завжди забезпечують бажаний результат.

Водночас сучасні тенденції розвитку бандурного мистецтва, зростання вимог до професійної підготовки виконавців і розширення їхнього репертуару (від фольклорних зразків до академічних сценічних жанрів) актуалізують необхідність створення цілісної методичної системи роботи над голосом у класі бандури. Йдеться про синтез традицій академічної вокальної школи з адаптованими методами, що враховують специфіку співогри, фізіологічні умови виконавця та художні завдання інструментально-вокального синтезу.

Таким чином, наукова проблема полягає у пошуку, систематизації та узагальненні ефективних методичних орієнтирів для викладачів класу бандури. Їх впровадження сприятиме гармонійному розвитку вокально-інструментальних навичок студентів, забезпечить комплексне формування технічної та художньої майстерності, сприятиме розкриттю творчого потенціалу виконавців та збереженню унікальної національної традиції співогри у сучасному музичному просторі.

Метою статті є визначення та обґрунтування методичних орієнтирів роботи над голосом у класі бандури, що поєднують народні традиції українського співу з принципами академічної вокальної школи. Дослідження спрямоване на аналіз специфіки формування вокальних навичок у бандуристів, виявлення педагогічних труднощів, пов'язаних із поєднанням співу та гри на інструменті, а також розробку рекомендацій для викладачів, які забезпечать гармонійний розвиток вокально-інструментальної майстерності студентів різних освітніх рівнів.

Матеріали та методи. Дослідження ґрунтується на аналізі низки навчально-методичних і наукових праць, присвячених вокальній підготовці у класі бандури. Основним нормативним матеріалом стала програма «Постановка голосу. Клас бандури» [1], у якій систематизовано вимоги до розвитку голосу студентів-бандуристів у закладах культури і мистецтв. Цей документ визначив загальну структуру навчального процесу та окреслив базові орієнтири щодо поєднання гри та співу.

Для розкриття культурно-історичного контексту було залучено дипломну роботу М. Слонівської [2], у якій досліджено вокально-інструментальну традицію бандуристів у творчості українських композиторів ХХ – початку ХХІ ст. Матеріали цієї роботи дозволили простежити, як співогра відображається у професій-

ному музичному середовищі, та підкреслити органічність поєднання голосу й інструмента у сучасному репертуарі.

Особливе місце у джерельній базі займає дипломна робота М. Туркалік [3], що безпосередньо зосереджена на методиці розвитку вокалу в умовах дитячої музичної школи. Практичні поради та педагогічні рекомендації авторки стали важливими орієнтирами для розгляду специфіки роботи з дітьми, де значну роль відіграють вікові та фізіологічні особливості учнів.

Для забезпечення практичного підґрунтя використано навчальний посібник М. Шпінталь «Вокально-педагогічний репертуар бандуриста» [4], що містить систематизований добір вправ і творів. Цей матеріал дозволив проаналізувати конкретні прийоми формування вокальної техніки, розвиток дихання, дикції та інтонаційної стійкості у бандуристів, а також виявити шляхи інтеграції співу з інструментальною грою.

Методологія дослідження базувалася на поєднанні кількох підходів. Було застосовано аналітичний метод – для вивчення змісту та структури навчальних програм, методичних посібників і кваліфікаційних робіт; порівняльний метод – для зіставлення педагогічних практик у різних освітніх контекстах (від дитячих музичних шкіл до вищих навчальних закладів); а також метод узагальнення – для формування системи методичних орієнтирів, що поєднують традиції народного співу та вимоги академічної вокальної школи.

Важливим джерелом стали також особисті спостереження та досвід автора як викладача вокалу в класі бандури. Педагогічна практика, безпосередня робота зі студентками-бандуристками й аналіз їхніх індивідуальних труднощів у поєднанні співу та гри на інструменті дозволили не лише теоретично обґрунтувати, а й експериментально перевірити ефективність запропонованих методичних рішень.

Таким чином, поєднання нормативних документів, науково-дослідних праць, методичних посібників та авторських педагогічних спостережень забезпечило комплексний підхід до проблеми й дозволило сформулювати практичні рекомендації для викладачів класу бандури, спрямовані на розвиток вокальних навичок у синкретичному процесі співогри.

Результати. У сучасній музично-педагогічній практиці особливої актуальності набуває проблема формування вокальних навичок у студентів, котрі поєднують спів із грою на інструменті. У цьому контексті показовим є досвід роботи зі студентками-бандуристками, що виявив принципову відмінність їхнього вокального становлення від традиційного навчання академічному сольному співу. Специфіка зумовлюється синкретичним характером виконавської діяльності, коли виконавець одночасно реалізує дві ролі – вокалістки та інструменталістки. Таке поєднання формує подвійне навантаження, вимагає високого рівня психофізіологічної координації та створює додаткові обмеження у функціонуванні дихального й голосотворчого апарату. Відповідно, виникає потреба у розробленні нових методичних стратегій, адаптованих до особливостей співогри.

Одним із первинних ускладнень, зафіксованих у студенток-початківців, стала нерівномірність дихання, що зумовлювала недостатню протяжність вокальних фраз. Причиною є порушення природного ритму дихання під час гри на інструменті та надмірна м'язова напруга у плечовому поясі й спині, яка обмежує контроль за повітряним потоком. Для корекції застосовувався комплекс спеціальних вправ на розвиток дихальної опори: дозований видих на приголосних «с», «ш», «ф» у метричному пульсі, а також протяжне інтонування голосних [а], [о], [у] у межах квінти. Подальше інтегрування цих вправ у співогру – зокрема виконання арпеджіо на бандурі в поєднанні з протяжним звуком – сприяло формуванню навички синхронізації вокального та інструментального дихання.

Наступним важливим аспектом стало формування резонансного звучання та тембрової врівноваженості голосу. У практиці бандуристок нерідко спостерігається приглушене, позбавлене яскравості та об'ємності звучання, що пов'язане з фізичною скутістю корпусу під час гри. Для подолання цього застосовувалася методика «дзеркального співу»: спочатку студентка виконувала вокал а *carpella*, концентруючись на резонансних відчуттях у «масці» та грудному регістрі, після чого переносила їх у спів під акомпанемент бандури. Додатково використовувалися вправи на чергування *legato* й *staccato* в межах малих інтервалів, поєднаних із басовим акомпанементом, що дозволяло досягати акустичного балансу між голосом та інструментом.

Не менш значущим завданням стало вдосконалення дикційної чіткості та мовленнєвої виразності. Оскільки репертуар бандуристок значною мірою спирається на народнописенну поезію, артикуляційна виразність набуває першорядного значення для збереження змістово-художнього ефекту твору. З цією метою використовувалися вправи на ритмічне декламування тексту з елементарним акомпанементом, а також методика «текст без звуку», що передбачала імітацію артикуляції без голосоутворення під час гри. Такі прийоми сприяли формуванню синхронізації мовного апарату й інстру-

ментальних рухів, забезпечуючи органічність співогри.

Серед інших проблем особливої уваги потребувала інтонаційна нестійкість, зокрема тенденція до зниження висоти у верхньому регістрі, що зумовлюється фізичним навантаженням на корпус виконавиці. Для формування точності інтонування застосовувалися вправи на повільний спів гам у поєднанні з акомпанементом на відкритих струнах. Подібна методика дисциплінувала слух, сприяла розвитку відчуття акустичної рівноваги та формувала впевненість у верхньому регістрі.

У системі роботи з бандуристками визначальним чинником виявилось індивідуалізоване навчання. Воно забезпечувало врахування особистих вокально-технічних можливостей кожної студентки та орієнтацію на їх послідовний розвиток. Так, у виконавиць із вузьким діапазоном застосовувалися вправи на його поступове розширення через інтонування квартових і квінтових інтервалів. Для тих, хто мав проблему надмірної напруги звукоутворення, ефективними були вправи на «м'яку атаку» з використанням приголосних [м], [н], [л]. У випадках слабкої координації між співом та грою навчальний процес будувався поетапно: від відпрацювання вокальних завдань без інструмента до поступового переходу у повну співогру. Така диференційована методика сприяла подоланню індивідуальних труднощів, забезпечувала відчуття технічної свободи та формувала цілісну виконавську майстерність.

Узагальнюючи результати проведеного дослідження (табл. 1), слід констатувати, що специфіка розвитку вокальних навичок у класі бандури визначається необхідністю інтегрованого підходу, за якого формування вокальної техніки відбувається у нерозривному зв'язку з інструментальною складовою. Провідними напрямками роботи виступають: формування дихальної опори, розвиток резонансного звучання та тембрової врівноваженості, удосконалення дикції та мовленнєвої виразності, забезпечення інтонаційної стійкості, а також індивідуалізація навчального процесу відповідно до вокально-технічних можливостей кожної студентки.

Таблиця 1

Проблема	Вправи / Методика	Очікуваний результат
Недостатня тривалість вокальних фраз через нерівномірність дихання	– Вправи на «дозований видих» зі складами <i>с, ш, ф</i> під метричний відлік – Протяжне інтонування голосних [а], [о], [у] у діапазоні квінти – Інтеграція у співогру (арпеджіо на бандурі + тривалий звук)	Формування стійкої дихальної опори, вирівнювання дихального циклу, можливість виконувати довгі фрази без втрати якості звуку
Приглушене звучання голосу, втрата тембрової яскравості	– «Дзеркальний спів» (вправи без інструмента з акцентом на резонанс) – Перенесення відчуття резонансу у спів під акомпанемент – Чергування <i>legato</i> й <i>staccato</i> у межах терції–квінти з басовим супроводом	Розвиток резонансного звучання, темброва врівноваженість, збереження яскравості голосу під час гри
Недостатня виразність дикції	– Ритмічне декламування тексту з акомпанементом – Методика «текст без звуку» (імітація артикуляції під гру)	Формування чіткої артикуляції, виразності мовлення, узгодження тексту з інструментальним супроводом
Інтонаційна нестійкість (особливо у верхньому регістрі)	– Спів гам у повільному темпі з акомпанементом на відкритих струнах	Підвищення точності інтонування, стабільність звучання, акустичний баланс голосу та інструмента
Індивідуальні труднощі (вузький діапазон, напружене звукоутворення, слабка координація)	– Поступове розширення діапазону (квартові й квінтові інтервали) – Вправи на «м'яке атакадо» ([м], [н], [л]) – Поетапна робота: спочатку спів без інструмента, потім інтеграція у співогру	Розширення діапазону, формування м'якого й природного звукоутворення, покращення координації між співом і грою

Систематичне поєднання традиційних академічних методик із модифікованими вправами, адаптованими до синкретичної природи співогри, забезпечує гармонізацію голосового та інструментального компонентів виконавства.

Застосування такої методики сприяє поступовому формуванню професійної майстерності бандуристок і забезпечує їхню здатність до повноцінної інтерпретації як народнопісенного, так і академічного репертуару. Результати педагогічної роботи постійно підтверджують ефективність систематичного використання цілеспрямованих вправ і прийомів: у студенток поступово фіксується помітне зростання рівня інтонаційної точності, дикційної чіткості, динамічної гнучкості та свободи звуковедення. Важливо підкреслити, що ці якісні зміни мають не лише технічний, а й художній вимір: вони сприяють поглибленню інтонаційно-сміслової виразності, цілісності драматургічного образу та естетичній завершеності процесу співогри, що відповідає стратегічним завданням професійної підготовки сучасних виконавиць-бандуристок.

Висновки. Проведене дослідження засвідчило ключове значення роботи над голосом у класі бандури для формування професійних умінь та художньої майстерності виконавиць. Вокальна складова в бандурному мистецтві функціонує як рівноправний елемент поряд

з інструментальною грою, забезпечуючи змістово-емоційну виразність та індивідуальний тембровий колорит.

Аналіз джерельної бази виявив, що сучасна педагогіка має нормативне та методичне підґрунтя для побудови системи вокальної підготовки бандуристів, однак проблемними залишаються недостатня кількість спеціалізованих методичних матеріалів та складність інтеграції співу й гри. Практична робота підтвердила ефективність вправ, спрямованих на розвиток дихальної опори, резонансного звучання, дикції, інтонаційної стійкості та розширення діапазону, що сприяє гармонійному поєднанню вокалу з інструментом.

Отримані результати доводять, що системна робота над голосом не лише вдосконалює технічні параметри співу, але й забезпечує цілісність художнього образу співогри. Подальші дослідження мають бути зорієнтовані на створення спеціалізованих навчальних програм, поглиблений аналіз репертуару, дослідження психофізіологічних чинників формування голосу бандуристів, а також застосування інноваційних технологій для об'єктивізації результатів навчання.

Узагальнемо: методика вокальної підготовки у класі бандури потребує інтеграції педагогічних, музикознавчих і технологічних підходів, що дозволить забезпечити високий рівень професійної підготовки та зберегти унікальність української традиції співогри.

Література:

1. Постановка голосу. Клас бандури : програма для ВНЗ культури і мистецтв. Київ, 2008. 46 с.
2. Слонівська М. Я. Вокально-інструментальна традиція бандуристів у творчості українських композиторів (XX ст. – початок XXI ст.) : дипломна робота. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2021.
3. Туркалік М. Робота над вокалом у класі бандури ДМШ : дипломна робота. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2021.
4. Шпінталь М. І. Вокально-педагогічний репертуар бандуриста : навч. посіб. Київ, 2018. 152 с.

References:

1. Postanovka holosu. Klas bandury : prohrama dlia VNZ kultury i mystetstv. (2008). [A voice production. Bandura Class: Program for Universities of Culture and Arts]. Kyiv, 46. [in Ukrainian].
2. Slonivska, M.Ya. (2021). Vokalno-instrumentalna tradytsiia bandurystiv u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv (KhKh st. – pochatok KhKhI st.) [Vocal-instrumental tradition of bandura players in the work of Ukrainian composers (XX century-beginning of the 21st century)] : dyplomna robota. Lviv : LNMA im. M. V. Lysenka. [in Ukrainian].
3. Turkalik, M. (2021). Robota nad vokalom u klasi bandury DMSH [Working on vocal in the bandura of the DMSH] : dyplomna robota. Lviv : LNMA im. M. V. Lysenka. [in Ukrainian].
4. Shpintal, M.I. (2018). Vokalno-pedahohichnyi repertuar bandurysta [Bandurist vocal and pedagogical repertoire] : navch. posib. Kyiv, 2018. 152. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 16.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ПРОСТОРІ: ПРОБЛЕМИ ТЕКСТУ ТА ЙОГО ДОНЕСЕННЯ ДО СЛУХАЧА

Комісар Вікторія Кларіївна,

викладач кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0000-3633-924X

Юрченко Сергій Сергійович,

Заслужений артист України,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0009-0007-4004-2917

Проблематика статті торкається актуальних питань розвитку та трансформації сучасного вокального мистецтва України. Авторами статті актуалізовано проблему текстового наповнення естрадних та академічних вокальних творів у контексті переосмислення національної ідентичності. Розкрито взаємозв'язок музики та слова у вокальному мистецтві. З'ясовано прояв спорідненості музики та слова в наступних аспектах: у філософському як у належність до духовного життя людини (душі, молитви); у філологічному як наявність спільних характеристик (пісенність, мелодичність, наспівність); у соціологічному як взаємообумовленість розмовних і музичних інтонацій в певному етнічному середовищі. Розкрито потужний потенціал вокального мистецтва в сучасному українському просторі як засобу формування мовної культури, національної ідентичності українського народу. Висвітлено питання щодо якості текстового наповнення естрадних вокальних творів. Окреслено ряд виконавських труднощів щодо транслювання змістового наповнення естрадної пісні до сучасного слухача. Вказано на геополітичні та соціальні трансформації, що суттєво вплинули на процеси національного самовизначення та самоусвідомлення, а також істотно змінили музичну сферу. У статті розглянуто специфіку текстів сучасної української естрадної пісні, їх семантичні та комунікативні особливості. Авторами наголошено, що естрадна пісня в сучасному українському культурному просторі є одним із наймасовіших видів мистецтва, яке несе естетичні, духовні, комунікативні, ідентифікаційні та виховні сенси. Акцентовано увагу на проблемі ефективного донесення задуму вокального твору від виконавця до слухача. Проаналізовано вплив масової культури, цифрових медіа та глобалізаційних процесів на трансформацію вокальної традиції. Визначено ключові проблеми семантичного, фонетичного та комунікативного характеру, а також окреслено перспективи гармонійного поєднання музики й слова як чинника збереження національної ідентичності.

Ключові слова: вокальне мистецтво, естрадна пісня, текст, слухач, комунікація, культура.

Komisar Viktoriia, Yurchenko Serhii. Vocal art in the modern Ukrainian space: issues of the text and its delivery to the listener

The issues discussed in this article touch upon the current challenges of the development and transformation of the modern Ukrainian vocal art. The authors of the article address the problem of textual content in both pop and academic vocal works in the context of rethinking of the national identity. The relationship between music and words in vocal art is revealed. The article explores the manifestation of the affinity between music and words in the following aspects: in the philosophical sense, as belonging to the spiritual life of a person (soul, prayer); in the philological sense, as the presence of common characteristics (song-like quality, melody, tunefulness); in the sociological sense, as the interdependence of spoken and musical intonations within a specific ethnic environment. The powerful potential of vocal art in the modern Ukrainian space is highlighted, with vocal art seen as a tool for shaping linguistic culture and the national identity of the Ukrainian people. The article also addresses the issue of the quality of textual content in pop vocal works. Several performance challenges are outlined regarding the transmission of the substantive content of pop songs to the modern listener. The authors point out geopolitical and social transformations that have significantly impacted the processes of the national self-determination and self-awareness, as well as substantially altered the musical sphere. The article examines the specific features of the texts of modern Ukrainian pop songs, their semantic and communicative characteristics. The authors emphasize that the pop song in the modern Ukrainian cultural space is one of the most widespread forms of art, carrying aesthetic, spiritual, communicative, identificational, and educational meanings. Attention is focused on the problem of effectively conveying the concept of a vocal work from the performer to the listener. The influence of the mass culture, digital media and globalization on the transformation of the vocal traditions is analyzed. The article identifies the key problems of semantic, phonetic and communicative nature, and outlines the prospects for the harmonious combination of music and words as a factor in preserving the national identity.

Key words: vocal art, pop song, text, listener, communication, culture.

Вступ. Сучасний український мистецький простір переживає етап активної трансформації, зумовленої гострими соціальними процесами, що відбуваються в результаті геополітичних змін у країні. На тлі війни суттєвого переосмислення набули питання розвитку національної ідентичності, національного самоусві-

домлення, підвищення інтересу до української історії та культури, а також мовні питання. Зазначене істотно вплинуло на музичну сферу, актуалізуючи проблему змістового наповнення сучасної української пісні й ефективної трансляції слухачеві сенсів, закладених в ній. Адже вокальне мистецтво як неодмінна складова культурного простору України вкладає неоціненний внесок до естетичного розвитку, удосконалення мовної культури, ствердження національної ідентичності слухачів.

Проблема взаємозв'язку музики та слова доволі широко представлена в науковій мистецтвознавчій літературі. В публікаціях А. Бурлаки, Т. Смокович, Н. Павлюк, Т. Шершової, С. Шипа, в яких представлено різні аспекти окресленої проблеми. Проте проблема донесення змісту сучасної української пісні слухачеві потребує додаткового висвітлення.

Матеріали та методи. Вокальне мистецтво в усі часи було важливою складовою української культурної традиції, що мала суттєвий вплив на суспільство, формування його естетичних еталонів, національної єдності, ідеалів та ідей. Масштабність і потужність цього впливу зумовлена тим, що вокальна музика як вид музичного мистецтва нерозривно пов'язана зі словом, поетичним текстом, що органічно доповнює художньо-образний зміст твору, посилюючи його естетичний, виховний та комунікативний вплив. Проте, існують і більш глибокі зв'язки. Приміром, існують філософські концепції, де спорідненість музики та поезії вбачається у належності обох форм до духовного спектру людського існування – одкровення душі, молитовного стану тощо.

Якщо звернутися до філології та художньої літератури, то можна знайти безліч свідчень про наділення поетичного тексту рисами пісенності, мелодичності, наспівності, що притаманні музиці. Приміром, очевидним є зв'язок поезії творів Т. Шевченка з народною пісенністю. Мелодичність, своєрідна ритмічність тексту яскраво простежується в творчості видатних українських поетів-ліриків – Лесі Українки, Олександра Олеся, Василя Симоненка, Павла Тичини та інших.

Цікавим видається той факт, що музика й явища музичного мистецтва доволі часто стають головними діючими особами у віршах. Як приклад можна навести вірші «До мого фортепіано» та цикл «Сім струн» Л. Українки, «Сонячні кларнети» П. Тичини тощо.

У поезії видатної сучасної української поетеси Ліни Костенко можна віднайти безліч авторських оригінальних асоціацій або аналогій явищ навколишнього світу чи подій життя з музикою, музичними інструментами та музичними термінами. Приміром, «остання нота», «і скрипка – дитя печалі», «час, великий диригент, перекортає ноти на пропітрі», «вітри гули віолончеллю», «солов'їна арія старання» тощо. Введення в контекст поетичного твору таких музичних образів посилює експресію вірша, розмальовуючи світ уяви читача в барвисті фарби.

З іншого боку, соціологічними науками доведено, що особливості національного мелосу визначає саме

розмовне інтонування, характерне для певного етнічного середовища. Отже, стає зрозумілим наскільки значущою є мова для становлення та розвитку вокального мистецтва різних народів, зокрема й українського. Зазначене дає підстави стверджувати, що в сучасному українському просторі вокальне мистецтво має потужний потенціал носія мовної культури, національної ідентичності та правдивості. Проте, щоб цей потенціал був ефективно реалізований необхідна свідомо та цілеспрямована робота над якістю поетичного тексту в пісенній творчості виконавців. Адже від ступеню глибини торкання душі слухача красою пісні, неповторністю її інтонацій, влучністю підбраного поетичного тексту й органічності переплетіння цих двох складових залежатиме результат здійсненого впливу в цілому.

Поетичний текст у вокальній музиці як академічний, так і естрадний має вагомe значення для «розкодування» змісту музики – інтерпретації, розкриття її емоційності, образності, передачі історії, ідеї, почуття або переживань слухачам. Тож, окрім смислового навантаження, слова у вокальному творі допомагають виражати емоції, передавати найтонші нюанси переживань – радості, смутку, гніву, любові, створюючи цілісний та зрозумілий музичний образ, базований на яскравих асоціаціях слухача.

Слова, переплітаючись з мелодією, дозволяють посилити музичну складову пісні чи навпаки відігнати її, посилюючи контраст між змістом і музичним втіленням його. Все це дозволяє збагатити сприйняття слухача додатковими каналами впливу. В означеному процесі великого значення набувають інтерпретаційні уміння виконавця, що передбачають здатність до розуміння художньо-образного змісту твору та вміння донести його слухачській аудиторії, відтворюючи в звуковій формі. За переконанням С. Шипа, власне такий комплекс особистісних властивостей слід визначити як герменевтичну компетентність спеціаліста сфери мистецької освіти [1]. Також надзвичайно слушною, на наш погляд, є думка вченого щодо чинників художнього семантики вокальної музики. С. Шип зазначає: «Оскільки у вокальній музиці домінують твори, які місять у своїй синтетичній або синкретичній формі вербальну складову, величезну роль в них має семантика мовленнєвого тексту. Для її врахування в об'єктивному герменевтичному аналізі обов'язковою умовою є розуміння всієї складності мовної організації музики і словесного тексту, усіх можливостей взаємодії цих текстів як на граматичному, так і на риторичному рівнях форми» [1, с. 80].

Варто зауважити, що текст доволі часто структурує вокальні твори, впливаючи на форму, агогічні та динамічні особливості пісні, романсу чи арії. Вищезазначене свідчить, що слово у вокальній музиці це не просто додаток до мелодії, а повноцінний виражальний засіб, який надає твору завершеності, емоційності, глибини та неповторності. Нам близькою є думка Н. Павлюк і Т. Смокович щодо розмитості та непомітності межі, яка проходить між мистецтвом музики та мистецтвом слова [2].

Безумовно, у класичному й академічному співі у тексті закладено високі художні сенси, що посилюють естетичні функції мелодики арії, романсу або хорового твору. Якщо порівняти зв'язок «слово-музика» вокальній культурі естради, то можна помітити, що він може мати більш легкий, розважальний характер, проте слово все одно залишається ключем до емоційного впливу на слухача. Зокрема, А. Бурлака зауважує, що однією з проблем сучасної української пісні є семантична поверхневність текстів, побудова за кліше, сюжетна одноманітність, що суттєво збіднює художність і знижує цінність української естрадної пісні як художнього явища [3].

Естрадна пісня в сучасному українському культурному просторі перебуває в умовах активної трансформації, пов'язаною як із технологізацією, цифровізацією, глобалізацією процесів і культурних трендів, так і зі змінами в суспільному середовищі країни [4]. Зокрема, спостерігається піднесення української мови в вокальній музиці, збільшення попиту на україномовний контент (після подій 2014 року та повномасштабної війни у 2022 році), зростання уваги до змісту пісень, звернення до рефлексивної та патріотичної тематики, пошук цікавих колаборацій між виконавцями-поетами-музикантами, звернення до видатних українських співаків минулого, вивчення їх пісенної творчості та створення нового бачення звучання українських хітів минулого (сучасні *cover-версії*) тощо.

Результати дослідження. Цікавим видається, що в сучасному українському вокальному просторі співіснують декілька напрямів:

- *традиційний*, що зберігає високі стандарти дикції, роботи зі словом (І. Білик, Т. Кароль, З. Огневич, О. Пономарьов та інші);

- *експериментальний*, що містить елементи англійської мови (The Hardkiss); використовує сучасну поезію (Христина Соловій); поєднує сучасні стилі з етнічними мотивами, надаючи тестам національного колориту (Джамала, Даха Брха);

- *новаторський*, що акцентує увагу саме на текстовій складовій, використовуючи соціальну проблематику (Монатік, Alyona Alyona, Kalush); проекти на перетині музики та літератури (аудіоальбоми, перфоманси, поетичні рецитації з музичним супроводом);

- *цифровізація*, де TikTok і YouTube формують тренди, що орієнтовані на короткі тексти, що легко запам'ятовуються, зазвичай сумнівної якості.

На наш погляд, саме особистість виконавця є надзвичайно важливою у створенні та передачі слухачеві художнього сенсу, закладено в вокальному творі. Надзвичайного значення в донесенні художнього сенсу пісні має виразність виконання, яка проявляється в майстерності володіння артикуляцією, дикцією, співацькою технікою, що в першу чергу впливають на розбірливість тексту. Іншою складовою виразного виконання є емоційність наповнення твору, де важлива енергетика, проживання емоцій, входження в образ (театральність) і відповідна сценічна поведінка виконавця (артистизм). Відповідно, в сукупності означені риси конкретного виконавця – його зовнішній вигляд, виконавські дії,

міміка, жести й особливості сценічної поведінки створюють певну програму, яка накладається на смисли, що несуть в собі вербальний та музичний тексти.

У науковій мистецтвознавчій літературі навіть існують терміни «артистичний текст» і «артистичний зміст» вокального твору, які С. Шип визначає специфічними компонентами кожного музичного твору, призначеного для голосу [1].

Слід зазначити, що попри існуючі позитивні тенденції в естрадному вокальному мистецтві сучасної України та високі технічні якості музичного продукту є низка негативних моментів, що потребують висвітлення і критичного аналізу. Мова йдеться не лише про змістовну бідність поетичного тексту, а здебільшого про грамотність мовних конструкцій, застосованих у пісні. Адже нерідко можна помітити застосування русизмів, калькування фразеологізмів з російської мови, помилковість у наголосах і граматичних формах, які відтворюють російські мовні моделі тощо. Перелічене вказує на недостатню увагу авторів пісенних текстів до правил і норм вживання конкретних слів, висловів української мови. Зауважимо, що навіть наявність якісного аранжування та сучасного саунду не вирішують вказану проблему – нестачу поваги до слова. Ми переконанні, що шанобливе ставлення до української мови та слова має стати нормою незалежно від мови виконання. Особливо на цьому варто акцентувати увагу під час професійного навчання вокалістів.

Наступний бік проблеми стосується інтерпретації готового поетичного тексту та криється у його неправильній вокальній подачі. В цьому випадку навіть якщо музичний матеріал є художньо вартісним і якісним, донесення його змісту слухачам унеможливується через брак вокально-виконавської майстерності. Доволі часто зустрічаємо випадки, коли виконавець, володіючи високою вокальною технікою, надмірно зосереджений на віртуозності виконання, нехтуючи при цьому чіткістю дикції й артикуляції. Як результат маємо «загальне звукове сприйняття» пісні без занурення слухача до смислового змісту й емоційного переживання його.

Зважаючи на окреслену проблему, визначимо ряд труднощів, які перешкоджають повному розкриттю та донесенню смислів поетичного тексту пісні до слухача:

- *фонетичні та технічні бар'єри* (дикційні проблеми, особливо внаслідок таких вокальних прийомів як білтинг, реп, growl), що значно ускладнюють процес сприйняття слів пісні;

- *мовна гібридність* (поширене поєднання української та англійської мов – код-міксінг), що збіднює смислове навантаження та значно ускладнює цілісність сприйняття тексту;

- *брак колаборацій з професійними поетами* (виконавці часто самостійно створюють тексти, не маючи відповідної підготовки), що породжує дефіцит якісних поетичних текстів у піснях;

- *рецептивні бар'єри*, які проявляються в спрямованості сприйняття слухача переважно на ритмічну

або динамічну складові, залишаючи смислову складову пісні поза увагою слухача;

– *семантична простота та клішованість* (використання спрощених або вторинних текстів), що призводить до зниження художньої цінності пісні;

– *медіаформати донесення з візуальною домінантою* (відеокліп, телевізійний формат, соціальні мережі), що переводять сприйняття тексту в пісні на другорядний план, виводячи візуальні ефекти в розряд першочергових у сприйнятті пісні.

Видається доцільним окреслити умови подолання визначених труднощів щодо збереження значущості тексту у вокальному мистецтві. На нашу думку необхідним є: посилення співпраці композиторів і виконавців із професійними поетами, перекладачами, редакторами; формування дикційної культури та мовної грамотності співаків під час навчання в мистецьких навчальних закладах; виховання грамотного слухача, у тому числі, за допомогою інноваційних форматів подачі тексту (субтитри, інтерактивні елементи); збільшення під-

тримки україномовного контенту та україномовного музичного продукту; поширення в ЗМІ та у соцмережах пісень з глибоким змістом і якісною текстовою складовою тощо.

Висновки. У сучасному музичному просторі України вокальне мистецтво постає доволі складним і багатовимірним явищем. Українська пісня як найпоширеніший його жанр перебуває на етапі активної трансформації, зумовленої пошуком балансу між художньою цінністю та комерційними вимогами, більш усвідомленим ставленням до якості її змісту, де текст виступає ключовою складовою. Проте проблема донесення змісту пісні до слухача залишається доволі нагальною в контексті процесів цифровізації та глобалізації. Вирішення проблеми українського слова в музиці має стати однією з першочергових, оскільки лише пісня з якісним поетичним текстом здатна впливати на формування національної ідентичності, слугувати потужним інструментом транслювання національних цінностей та української культури в світовий культурний простір.

Література:

1. Шип С., Лянь Юйцзін. Чинники художньої семантики вокальної музики. Актуальні проблеми мистецької педагогіки. 2023. №2 (3). С. 75–81.
2. Павлюк Н. Смокович Т. Музика і слово: матеріально-звуковий аспект. Педагогічний часопис Волині. 2018. № 4 (11). С. 51–56.
3. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. Питання культурології. 2023. 41. С. 43–51.
4. Шершова Т. Сучасний естрадний україноспів як відображення мистецької ідентичності. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. № 1. С. 351–355.

References:

1. Shyp S., Lian Yuitszin. (2023) Chynnyky khudozhnoi semantykyvokalnoi muzyky. [Factors of artistic semantics of vocal music]. Aktualni problemy mystetskoï pedahohiky. №2 (3). pp. 75–81 [in Ukrainian]
2. Pavliuk N., Smokovych T. (2018) Muzyka i slovo: materialno-zvukovyï aspect. [Music and words: material-sound aspect]. Pedahohichni chasopys Volyni. № 4 (11). pp. 51–56 [in Ukrainian]
3. Burlaka A. (2023). Suchasna ukrainska estradna pisnia yak zasib transliatsii kulturnoi identychnosti. [Modern Ukrainian pop song as a means of broadcasting cultural identity]. Pytannia kulturolohiï, 41, pp. 43–51. [in Ukrainian]
4. Shershova T. (2025) Suchasnyi estradnyi ukrainospiv yak vidobrazhennia mystetskoï identychnosti. [Modern Ukrainian pop singing as a reflection of artistic identity]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. № 1. pp. 351–355. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ «ЛЯНЬ ШАНЬБО ТА ЧЖУ ІНТАЙ» ХЕ ЧЖАНХАО ТА ЧЕНЬ ГАНА В АВТОРСЬКИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ: ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНІ ТА ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Лі Ци,

аспірантка кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0007-0247-273X

У статті вперше розглянуто відмінності між оригінальним музичним текстом Концерту для скрипки з оркестром «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Хе Чжанхао та Чень Гана та транскрипцією для скрипки і струнного квартету, створеною Чень Ганом, з позицій варіативності втілення музичних образів відповідно до семантичних амплуа різних інструментів та законів різних інструментальних жанрів. Прослідковано образно-семантичні та жанрові трансформації початкового музичного матеріалу, зміни у підході до трактування фактурного розвитку в оригінальній симфонічній та камерній версіях твору.

Встановлено, що зміни у фактурному оформленні матеріалу ведуть за собою й трансформації образного змісту та жанрових рис. Зокрема, в ліричних розділах концерту (вступі, побічній партії і коді) монологічність висловлювання, колористика тембрів та пасторальний образний модус оригінальної версії трансформуються в діалогічність, графічність ліній та лірико-психологічний змістовий модус в транскрипції для камерного ансамблю, а в головній партії епічна піднесеність оркестрового оригіналу поступається танцювально-скерцозному образному плану в камерній транскрипції.

Зіставлення *solo* і *tutti* як головний чинник фактурного розвитку та рушій музичної драматургії в симфонічній партитурі Концерту частково поступається місцем фактурному *crescendo* та принципу фактурного контрасту між великими розділами форми у камерній версії (зіставлення прозорої, свідомо спрощеної квартетної фактури експозиції та ущільненої музичної тканини в розробці та репризі-коді).

Показано, що в оригіналі для скрипки й симфонічного оркестру домінують риси концертності та закономірності симфонічного мислення, а транскрипція для скрипки і струнного квартету набуває типових ознак камерного жанру, серед яких деталізація музичного матеріалу, економія засобів виразності, рівноправність голосів, поглиблення психологічного початку.

Таким чином, версія Чень Гана для камерного ансамблю є не просто аранжуванням симфонічної партитури для камерного складу, а й цілком самостійною в художньому плані інтерпретацією початкового композиторського задуму.

Ключові слова: концерт, струнний квартет, транскрипція, китайська інструментальна музика, образно-семантична трансформація, концертність, камерний жанр, «Лянь Таньбо та Чжу Інтай».

Li Qi. «Lian Shanbo and Zhu Yintai» («The Butterfly Lovers») Violin Concerto by He Zhanghao and Chen Gang in author's transcriptions: imagery-semantic and genre transformations

The article examines for the first time the differences between the original musical text of the Concerto for Violin and Orchestra "Liang Tanbo and Zhu Yingtai" by He Zhanghao and Chen Gan and the transcription for violin and string quartet created by Chen Gan, from the standpoint of the variability of the embodiment of musical images in accordance with the semantic roles of different instruments and the laws of different instrumental genres. The figurative semantic and genre transformations of the original musical material are traced, as well as changes in the approach to the interpretation of textural development in the original symphonic and chamber versions of the work.

It is established that changes in the textural design of the material also lead to transformations of the figurative content and genre features. In particular, in the lyrical sections of the concerto (introduction, side part or coda), the monologic nature of the statement, the coloristics of the timbres and the pastoral figurative mode of the original version are transformed into dialogicity, graphic lines and a lyrical-psychological content mode in the transcription for the chamber ensemble, and in the main part the epic sublimity of the orchestral original gives way to a dance-scherzo figurative plan in the chamber transcription.

The juxtaposition of *solo* and *tutti* as the main factor of textural development and the driving force of musical drama in the symphonic score of the Concerto partially gives way to a textural *crescendo* and the principle of textural contrast between the large sections of the form in the chamber version (the juxtaposition of a transparent, deliberately simplified quartet texture of the exposition and a condensed musical fabric in the development and coda).

It is shown that if the original for violin and symphony orchestra is dominated by features of concertity and regularity of symphonic thinking, then the transcription for violin and string quartet acquires typical features of the chamber genre, including detailing of musical material, economy of means of expression, equality of voices, deepening of the psychological principle.

Thus, Chen Han's version for chamber ensemble is not just an arrangement of a symphonic score for chamber ensemble, but also a completely independent artistic interpretation of the original composer's idea.

Key words: concert, string quartet, transcription, Chinese instrumental music, figurative-semantic transformation, concertity, chamber genre, "Liang Tanbo and Zhu Yingtai".

Вступ. Музична культура Китаю у ХХ ст. розвивалась під знаком синтезу національних музичних традицій і досвіду європейської академічної музики.

В контексті цих процесів композиторами створюються численні опуси, що є адаптацією жанрово-стильових особливостей традиційної китайської музики на ґрунті

європейських академічних жанрів, а також – розробкою в новому контексті знакових для китайської культури образів і сюжетів. Цей процес був пов'язаний як із залученням типових для європейської традиції інструментів та їх поєднань, так і з активною роботою китайських митців в жанрі транскрипції. З'являється велика кількість творів, що є перекладеннями одного й того ж музичного матеріалу для різних інструментальних складів, що часто супроводжується доволі помітними трансформаціями вихідного композиторського задуму. Такі перевтілення нерідко охоплюють не лише інструментальний склад, але й фактурний виклад, віртуозно-технічні прийоми, образно-семантичний план твору. В певних випадках суттєвої трансформації зазнає й композиційна структура твору, змінюється його жанрова приналежність.

Прикладом адаптації одного й того ж програмного задуму і музичного матеріалу відповідно до можливостей різних інструментів є Скрипковий концерт «Лянь Шанбо і Чжу Інтай» Чень Гана (народився в 1935) і Хе Чжанхао (народився в 1933 році). Цей твір є зразком специфічного втілення програмного симфонізму в китайській академічній музиці та відображає сюжетні перипетії однієї з найзнаковіших для китайської культури легенд про кохання юнака й дівчини, які не змогли бути разом через соціальну нерівність та упередження. Розв'язка історії трагічна, оскільки герої, не витримавши розлуки, вмирають від горя, а їхні душі відлітають разом у вигляді метеликів, щоб більше ніколи не розлучатись.

Після прем'єри Концерту, що пройшла з великим успіхом, одним з композиторів – Чень Ганом – було створено кілька транскрипцій: для скрипки і фортепіано, для фортепіано з оркестром та для скрипки й струнного квартету. Нові інструментальні версії певним чином відображають специфіку жанрів фортепіанного концерту та струнного квінтету, що має свій вплив на всі рівні організації музичної композиції.

Оригінал Концерту для скрипки з оркестром розглянуто в низці англomовних та україномовних досліджень. Більшість авторів, серед яких Лі Янь Лун [1], Шань Кен-Чен [2], Х. А. Перез [3], А. Вайс [4], Ін Чжан [5], М. М. Суціу та С. Драгулін [6], Міа Янчжин Чен [7] вивчають цей твір в контексті міжкультурної взаємодії та з позицій втілення рис китайської традиційної музики в межах жанру, що належить до європейської музичної культури, ретельно аналізують композиційну будову концерту, прояви в ньому сюжетної програмності, їх зв'язок з фабулою легенди та вплив на формотворення, а також торкаються питання адаптації прийомів гри на китайських народних інструментах в партіях соліста та оркестру.

Єдиним дослідженням, де розглядається транскрипція Скрипкового концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» для іншого інструмента, є дисертація Мін-Цзу Чао [8]. Автор детально описує особливості інтерпретації твору на контрабасі: способи звуковидобування, аплікатуру, штрихи та інші технічні прийоми.

Отже, попри наявність певної кількості праць, присвячених оригінальній версії Концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай», подальші композиторські інтерпретації початкового художнього задуму в більшості випадків залишаються поза увагою науковців.

Метою статті є розкриття фактурних, образно-семантичних та жанрових трансформацій оригінальної версії Скрипкового концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Жанхао в транскрипціях Чень Гана.

Перший досвід розгляду цього твору та його авторських транскрипцій в контексті варіативності втілення музичних образів відповідно до семантичних амплуа різних інструментів та законів різних інструментальних жанрів обумовлює актуальність та наукову новизну дослідження.

Матеріали та методи. В пропонованій статті використано методи жанрового, стильового, композиційно-драматургічного та семантичного аналізу. Основну роль відіграє компаративний метод, що дозволяє виявити особливості втілення початкових музичних образів в різних інструментальних версіях. Матеріалом дослідження є партитура Концерту для скрипки з оркестром «Лянь Таньбо та Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао і нотний текст транскрипції твору для скрипки і струнного квартету, створеної Чень Ганом.

Результати. В межах пропонованої статті, зважаючи на її обмежений обсяг, зупинимось на відмінностях між оригінальною версією Концерту для скрипки з оркестром та авторською транскрипцією для скрипки та струнного квартету. Уточнимо, що симфонічна партитура твору була скомпонована в більшій мірі за участі Хе Чжанхао, тоді як подальші транскрипції, зокрема, й камерно-ансамблева версія, належать Чень Гану.

Зважаючи на те, що це питання вже є достатньо висвітленим іншими дослідниками, лише коротко зупинимось на характеристиці композиційних та стильових особливостей початкової скрипкової версії Концерту «Лянь Таньбо та Чжу Інтай».

В композиційній структурі твору поєднуються як національні так і європейські принципи мислення. Композитори, вочевидь, спирались на романтичну жанрову модель концерту симфонізованого типу з усією низкою європейських прийомів роботи з тематизмом, серед яких фактурне та темброве варіювання, мотивна розробка, секвентний та тональний розвиток, діалогічна взаємодія соліста і оркестру. Оригінальність трактування жанрової моделі романтичного одночастинного концерту проявляється в тому, що сонатна логіка формоутворення поєднується не лише з драматургією поемного типу, але й з побудовою форми за контрастно-складеним принципом. Таким чином, виникає одночастинна композиція, що тяжіє не лише до поемного, але й до картинного типу. Вступ та кода в Концерті, засновані на темі з китайської опери *юе*, що її дослідники позначають як «тему кохання», виконують функцію обрамлення. Експозиція твору має багатотемну будову без надто яскравих образних контрастів, що відсилає радше до китайської інструментальної сюїти, що

супроводжувала придворні та святкові ритуали, ніж до європейських сонатних композицій з яскравим протиставленням тем головної та побічної партій. Розробка інтонаційно частково пов'язана зі вступом, замість «нормативної» репризи продовжується розвиток нового матеріалу, спорідненого з попереднім, а функцію репризи фактично виконує кода, заснована на початковій «темі кохання».

На рівні звуковисотної організації композитори поєднують традиційну китайську ладову систему, що заснована на пентатонних звукорядах, та європейську тональну систему з функціональною гармонією. При цьому у своєму трактуванні тональності та гармонічного плану китайські митці орієнтувалися на імпресіоністичну гармонію з її колористичністю та елементами модальності. Це видається цілком логічним, оскільки цей гармонічний стиль дійсно відповідає завданню втілити китайські національні мотиви в європейському академічному жанрі. Вплив західноєвропейських романтиків та імпресіоністів відчувається й в оркестровці, яка також відрізняється барвистістю та розмаїттям тембрів.

Про імпресіоністичну естетику нагадують і численні соло дерев'яних духових, чиї тембри часто пов'язуються з музичною архаїкою. Водночас вони викликають асоціацію і зі звучанням традиційних китайських інструментів.

Під час створення оркестрової партитури Концерту та його камерної транскрипції Чень Ган і Хе Чжанхао і, згодом, Чень Ган застосували дещо різні підходи до трактування інструментального складу, тембрової палітри та фактурного викладу багатоголосся, що формує доволі відмінні один від одного звукові образи твору та впливає на його семантичне наповнення.

Розглянемо відмінності між двома інструментальними версіями Концерту відповідно до різних частин його форми.

Вступ є одним з найважливіших для драматургії твору розділів. В ньому експонується умовне «місце дії» (в основному завдяки колористичним засобам оркестру) та головна тема, що концентрує в собі основну ідею Концерту – «тема кохання», що походить з традиційної пекінської опери, також заснованої на сюжеті легенди про Лянь Шаньбо та Чжу Інтай.

У версії для скрипки з оркестром вступ відкривається імпровізаційним соло флейти на тлі флажолетів струнних, окремих тонів в партії арфи та тремоло литавр. Цей тематичний елемент має перш за все звукозображальне значення, підсилюючи пейзажно-пасторальну грань музичного образу. В ансамблевій транскрипції цей елемент вступу вилучений. Можемо припустити, що композитор мав сумніви щодо адекватності втілення пасторальної семантики, яку транслює флейтовий тембр, у скрипковому викладенні. Також, можливо, він прагнув таким чином підсилити драматургічний ефект від каденції соліста, якою завершується вступ в обох інструментальних версіях. Тому в транскрипції для скрипки і струнного квартету вступ починається одразу з матеріалу, що в оркестровій пар-

титурі є другим елементом вступу – з пентатонічної теми, що викладена у вигляді діалогу альту і другої скрипки, до якого пізніше доєднується перша скрипка. В оркестровій версії цей матеріал частково містився в партії дерев'яних духових, що також підсилювало пейзажно-пасторальне наповнення образу. Водночас використання в камерній версії тембрів струнних інструментів підсвічує не стільки пасторальний, скільки ліричний семантичний план.

«Тема кохання» (ц.1), умовно, третій елемент вступу, в оригіналі експонується солістом у супроводі прозорих акордів арфи, також окремі мелодичні звороти теми, що вступають у діалог з партією соліста доручені дерев'яним духовим (кларнетам і гобоям). В камерно-ансамблевій версії контрапункти духових передані другій скрипці і альту. Також у варіанті для скрипки і струнного квартету в партії другої скрипки з'являється контрапункт до теми соліста, якого не було в оригіналі. Інший контрапункт, який в оркестровій партитурі було доручено арфі, в камерній версії переходить до партії віолончелі, насичений тембр якої сприяє його переходу з «фону» у «рельєф».

Таким чином, завдяки спорідненості тембрів інструментів, появі додаткових контрапунктів до мелодичної лінії соліста в камерній версії підсилюється діалогічний початок, фактура поліфонізується, оскільки тематичні репліки, що в оркестровій партитурі сприймалися як фонові колористичні елементи, в квартетному викладі починають функціонувати як рівноправні голоси.

Отже, у вступі в оригіналі композитори роблять акцент перш за все на барвисто-живописній стороні оркестровки, водночас прагнучи максимальної прозорості музичної тканини. Також в першому проведенні «теми кохання» має місце яскраве темброве протиставлення партій соліста і оркестру: фігура «головної героїні», яку уособлює тембр скрипки, рельєфно висвітлюється на фоні навколишньої природи.

Натомість в ансамблевій версії цей ефект в значній мірі нівелюється, виникає асоціація з «кількома оповідачами» або кількома героями. Тобто в транскрипції для скрипки і струнного квартету починають діяти не лише закони концертного жанру, але й камерного з його принципом ансамблю солістів. У цьому розділі, таким чином, в камерній транскрипції загальний фокус змістився зі звукозображальності до більш детальної розробки ліричного тематизму; від живописності до графічності; від зовнішньої картинності до поглиблення психологічного початку завдяки діалогу інструментальних голосів.

У першому розділі головної партії (Allegro con brio, ц. 2) викладення багатоголосся в камерній версії відрізняється більшою легкістю, що обумовлено не лише зміною виконавського складу, але й цілою низкою прийомів: *pizzicato* у супроводі до теми, якого не було в партії струнних в оригіналі, збільшення кількості пауз, уникання сильних долей, які в оркестровій партитурі підкреслювались. Прозорість та легкість фактури досягається й завдяки загальному підвищенню темпуритету. Оркестрова партія контрабасу в камерній транскрипції

виконується віолончеллю, відповідно, фігурації, доручені в оркестрі віолончелі, виконуються альтом *pizzicato*, а мелодичний контрапункт, виконуваний в оригіналі альтом і кларнетом, переходить до другої скрипки.

Таке розрідження та полегшення фактури, неминуче в умовах пристосування матеріалу до камерного складу й посилене завдяки переліченим прийомам, частково змінює й семантичний план теми. Як в оригіналі, так і в камерній транскрипції вона має жвавий та енергійний характер. Але в початковій версії доволі масивна, насичена дублюваннями оркестрова фактура надає їй епічного розмаху, тоді як в камерній транскрипції, завдяки полегшеному фактурному викладу на перший план виходить скерцозно-ігровий образний нахил, в дещо завуальованому вигляді присутній в оригіналі.

У середньому розділі головної партії (ц. 3) в камерній транскрипції зберігається тенденція до полегшення фактури. Партія струнних загалом не зазнає суттєвих змін порівняно з оригіналом. Також в ансамблевій версії вилучені деякі контрапункти, що в оркестровій партитурі виконувались дерев'яними духовими, хоча в попередньому розділі Чень Ган зберігав аналогічний матеріал, віддаючи його першій і другій скрипці квартету.

Значне спрощення фактури в ансамблевій транскрипції спостерігається й у варійованому другому проведенні першої теми середнього розділу головної партії (тт. 105–116). В оркестровій партитурі цей матеріал виконується *tutti* без участі соліста. Звертають на себе увагу мелодичні контрапункти, що представляють собою танцювальні ритмоформули, викладені в партіях віолончелі, кларнета і труб. В ансамблевій версії цей матеріал повністю відсутній, хоча ресурси наявних інструментів дозволяли його зберегти.

Це наводить на думку про те, що Чень Ган, створюючи камерну транскрипцію Концерту, переосмислює загальну концепцію фактурного викладу матеріалу, поліфонізуючи, з одного боку, фактуру вступу, що підкреслює лірико-епічний початок, а з іншого – спрощуючи до повністю гомофонно-гармонічного складу багатоголосся у головній партії, нівелюючи картинно-епічний розмах оригіналу і підсилюючи танцювально-ігровий модус.

Викладення другої теми середнього розділу (третій елемент ГП, ц. 4) головної партії суттєво не відрізняється від оригіналу (якщо розглядати партії струнних в обох версіях). Однак відмінність між оркестровим та ансамблевим варіантами тут полягає в тому, що в оркестровій партитурі виникає контраст між потужним *tutti* у викладі попередньої теми та камерною фактурою третього елемента головної партії. В ансамблевому варіанті цей контраст практично відсутній.

Викладення другого проведення третього елемента головної партії є однаково прозорим і легким як в оркестровій, так і в ансамблевій версіях.

Натомість у ц. 6 в оригіналі наявне тутітне проведення цієї теми, що вказує на послідовне використання концертного принципу протиставлення *solo* і *tutti* та притаманного симфонічній музиці принципу диференціації груп. Ефект багатоголосності фактури

посилюється завдяки *divisi* струнних та дерев'яних духових.

В ансамблевій транскрипції цей розділ має вигляд соло першої скрипки квартету, підтримуваного формулами акомпанементу в інших струнних і репліками соліста, а також – мелодичними контрапунктами в партії альту, що в оригіналі були доручені дерев'яним духовим.

Таким чином, в цьому розділі Чень Ган повертається до поліфонізованого типу фактури, створюючи, своєрідне фактурне *crescendo* від першого до третього елемента головної партії. Нарощування фактури відповідає кожній із фаз розвитку матеріалу цього розділу.

Реприза першої теми головної партії як в оригіналі так і в ансамблевій транскрипції відрізняється щільним поліфонізованим викладом. Таким чином, якщо в оркестровій партитурі зберігається принцип контрасту між *solo* і *tutti*, то в ансамблевій транскрипції під час розвитку тематизму головної партії відбувається своєрідна «модуляція» від принципу домінування соліста до «ансамблю солістів».

У побічній партії в обох версіях зберігається принцип поступового ускладнення фактури, коли ліричний монолог соліста «обростає» контрапунктами та репліками-відлуннями, перетворюючись на своєрідний полілог. Оркестр в цьому розділі трактовано як ансамбль солістів, і ця логіка природно переноситься й у камерну версію.

Розробка як в оригіналі, так і в «квартетній» транскрипції Концерту вносить доволі яскравий фактурний контраст. В оркестровій партитурі тут в повній мірі розкривається виразовий потенціал групи мідних духових, оскільки вони починають виконувати не лише функцію супроводу, але й тематичну. Також у розробці вперше в Концерті з'являються типові для цих інструментів фанфарні формули, що підсилюють тутітний оркестровий виклад. В цьому розділі в оркестровій версії значно посилюється протиставлення партій соліста і оркестру: репліки соліста, часто взагалі без супроводу, або підтримувані прозорими педалями, чергуються з потужними *tutti*.

В ансамблевій транскрипції фактурний виклад розробки відчутно контрастує з прозорим викладенням матеріалу експозиції. Квартетна музична тканина помітно ущільнюється, партії всіх струнних насичуються подвійними нотами та акордами, що захоплюють великий регістровий діапазон. Фактурний об'єм також нарощується завдяки октавним дублюванням мелодичних ліній.

В ансамблевій версії порівняно з експозицією значно помітнішим стає контраст між *solo* і *tutti*, завдяки вже згаданому ущільненню квартетної фактури.

Таким чином, експозиційний та розробковий розділи в камерній версії Концерту протиставляються за принципом трактування багатоголосся.

У ц. 14 – одному з кульмінаційних епізодів розробки – спостерігаємо цікавий ефект, пов'язаний з імітацією оркестрових прийомів інструментального викладу в умовах камерного ансамблю. Тремоло, в ори-

гіналі доручене литаврам, виконує друга скрипка. При цьому для збільшення сили звучання використовуються подвійні ноти.

Доволі помітних змін інструментальний виклад зазнає в ансамблевій транскрипції у ліричному епізоді розробки, який, згідно з програмою Концерту, зображає останню зустріч Лянь Шаньбо і Чжу Інтай за їх земного життя. Ліричний дует соліста та віолончелі в оркестровій версії супроводжується фігураціями арфи, прозорими педалями струнних *divisi* та мелодичними контрапунктами флейти в високому регістрі. Це надає музичній тканині «повітряної» легкості, а музичному образу – відтінку світлого суму. В камерній версії композитор не передає фігурації арфи жодному з учасників квартету, залишаючи як гармонічний супровід лише синкоповані акорди в партії скрипок, що були наявні й в оригіналі, а мелодичні контрапункти флейти передає альту в низькому регістрі. Таким чином, загальний колорит епізоду стає більш тьмяним та похмурим. Також використання більш теплих та експресивних тембрів струнних замість холодних та прозорих тембрів флейти та арфи підсилює лірико-психологічний зміст епізоду та підкреслює трагічний початок.

В репризі-кодї на матеріалі вступу («теми кохання») композитор в камерній версії зберігає таку ж саму фактурну насиченість як у розробці, передаючи переважну більшість фігур супроводу та контрапунктичного матеріалу, дорученого в оригіналі дерев'яним та мідним духовим, в різні партії квартету.

Як це вже було у вступі, загальний образний план коди «модулює» від пасторальної пейзажності до лірико-епічного та лірико-психологічного образних нахилів, завдяки домінуванню експресивної кантিলени струнних.

Висновки. Компаративний аналіз оригінальної партитури Скрипкового концерту «Лянь Таньбо а Чжу Інтай» Чень Гана і Хе Чжанхао та його транскрипції для скрипки і струнного квартету, здійсненої Чень Ганом, показав, що ця транскрипція є не просто аранжуванням симфонічного твору для камерного виконавського складу, але новою інтерпретацією початкового композиторського задуму, свідченням варіативності та гнучкості його інструментального втілення. Навіть попри збереження матеріалу та композиційної структури Концерту майже без змін, в камерному викладі твір зазнає образно-семантичних та жанрових трансформацій завдяки іншому підходу до фактурного оформлення тематизму.

Образно-семантичні зміни найбільше зачіпають вступ і коду та головну партію. В оригінальній версії Концерту для скрипки з оркестром асоціативно-образ-

ний план вступу пов'язаний перш за все із живописністю та картинністю, що виражається в колористичному трактуванні оркестрових тембрів, а також – в елементах звуконаслідування. Також тут зроблено на акцент на монологічний тип висловлювання завдяки яскравому тембровому протиставленню партій соліста і оркестру. У версії для скрипки і струнного квартету монолог трансформується в полілог завдяки тембровій однорідності інструментів і трактуванню партій як рівноправних голосів, колористика уступає місце деталізованій графіці мелодичних ліній, підсилюється не стільки лірико-епічна, скільки лірико-психологічна грань образу.

Семантичний план головної партії в початковій оркестровій версії Концерту пов'язаний з енергією руху, масштабністю висловлювання, живописно-картинним трактуванням музичного образу. Також завдяки чергуванню туттійних та сольних проведень тем драматургічний план головної партії являє собою протиставлення епічної піднесеності та скерцозності.

В транскрипції для камерного ансамблю завдяки максимальному полегшенню та спрощенню фактури в головній партії превалує танцювально-скерцозний образний модус.

Окрім семантичних трансформацій початкового матеріалу слід вказати на різні принципи фактурного розвитку в початковій версії Концерту та транскрипції для камерного ансамблю. В оригінальній партитурі основну роль відіграє зіставлення *solo* і *tutti*, тоді як в камерній версії – принцип фактурного *crescendo* та фактурного контрасту на рівні розділів форми, зокрема, між прозорим, свідомо полегшеним викладом в експозиції та ущільненою музичною тканиною в розробці.

Названі вище різні принципи оформлення музичної тканини та семантичні зміни ведуть до жанрової трансформації оригіналу: якщо оркестрова партитура демонструє перш за все риси концертності, а також закономірності симфонічного мислення, то в транскрипції для скрипки і струнного квартету концертний тип мислення частково відходить на другий план, поступаючись місцем ознакам камерного жанру: деталізації музичного матеріалу, економії засобів виразності, рівноправності голосів, поглибленню психологічного початку. Таким чином, авторська транскрипція Концерту «Лянь Шаньбо та Чжу Інтай» є цілком самостійним в художньому плані втіленням початкового композиторського задуму.

Перспективу подальшого дослідження становить вивчення інших зразків китайської інструментальної музики в контексті розвитку жанру транскрипції та варіативності втілення знакових для національної культури музичних образів.

Література:

1. Лі Янь Лун. Перетворення китайських національних та європейських тенденцій у Концерті для скрипки з оркестром «Butterfly Lovers» Чень Гана та Цанг Хао. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчі студії*. 2015. Вип. 35. С. 209–221.
2. Shan-Ken Chien. The Butterfly Lovers' Violin Concerto by Zhanhao He and Gang Chen. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Kansas. Lawrence, 2014. 36 p.

3. Perez, Herson A. Scholarly Program Notes of He Zhanhao's (何占豪) and Chen Gang's (陈钢) Butterfly Lovers Violin Concerto, Johann Sebastian Bach's Chaconne for Solo Violin and Ludwig van Beethoven's Violin Sonata op. 12 no. 1. Research Paper for the degree of Master of Music. Southern Illinois University. Carbondale, 2017. 24 p.
4. Wise, A. A. The Rise Of The Chinese Concerto: A Look Into The Developments Of Chinese Traditional Instrument Concerti With Western Orchestra. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of South Carolina. Columbia, 2018. 120 p.
5. Ying Zhang. The Butterfly Lovers' Violin Concerto (1959). Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Nevada. Las Vegas, 2021. 51 p.
6. Suci M.-M., Drăgulin S. D. Exploring Chinese Cultural Identity in the Liang Zhu Violin Concerto: an Intercultural Perspective on the Adaptation of Traditional Elements in Western Classical Music Language. *STUDIA UBB MUSICA, LXVIII*. 2023. Special Issue 2. P. 343–360. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss2.22>
7. Chen, Yangying Mia. Distinctive Perspectives On Chinese Themes: An Exploration And Comparison On The Avshalomov Violin Concerto And The Butterfly Lovers' Violin Concerto. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Arizona. Tucson, 2024. 64 p.
8. Chao, Min-Tzu. Interpretation and expressive imagery of the Buterfly Lovers violin concerto on double bass: transcribed by Yung-Chiao Wei. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Baton Rouge, 2011. 138 p.

References:

1. Li Yan Lun (2015). Peretvorenniya kytayskykh natsionalnykh ta yevropeyskykh tendentsiy u Kontserti dlya skrypky z orkestrom «Butterfly Lovers» Chen Hana ta Tsanh Khao [Transformation of Chinese national and European tendencies in the Concert for Violin and Orchestra "Butterfly Lovers" by Chen Han and Tsang Khao]. *Naukovi zbirkyy Lvivskoyi natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka. Muzykoznavchi studiyi*. [Scientific Collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. Musicological studios], Vyp. 35. pp. 209–221 [In Ukrainian].
2. Shan-Ken Chien (2014). The Butterfly Lovers' Violin Concerto by Zhanhao He and Gang Chen. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Kansas. Lawrence [In English].
3. Perez, Herson A. (2017). Scholarly Program Notes of He Zhanhao's (何占豪) and Chen Gang's (陈钢) Butterfly Lovers Violin Concerto, Johann Sebastian Bach's Chaconne for Solo Violin and Ludwig van Beethoven's Violin Sonata op. 12 no. 1. Research Paper for the degree of Master of Music. Southern Illinois University. Carbondale [In English].
4. Wise, A. A. (2018). The Rise Of The Chinese Concerto: A Look Into The Developments Of Chinese Traditional Instrument Concerti With Western Orchestra. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of South Carolina. Columbia [In English].
5. Ying Zhang (2021). The Butterfly Lovers' Violin Concerto (1959). Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Nevada. Las Vegas [In English].
6. Suci M.-M., Drăgulin S. D. (2023). Exploring Chinese Cultural Identity in the Liang Zhu Violin Concerto: an Intercultural Perspective on the Adaptation of Traditional Elements in Western Classical Music Language. *STUDIA UBB MUSICA, LXVIII*. Special Issue 2. pp. 343–360. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss2.22> [In English].
7. Chen, Yangying Mia (2024). Distinctive Perspectives On Chinese Themes: An Exploration And Comparison On The Avshalomov Violin Concerto And The Butterfly Lovers' Violin Concerto. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Arizona. Tucson [In English].
8. Chao, Min-Tzu (2011). Interpretation and expressive imagery of the Buterfly Lovers violin concerto on double bass: transcribed by Yung-Chiao Wei. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Baton Rouge [In English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 18.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ЕСТЕТИЧНІ ОСНОВИ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У КИТАЇ У КІНЦІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Лі Юнчунь,

здобувачка вищої освіти третього (освітньо-наукового) рівня
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-4764-7732

Досвід китайських співаків та викладачів вокалу першої чверті ХХІ століття позначається унікальністю, оскільки впродовж минулого століття представники покоління вокалістів цілеспрямовано працювали над поєднанням техніки академічного західного стилю співу із національною китайською манерою. Опанування манери співу, яка суттєво відрізняється від національного стилю, пройшло шлях від сліпого копіювання до досягнення синтетичної єдності. Однак, після оволодіння співом «по-європейськи», до кінця ХХ століття прогресивні китайські виконавці знову звертаються до традиційної культури, прагнучи у ХХІ столітті всебічного її залучення у світовий мистецький простір. Пошук місця китайського вокального виконавства в сучасному світі природно актуалізує собою звернення до естетичних основ національної вокальної культури, фундаментальні основи якої визначаються стародавніми китайськими філософськими вченнями (передусім, конфуціанство та даосизм). У статті розглянуто категорії стародавньої китайської філософії (уявлення про гармонію «хе»; єдність краси та чесноти «Мейшань хей»; феномени «Ю» (наявність) та «У» (відсутність);), їх тісний зв'язок із вокальною практикою, трансформацію термінів у принципи опису вокальної техніки та практичне їх застосування у опануванні китайського національного співу. Унікальність сучасної китайської вокальної культури повною мірою відображена у творчості співачки У Біся, яка вільно володіє вокальними пластами західної культури, сучасним і традиційним китайським співом. «Феномен У Біся» полягає у своєрідному музичному «білінгвізмі»: співачка демонструє не лише синтезований стиль «китайського бельканто», але вільно володіє також і різноманітним академічним західноєвропейським репертуаром, може брати участь у виконанні пекінської опери чи народних пісень в автентичній манері.

Ключові слова: китайський традиційний спів, конфуціанство, даосизм, «Мейшань хей», автентична манера, вокальний «білінгвізм», У Біся.

Li Yongchun. Aesthetic foundations of vocal performance in china at the end of the 20th – beginning of the 21st century

The experience of Chinese singers and vocal teachers in the first quarter of the 21st century is unique, since during the past century, representatives of a generation of vocalists purposefully worked on combining the technique of the academic Western style of singing with the national Chinese manner. Mastering the manner of singing, which is significantly different from the national style, went from blind copying to achieving synthetic unity. However, after mastering singing "in a European way", by the end of the 20th century, progressive Chinese performers again turned to traditional culture, striving for its comprehensive involvement in the world artistic space in the 21st century. The search for the place of Chinese vocal performance in the modern world naturally actualizes an appeal to the aesthetic foundations of the national vocal culture, the fundamental foundations of which are determined by ancient Chinese philosophical teachings (primarily Confucianism and Taoism). The article examines the categories of ancient Chinese philosophy (the concept of harmony "he"; the unity of beauty and virtue "Meishan hei"; the phenomena of "Yu" (presence) and "U" (absence);), their close connection with vocal practice, the transformation of terms into principles for describing vocal technique and their practical application in mastering Chinese national singing. The uniqueness of modern Chinese vocal culture is fully reflected in the work of singer Wu Bixia, who is fluent in the vocal layers of Western culture, modern and traditional Chinese singing. "The Wu Bixia phenomenon" consists in a kind of musical "bilingualism": the singer demonstrates not only the synthesized style of "Chinese bel canto", but also fluent in a variety of academic Western European repertoire, can participate in the performance of Peking opera or folk songs in an authentic manner.

Key words: Chinese traditional singing, Confucianism, Taoism, "Meishan Hei", authentic manner; vocal "bilingualism", Wu Bixia.

Вступ. Осмислення сучасної вокальної культури Китаю починається з розуміння змін у ХХ столітті, що відбулися з нею. «Вестернізація», з опису внеску якої починається значна частина досліджень, присвячених музичному мистецтву Китаю, не єдиний чинник, який змінив вектор його розвитку. Вокальне мистецтво тисячоліттями існувало в умовах синкрези традиційної культури. Його вихід із синкрези в автономний стан привів у рух пошук нових жанрових, стильових, технічних характеристик співу.

Матеріали та методи. Методологія дослідження ґрунтується на використанні системно-аналітичного методу, який застосовується для конкретизації есте-

тичних основ вокального виконавства в Китаї не межі тисячоліть.

Результати. У ХХ столітті у Китаї залишилися позаду етапи повного копіювання західної манери співу, що різко відрізняється від національного стилю; у вокальних школах китайських майстрів знайдено точки дотику національної і західної манер, досягнуто їхнього органічного синтезу. Але не лише в академічній галузі вокального мистецтва відбулися зміни, що відокремили її від національної традиції співу. Якщо порівнювати пісні, які звучать сьогодні в Китаї, з народним співом, можна почути величезну різницю, яка відокремила старі китайські співи від того, як співають у Китаї сьогодні.

Цікаво, що цю нову для Китаю вокальну практику назвали «народною музикою». У понятті відображено, передусім, всенародний характер її освоєння: нові види співу охопили широкі верстви населення, нові пісні «в західному стилі» були поширені у шкільних програмах. Народ вчився співати «по-європейськи», слухати та розуміти прекрасне італійське бельканто, яке у першій половині XX століття для Китаю стало ідеалом нової вокальної мови [2, с. 29]. Масове обговорення та «переживання» проблем вокальної музики у пресі, на симпозіумах, форумах та інших формах відкритих дискусій із залученням широких народних верств супроводжувало процес вслуховування в західний стиль та першому досвіду його практичного розуміння.

Але з кінця XX століття музиканти знову звертаються до традиційної культури, прагнучи її залучення у відкритий світовий простір музики.

Китайський традиційний спів можна вважати справжнім національним надбанням, яке, під час тривалого процесу формування та розвитку, нагромадило багатство образів і індивідуальних манер виконання, встановивши канони традиційного театрального мистецтва: канон мелодії – «Цічень даньтянь», канон виступу – «Цзінці шеньєр» та канон дикції – «Цзичжун кунцин» [1, с. 8]. За часів династії Тан у «Нотатках Музичної палати» було написано, як використовувати та контролювати дихання; в енциклопедії «Записи бесід у Менсі – Закони музики» династії Сун згадувалися вимоги до способів звуковидобування під час співу, наприклад, «в звуку є ієрогліфи, а в ієрогліфах – звуки», а також взаємодія дикції та звучання. Техніки та принципи традиційної китайської опери займають особливе місце у національній вокальній традиції.

Звернення до традиції передбачає визначення естетичних основ національної вокальної культури, коріння якої сягає давньої китайської філософії. Так, згідно з конфуціанським канонам, філософською категорією з глибоким внутрішнім змістом є уявлення про гармонію «хе». «Хе» означає гармонію і спокій, і у досягненні спокою душі «хе» стає основною якістю. Фізичним підґрунтям «хе» є гармонія звуків. Музика, основою якої є гармонія, надає руху моральний аспект. Естетична концепція гармонії в музичних ідеях конфуціанської школи пронизує традиційну китайську музику та впливає на її розвиток, у якому домінує китайська національна вокальна музика [2, с. 49].

У стародавньому Китаї найвищою сферою естетики вважалася «гармонія між людиною та природою». У сучасну епоху досягнення гармонії є метою, яку переслідують у світі мистецтва. Тому в національній вокальній музиці Китаю «хе» є поняттям з найважливішим ідейним внутрішнім змістом. Очевидно, відображення сутності «хе» у мистецтві вокалу опосередковане. Так, з кінця XIX до початку XX століття відбувалося активне поглиблення взаємодії між державами, і проникнення вокального мистецтва Заходу до Китаю розглядається як продовження найкращих сторін співробітництва країн.

Найбільша відмінність традиційної національної манери та академічного вокального мистецтва Захід-

ної культури на слух розпізнавалася у сфері тембрових характеристик співу. За радикальною відмінністю якостей співу, що миттєво виділяються слухом, стоїть безліч чинників, серед них унікальна історія культурного розвитку, звичаїв і гуманістичних уявлень Заходу, різниця в життєвих звичках. Під час співу тембр голосу у китайців яскравий і витончений, а їх голоси можуть бути гнучкими та мінливими, ці якості дісталися у спадок від театралізованого мистецтва традиційної китайської опери. При цьому китайські співаки знають, як захищати голосові зв'язки, застосовувати техніки співу згідно з науковими вимогами, гарантувати дихальну та резонансну підтримку, що дозволяє під час виконання китайських пісень зберігати властиві китайському народу звукові характеристики. Це, зокрема, тонкі та щедри відтінки, прозорі та концентровані звуки, легкість досягнення як високих, так і низьких частот, що не лише підкреслюють відмінність від західного стилю співу, а й є показником неповторності мистецтва китайського національного вокалу. Ставлення до співу як до природного способу звуковидобування, легко, і, відповідно, гармонійно узгоджується з фізіологією та індивідуальними якостями людини, змусило китайських вокалістів шукати шляхи поєднання методології вокальної культури Заходу з технікою національного способу співу. Китайці переносять академічні дихальні вправи у власну систему, прагнучи гармонізувати їх із власними традиціями. Найважливішим залишається освоєння резонансної техніки співу, після якого поповнюється значна складова, яка першопочатково відсутня у техніці вправ китайської національної вокальної музики.

Настільки ж значущою категорією, що становить ціннісне ядро китайського вокального мистецтва, є єдність краси та чесноти «Мейшань хеї».

У традиційній китайській філософській думці «краса» належить до категорії мистецтва, а «чеснота» належить до категорії моральності. Конфуцій висунув ідею про досконалість у музиці, вважаючи, що в ній поєднуються «краса» та «чеснота». Моральна чеснота спричиняє створення прекрасної музики, а під виховним, проникаючим впливом музики люди прагнуть до шляхетності та вдосконалення свого духовного світу. Конфуцій не лише пропагував естетичну ідею про єдність краси та чесноти, але багатий чуттєвий зміст у музиці, оскільки насолода музикою є не лише процесом задоволення від отриманих чудових звуків. Найважливішою є можливість осмислення ідей, що виражаються в музиці, духовно-морального етичного початку. Вокальна музика, як одна з важливих форм традиційної музики, також несе місію виховання досконалості у людському суспільстві. Враховуючи, що лінгвістична складова пісень може ефективно обмежити моральний зміст, таке переплетення музики та літератури стає єднанням краси та чесноти. Незалежно від епохи, національна вокальна музика є саме тією ліричною формою універсального мистецтва, де ліризм проявляється не лише в мелодії, але і в словесному змісті пісні, що робить її здатною задовольняти потреби людини, що

безперервно змінюються, в естетичних переживаннях [4, с. 25].

Ці положення китайської філософії – не лише якась спільна передумова взаємодії поетичного та музичного початків у китайському вокальному мистецтві. Музика і слово як уособлення єдності краси та чесноти в китайському контексті не допускає спрощеного погляду на зв'язок високої поезії та досконалої музики, який легко звести до загального добутку, що стосується будь-якої класичної культури. Китайське традиційне вокальне мистецтво особливим чином культивує дикцію і фонетичний аспект тексту, що проспівується, ні одна з миттєвостей якого не допускає узагальнення змісту або його витіснення на другий план. У національному вокальному мистецтві не існувало проблем «слова та музики», які обговорювалися в європейській культурі, де цей баланс був пружний, мінливий і гнучкий. Китайський спів – це завжди ювелірно проспівуваний зміст, занурений у таке ж точне мистецтво співу, і з ним нерозривно пов'язаний у кожну мить.

Своєрідно відображено в естетиці співу ідеї даосизму, що вплинув на китайську філософію. Головними принципами даосизму були повага до природи та «управління за допомогою невтручання». Концепція «невтручання» не означає байдужості, а має на увазі природний хід розвитку і наголошує на необхідності природних дій – наявності дії при «відсутності бездіяльності» [5, с. 22]. Терміни «наявність» та «відсутність» завжди зустрічаються в парі. Наприклад, «відсутність імені – перед початком Всесвіту, наявність імені – мати всього сущого» (тут мається на увазі, що перед виникненням Всесвіту нічого не було, зокрема і назв, а коли з'явилися речі, з'явилися й імена. Інші приклади: «наявність та відсутність взаємодіють», «наявність є благом, відсутність є користю» (наявність та відсутність взаємно породжують одна одну, але в той же час вони протилежні, одна не обходиться без іншої) [3, с. 102]. «Наявність» та «відсутність» взаємозалежні та становлять діалектичну єдність.

Ці погляди однаково важливі для того, хто вивчає вокал. Цінності китайського вокального мистецтва залежать від культури його творців, а вдосконалення у музиці та ступінь відчуття світу не можна відокремити від політичного, економічного та соціального контексту. «Дао», яке вшановував Лао Цзи, невидиме, але воно визначає траєкторію розвитку світу. Ця закономірність, яка не залежить від волі людей, вказує нам, що лише скорившись їй, можна досягти справжнього успіху. Кордони переданої співом краси невловимі і нескінченні, вони піддаються вільній людській уяві. Успішний вокаліст може природно впливати на почуття слухачів, привести їх до отримання емоцій та вести їх дух уперед. Співак, використовуючи прекрасний голос, може передати нескінченні сенси.

Образ та зміст феноменів «Ю» (наявність) і «У» (відсутність) у китайському вокальному мистецтві різні і перебувають у об'єктивному (гармонійному, збалансованому) антагонізмі. Обговорення антагонізму «Ю» та «У» у контексті співу сприятиме розумінню різних

чинників внутрішнього змісту форми та духу китайської музики. Саме постійна пам'ять про єдність взаємодоповнюючих, але змістовно відмінних основ породила специфічну термінологію, що супроводжує як процес навчання співу, так і його характеристики. Завдяки цьому буде легше зрозуміти категорії «Даоде», що використовуються в національній музиці, а також інші форми антагонізму, зокрема, музичні: «гучний і тихий», «справжній і фальшивий», «сильний і слабкий», «твердий і м'який», «ранній і пізній», «світлий і темний», а також звуки, що належать до проникаючої сили, «далекий і близький», до темпу – «швидкий і повільний», до ритму – «напружений і розслаблений».

У процесі вивчення практики вокальної музики не уникнути великої кількості конкретних питань різного характеру, в яких використовуються професійні терміни, при цьому їх походження пояснюється не підвищенням продукуванням метафор у системі усного канону, але вкорінено у сфері ідей Даоде. Наприклад, голос має «йти вперед», висота звуку має викликати почуття «дзиччання», дихання має «текти вільно», «регістри» потрібно об'єднати, голос має «протиставляти м'якість і жорсткість», переходи між низкими, середніми та високими діапазонами мають проходити природно. Хорошим прикладом може бути проблема поділу музичних регістрів. Для покращення техніки виконання та підвищення музичної виразності потрібно забезпечити поділ регістрів та його єдність: учню потрібно зрозуміти джерело проблеми, щоб стерти різницю між регістрами і зробити переходи автоматичними, домогтися природної єдності.

Ці проблеми можна розглянути в контексті наявності регістрів та їх відсутності. Подібний підхід можна використовувати для розуміння «світла і тіні» та вмілого поєднання твердості та м'якості у тембрах народного вокалу. Таким чином, докладне розкриття всіх складових допоможе краще освоїти їх у теорії та точніше застосовувати на практиці, що призведе до звички. Ніякі посилення чи поділи в теорії не мають ставати причиною однобокого розвитку учня, «наявність» і «відсутність» разом становлять єдину антагоністичну систему (у західній термінології філософії – «єдність протилежностей»), проте ми уникатимемо перенесення подібних термінів як таких, які володіють глибиною контексту, яка частіше радикально відрізняється), і прагнення збереження природного перетікання голосу в китайському вокальному мистецтві є справжнім прикладом «невтручання» [3, с. 113].

Природа голосу – один із основоположних принципів китайського співу. У традиційному співі вокальна техніка пов'язує дихання не з процесом звуковидобування, а в першу чергу – з правильною вимовою слова та з його емоційним забарвленням. Існує історичне уявлення про схожість стародавніх піснеспівів із декламуванням віршів, заснованих на тісному зв'язку дихання зі словом та емоціями. У такій розспівній декламації були вироблені прийоми дихальної техніки, яка стала основою народного способу співу. Її мета – надати звучанню голосу безліч тембрових відтінків, що швидко зміню-

ються, які забарвлюють те чи інше поетично значуще слово. Якщо західний спосіб досягає рівності повітряного потоку, то методика китайського народного співу передбачає змінні поштовхи повітря, дуже різноманітні за силою та напрямом. Повітря акумулюється в нижній частині черевної порожнини та енергійними, але дуже «ювелірними» рухами прямує до фонаційного апарату.

Цей своєрідний каталог дихальних рухів відображений у національній традиції у вигляді особливих термінів, що досягаються практикою співу і добре відомих народним співакам, такі як: «Підйом повітря» («Тіці», «提氣») «Стимування повітря» («Ченьці», «沉氣») «Посмикування повітря» («Тяюці»), «Розгром повітря» («Сюці»), «Втягування повітря» («Чоуці», «押氣»), «Дихання плачу» («Ціці», «泣氣»). Кожен із термінів містить інформацію про спосіб поводження з повітряним потоком та про емоційне забарвлення цього способу (яскраві образні метафори звичайні для роботи вокаліста; західноєвропейській традиції найзнаменитіша з метафор – «співати в маску»). Техніка дихання, втілена в метафорах термінів, реалізується в естетичній якості китайського співу, який західні слухачі асоціюють зі «східною мелізматикою», тоді як у національному сприйнятті ця якість має, скоріше, темброву природу і є результатом ювелірної роботи вокального апарату, що надає звукові поєднання.

Найдавніші китайські народні пісні виконуються із застосуванням чистого натурального голосу, спів відрізняється максимальною природністю, яка не потребує спеціальної постановки. Народні пісні різних районів півночі, наприклад, Цинхайська «Квітка», припускають розвинене яскраве звучання у високому регістрі, забарвлення голосу має чітку специфічність. Така манера співу тісно взаємопов'язана з мовою; поєднання інтонування та діалекту відображає характерні особливості місцевого стилю.

Після 50-х років XX століття китайський національний вокал почав поступово спеціалізуватися. Ряд музичних установ розпочинає створення навчальних програм традиційної вокальної музики. Відкриваються дослідні установи національної вокальної культури, призначені для збереження та професіоналізації співацької традиції китайської опери, речитативної декламації народних пісень. Фахівці вивчають та сміливо запозичують переваги дихання, подачі звуку, резонансу з технології, властиві західному співу. Але відмінності на слух залишаються очевидними: по-перше, запозичена академічна манера порівняно з народним вокалом у будь-якій партії зберігає повноту тембру. Крім того, академічне звучання спирається, умовно кажучи, назад, використовуючи глибинні ресурси звуковидобування – опору на діафрагму, тоді як звучання в національній манері

відправляє опору звуку вперед, у ротову порожнину. У техніці національного співу виразно чути, що у високому регістрі звук яскравий; національний вокал, як і раніше, використовує принципи дихання, властиві стилю китайської традиційної опери. Нарешті, поліетнічність населення Китаю закріпила у культурі країни множинність естетичних традицій, діалектних норм мови, різноманітність музичних стилів, яскраву етнічну специфічність. Ця множинність локальних стильових проявів сприяла такій множинності особливих прийомів і манер виконання. Тому для китайських вокалістів стає нагальним завданням не лише опанування техніки західного мистецтва, а й збереження власної культури, яка потребує інших технік співу, що спираються не тільки на усну інтуїцію традиції, що стрімко зникає.

Досягнення сучасної вокальної культури Китаю втілені у творчості співачки У Біся, яка вільно володіє як вокальними пластами західної культури, так і сучасним та традиційним китайським співом. Вона є співачкою, яка оволоділа у всій повноті двома манерами виконання: китайською та європейською. «Феномен У Біся» полягає у своєрідному музичному «білінгвізмі», що відрізняє стиль цієї виконавиці від інших співаків, які, зазвичай, опановують одну з манер. Творчість У Біся поклала край давній проблемі в китайській вокальній музиці, що полягала у поєднанні народної манери виконання та вокальної техніки західного походження. Співачка демонструє не лише синтезований стиль «китайського бельканто», але й вільно володіє західноєвропейським репертуаром і може виконувати твори пекінської опери чи народні пісні в автентичній манері. У Біся продемонструвала повноту втілення автентичних рис китайського співу та досконалість виконання закордонного оперного репертуару. Представник «неєвропейської культури» вперше явив світу особливе вокальне мистецтво, в якому різні стилі та культури об'єдналися на основі нового досвіду, що сформувався у надрах сучасної школи китайського мистецтва співу.

Синтез двох вокальних культур, що радикально відрізняються за звучанням, здійснений У Біся, дозволив зберегти фарби рідної вокальної мови, не впізнавані іноземцями, але відомі у своїй країні. При цьому легкість звучання, збереження молодості голосу, його унікальна витривалість – якості, якими китайська вокальна школа готова поділитися.

Висновки. Загальними естетичними основами вокального виконавства у Китаї у кінці XX – на початку XXI століття залишаються філософські вчення конфуціанство та даосизм. Попри те, що філософські категорії у мистецтві вокалу проявляються опосередковано, вони продовжують складати важливу частину у опануванні китайського народного вокального мистецтва.

Література:

1. 刘靖之. 抄袭、模仿、移植 – 中国新音乐发展的三个阶段. 南京艺术学院学报(音乐与表演版), 2000 (3) : 7-10. (Лю Цзінчжі. Плагіат, імітація, трансплантація – три стадії розвитку китайської Нової музики. *Вісник Нанкінського інституту мистецтва*. 2000. № 3. С. 7–10.).
2. 汤一介《和而不同》{M辽宁}人民出版社.2001年 (Тан Іцзе. Однакове, але різне. Ляонін: Народне видавництво провінції Ляонін, 2001. 49 с.).

3. 傅佩萊 . 解读老子 . 上海 : 上海三联书店 ,2007年7月5日. (Фу Пейжун. Трактуння Лао Цзи. Шанхай: Шанхайська книгарня, 2007. 113 с.).
4. 钱穆 《论语新解》 {M} 新华三联书店 .2005年 (Цянь Му. Нова інтерпретація текстів Конфуція. Пекін: Книгарня Сінхуа, 2005. 25 с.).
5. 張西關, 洪永平。 中國文化法律法規和製度 (Чжан Сігуань, Хун Юнпін. Китайські культурні закони, норми та системи. Пекін, 1998. 100 с.)

References:

1. Liu, Jingzhi (2000). Plagiarism, imitation, transplantation – three stages of development of Chinese New Music. *Bulletin of the Nanjing Institute of Art*. №. 3. P. 7–10.
2. Tang, Yijie (2001). Same but Different. Liaoning: Liaoning Provincial People's Publishing House. 49 p.
3. Fu, Peijun (2007). Interpretation of Lao Zi. Shanghai: Shanghai Bookstore. 113 p.
4. Qian, Mu (2005). A New Interpretation of Confucius' Texts. Beijing: Xinhua Bookstore. 25 p.
5. Zhang, Siguan, Hong, Yongping (1998). Chinese Cultural Laws, Norms and Systems. Beijing. 100 p.

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

МІСТИЧНА КОЛИСКОВА (НА ПРИКЛАДІ ДИПТИХУ СІ-МІНОР № 6 ІЗ ЦИКЛУ «24 ПРЕЛЮДІЙ ТА ФУГИ» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО)

Макарова Наталія Вікторівна,

докторка філософії, старша викладачка кафедри музично-теретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва

ORCID ID: 0000-0003-0495-2159

У статті здійснено комплексний музикознавчий, психологічний, історико-культурологічний та богословсько-теологічний аналіз диптиху «Прелюдія і fuga сі-мінор № 6» із циклу «24 прелюдії та fugи» Всеволода Петровича Задерацького. Твір є не лише високохудожнім зразком поліфонічного письма, але і глибоко автобіографічним документом, це своєрідна сторінка музичного містично-психологічного щоденника композитора, створеного в умовах колимського концтабору. «Прелюдія та fuga сі-мінор» є найтемнішим, найтрагічнішим твором всього циклу. В диптиху простежено взаємодію музичних образів та символів із внутрішнім досвідом автора: інтонації заколисування голодного дитяти, плачу, боротьби за власну ідентичність, кульмінаційного утвердження людського духу. Дзвін, як символічна фігура, виступає «мостом», що поєднує минуле з майбутнім та зберігає культурну пам'ять цілого покоління знедолених. Особливу увагу приділено драматургії твору як моделі екзистенційного випробування та духовного самоствердження. Автобіографічний вимір підкріплено паралелями між ментально-психологічними переживаннями Задерацького та досвідом виживання зламаних роздвоєних «Я» в умовах репресій тоталітарної системи. Прелюдія своєю тріольною пульсацією нагадує колискову, яку співає мати голодному дитяти. Використання секунд та септім вводить в світ жорстокої дійсності ХХ століття, коли кожне слово, кожен рух є під сурогатним наглядом. Fuga написана у формі фантазії, де постійно акцентується увага на боротьбі роздвоєного «Я» знедолених з оточуючою дійсністю. Дзвони, що звучать в кінці диптиху доводять, що жодна тоталітарна система не вистійть перед величчю людського духу. Доведено, що цикл «24 прелюдії та fugи» є не лише унікальною художньою спадщиною, а й документом культурної пам'яті, в якому закарбовано особисту трагедію мистця та національну травму українського народу. З огляду на сучасні реалії воєнної дійсності української державності, аналіз «Прелюдії і fugи сі-мінор № 6» постає як особливо актуальний і важливий акт, що допоможе осмислити зв'язок між мистецтвом, історичною пам'яттю та незламністю людського духу.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, 24 прелюдії та fugи, прелюдія і fuga № 6 сі-мінор, диптих, автобіографічність, культурна пам'ять, плач, заколисування, дзвін.

Makarova Natalia. Mystical Lullaby (based on Diptych B minor No. 6 from the cycle "24 Preludes and Fugues" by Vsevolod Zaderatsky)

The article presents a comprehensive musicological, psychological, historical-cultural, and theological-theological analysis of the diptych "Prelude and Fugue in B minor No. 6" from the cycle "24 preludes and fugues" by Vsevolod Petrovich Zaderatsky. The work is not only a highly artistic example of polyphonic writing, but also a deeply autobiographical document, it is its own native page of the composer's musical mystical-psychological diary, created in the conditions of the Kolyma concert. "Prelude and Fugue in B minor" is the darkest, most tragic work of the entire cycle. The diptych traces the interaction of musical images and symbols with the author's inner experience: the intonations of a hungry child's lullaby, crying, the struggle for one's own identity, the culminating affirmation of the human spirit. The bell, as a symbolic figure, acts as a "bridge" that ends with the past and the future and preserves the cultural memory of an entire generation of the disadvantaged. Special attention is paid to the dramaturgy of the work as a model of existential testing and spiritual self-affirmation. The autobiographical dimension is supported by parallels between Zaderatsky's mental and psychological experiences and the experience of surviving broken, split "I"s under the repressions of the totalitarian system. The prelude, with its triplet pulsation, resembles a lullaby sung by a mother to a hungry child. The use of seconds and sevenths introduces the world of the cruel reality of the 20th century, when every word, every movement is under close scrutiny. The fugue is written in the form of a fantasy, where attention is constantly focused on the struggle of the split "I" of the disadvantaged with the surrounding activity. The bells that sound at the end of the child prove that no totalitarian system can withstand the greatness of the human spirit. It is proven that the cycle "24 Preludes and Fugues" is not only a unique artistic heritage, but also a document of cultural memory, which captures the personal tragedy of the townsman and the national trauma of the Ukrainian people. Given the modern realities of the war truth of Ukrainian statehood, the analysis of "Prelude and Fugue in B minor No. 6" appears as a particularly relevant and important act that will help to comprehend the connection between art, historical memory and the indomitability of the human spirit.

Key words: Vsevolod Zaderatsky, 24 Preludes and Fugues, Prelude and Fugue No. 6 in B minor, diptych, autobiographical nature, cultural memory, crying, lullaby, ringing.

Туди провадити тільки сні,
але немає шляху.
А три весні, як три стіни,
пополотніли з жаху.
В. Стус

Вступ. Сьогодні, в особливо темний період історії України, коли росія прагне привласнити собі не лише землі, але й цілі шмати історії та культури України, особливо яскраво та голосно звучить ім'я Всеволода Петровича Задерацького. Два ув'язнення поспіль, заборона на звучання його творчої спадщини в концертах, знищені, ймовірно, твори першого творчого періоду і загроза знищення подальших творів, володар «вовчого паспорту», що не дозволяв жити у великих містах та займати керівні посади, вчитель музики останнього цесаревича Олексія, вмілий залізничник, талановитий письменник, геній українського народу, творчість якого ще не вивчена, не до кінця зрозуміла. Це все про життя Особистості, яка, колись точно приверне увагу голлівудських режисерів. Всеволод Петрович прожив таке насичене життя, трагічне, але водночас і цікаве, яке не під силу навіть десятком пересічним людям. Його цикл «24 прелюдії та фуги», написаний на Колимі, під час ув'язнення, на телеграфних, зразу начисто (без ластіку), без доступу до інструменту, став свідченням незламності людського духу. А зважаючи на воєнне сьогоднішнє України, цикл сміливо можна назвати символом незламності цілої української нації!

Мета статті полягає у всебічному аналізі диптиху «Прелюдія і фуга № 6 мі-мінор» в музикознавчому, психологічному, інтерпретаторському, богословсько-символогічному контекстах як символу незламності національного духу українського народу.

Аналіз останніх досліджень. Творчість Всеволода Петровича Задерацького довгий час залишалася в тіні історії музичної культури. Перша спроба вивести в мистецький світ ім'я Задерацького відбулося в 1980 році В. Клином [2]. Вже за часів незалежності України це ім'я знову зацікавить київську музикознавицю Н. Лукашенко, яка захистить дисертаційне дослідження «Стильові основи фортепіанної поезії В. П. Задерацького» [3] та випустить монографію «Всеволод Петрович Задерацький в контексті “тіньової” історії музики ХХ століття» [4], де проаналізує життєвий та творчий шлях композитора, особливу увагу приділить циклу «24 прелюдії». Наступною сходинкою вивчення творчості генія українського народу стане дисертація С. Постовайтової «Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)» [7].

Символічно, що з початком повномасштабного вторгнення почали з'являтися публікації М. Остапчук [6], Т. Сирятської [8] та Н. Макарової [5], кожна з яких аналізує творчість Всеволода Задерацького, розкриваючи зміст його творчості, внутрішню логіку та багатоплановість, що довгий період часу залишалася поза увагою музикознавчої спільноти.

Методологія дослідження. У ході дослідження були використані наступні методи: історико-біографічний, психологічний та музикознавчий аналіз, культурологічний та богословсько-символічний зріз.

Наукова новизна. Вперше здійснений комплексний аналіз Прелюдії та фуги № 6 сі-мінор з циклу «24 пре-

людії та фуги» В. П. Задерацького, поєднуючи музикознавчий, культурологічний, психологічний та богословсько-теологічний підходи, що дозволяє розглядати диптих як одну із сторінок містично-психологічного щоденника, де звук постає як носій культурної пам'яті українського народу. Включення сучасного українського контексту та богословсько-символічної інтерпретації диптиху, де дзвін, як символ духовної незламності, робить твір засобом осмислення національної ідентичності та стійкості людського духу в умовах межово-екзистенційних ситуацій.

Результати дослідження. ХХ століття – один з найтрагічніших періодів історії всього людства. Дві світові війни, страшна правда концентраційних таборів, де знищувалися всіх, хто був не згідний з ідеологією – з одного боку, та підвищення якості життя, з іншого. Сьогодні, до речі, українська нація знову переживає досвід війни, коли не тільки відбирається добрий шмат території, гинуть невинні люди та малеча, але й цілеспрямовано руйнуються музеї як обереги культури та історії України та навчальні заклади як осередки освіченості та знань, де вчать свідомо і незалежно мислити майбутнє покоління. На жаль, така доля спіткала і Сумський університет, який є чи не найбільшим осередком знань північної Слобожанщини.

В такий же страшний час, в минулому столітті жив і писав свої шедеври геній української музичної культури Всеволод Петрович Задерацький. Переживши два ув'язнення, заслання в страшний колимський концтабір, писавши свою музику не для тогочасного слухача, а для наступного покоління. В ГУЛАзі в долині річки Колима пише цикл «24 прелюдії та фуги» тривалістю в 2,5 години, на телеграфних бланках, без доступу до інструменту, без гумки (одразу начисто). Цей твір є не відродження барокової традиції, а швидше музично-психологічним щоденником. Можливо, Всеволод Петрович і мріяв про зошит, де зможе словами описати всі жахіття табірної дійсності, але строга заборона на листування і написання не дозволяли такої розкоші. Тому мусив писати «значками», які не розуміли табірні охоронці, але які мусимо, зрештою, зрозуміти ми. В циклі, що є музичним свідченням епохи, глибока віра переплелася з надією на краще, повно відображено досвід страждання, внутрішню трагедію. Саме робота над цим твором допомогла композитору вижити та протистояти тоталітарному знеціненню та психологічному знищенню «Я». Сьогодні, коли українське суспільство знову стало на шлях боротьби за національну ідентичність, цикл є надзвичайно актуальним, адже як і Задерацький століття тому, так і ми зараз шукаємо внутрішню опору та сенс страждання, де травма буде перетворюватися на духовний досвід зростання. Прелюдія і фуга сі-мінор № 6, що є однією сторінкою містично-психологічного музичного щоденника, постає перед нами як символічний документ, що набуває універсального значення та стає живим носієм культурної пам'яті.

Диптих сі-мінор № 6 відображає особливий містичний світ. Прелюдія з перших звуків відкриває перед слухачами образ колискової. «Con moto e sostenuto.

Mistico» підкреслює відчуття гойдання – заколисування. Неспішна остинатна монотонність в партії правої руки та глибокі октавні ходи в лівій створюють особливий стан, чимсь схожий на ритуальний. Загалом, прелюдія зразу є триголосою, де кожен голос веде свою розповідь, занурюючи слухача в сакральний час, який значно відмінний від звичайного. Саме в такий спосіб композитор створює ефект перебування в позачасовому

просторі, або навіть іншій реальності, в сні. До речі, Віктор Франкл [12], що колись пережив ув'язнення в найстрашнішому нациському таборі Аушвіці писав, що вижити там міг лиш той, хто відключивши всі зайві емоції, умів зберігати сенс, дисципліну, молитву навіть тоді, коли зовнішній світ повністю руйнувався. Тобто, тут остинато – це не лише характер музичної мови, але психологічна витримка та духовний опір.



Протягом дванадцяти тактів психіка слухача звикає до заколисування, як мала дитина звикає до теплих рук матері. Та в наступну мить все змінюється. Ніби крізь сон, в простір спокою вривається акорд на *ff* в низькому регістрі, ніби вибух або грім, що раптово руйнує ілюзію постійності. І відразу партія правої руки переноситься високо вверх та ламаними дивними інтонаціями починає плакати, попри незмінність заколисування в лівій руці. Майже в кожному диптиху композитор підкреслює віддаленість голосів, створюючи образ роздвоєння, неспівпадіння психологічної структури, втрату симетричності зовнішнього та внутрішнього часу, або як

спробу втечі у внутрішній світ від зовнішнього болю. Навіть образ плачу використовувався неодноразово. Але плач в цьому диптиху набуває особливого значення – це універсальний знак, символ втраченого дитинства в тіні війни та концтаборів. Композитор «плаче» разом з травмованим роздвоєним поколінням «Я» знедолених. Дивлячись на історичні події (сьогоднішні особливо), ми розуміємо, що зло здатне прокрадатися у повсякденний простір, навіть в дитячий сон [11]. Для кожного маляти материнська колискова – це безпечний простір. Але не в цьому творі! Тут швидше відчуття тінь історичного досвіду заколисування цілого покоління.





Поступове нагнітання, *cresc. poco a poco* протягом 10 тактів. Але композитор знову не дає конкретики, якою динамікою повинен закінчитися даний розділ. У нас є лише позначка *espressivo ma stringendo*. Всеволод Петрович ніби намагається в короткий час вмістити якомога більше інформації, вимовити все, що накопилось. Але розрядки не приходить, натомість повертається матеріал першого розділу прелюдії, але вже буде нести зовсім інший, трагічний характер. Цікавим є ще те, що протягом прелюдії метр постійно змінюється, ніби вже

тут закладена нестабільність всього буття. Також ця нестабільність прослідковується у самій тональності, точніше у вибраному фрігійському ладі. Сі-мінор історично маркований трагізмом та сакральним. Згадаймо хоча б Месу сі-мінор, що є заупокійною, яку Й. С. Бах написав наприкінці життя. У Задерацького сі-мінор забарвлений нестійкістю та драматичністю фрігійського ладу, де друга понижена прочитується як топом жалю, ніби прогинаючись звукоряд дає алюзію коліно-преклоніння перед Вищими Силами.



Реприза, що побудована на початковому матеріалі, вносить загострення з першого звуку (т. 24) – партія правої руки повертає собі монотонність та попередній виклад матеріалу, проте басові ходи «борються» із септімами за владу октав, додаючи вісімкою півтон, якого не вистачає. На короткий проміжок часу октави все ж повертаються, але щоб «приспати» увагу і згодом зламати і цей остан-

ній осередок постійності, провадити свій рівний поступ моторошними септімами (т. 33). Певно, що змучене «Я» вже не має сил боротися, бо знаходиться в «граничній ситуації» [13], стикнувшись із страшною правдою буття. Композитор вдало показує як молитовний майже псалмодійний наспів стикається із хаосом зовнішнього світу, де панує смерть, страждання та боротьба.



Цікавим є завершення прелюдії. На *pp* звучить передзвін. Інтонаційна непевність, що досягається видозмінами одного акорду показує, блукання або пошук хоч якоїсь опори. Кожна зміна акорду є кроком у темряві, пошуком сенсу життя. І як писав Августин: «Неспокійне серце наше, поки не знайде спокою

в Тобі» [10, с. 18 (I,1)]. І дуже добре, що врешті опора знайдена і нижній дзвін б'є в потрібне місце, де розкривається вся правда страждання та останнього подиху: «В руки Твої віддаю дух мій» [1; Пс. 31:6]. Тут Задерацький ніби відводить слухача в безпечний простір духовного захисту. Дзвін тут є носієм трагічної пам'яті

та водночас засвідчує історію страждання, що згодом може привести до внутрішньої гармонії та душевного відновлення. Прелюдія постає перед нами як «плач та молитва» періоду колективної трагедії ХХ століття,

де посеред концтаборів, переслідувань, голодоморів та воєн музика стає тим голосом, що промовляє скорботою за тими, кого вже не зможемо почути. А втомлена мати і далі заколисує голодне маля під звуки вибухів...



Фуга зберігає метричну непостійність і майже точно повторює за прелюдією послідовність розмірів. Ця особливість цементує зв'язок між частинами диптиху. Фуга написана у формі фантазії. Цікавий виклад матеріалу, коли точно і не можна сказати скільки голосів, основний виклад триголосий, але далі (т. 36) простежується чітко чотириголосся протягом трьох тактів. Далі постійно подвоюються

октавно деякі голоси і в творі постійно присутній чотири-шестиголосий виклад. Тема лаконічна, чотиритактова, сувора, майже середньовічна, що звучить внутрішнім голосом, що намагається впорядкувати важкі емоції попереднього досвіду (в прелюдії). Ніби людина, що пережила страшну травму та намагається відновити цілісність свого роздвоєного «Я» через розповідь [16].



Промова стає надзвичайно експресивною з 27 такту – на зламі драматургії суворого триголосся з'являються пасажі шістнадцятками в партії правої руки, що звучать у верхньому регістрі, ліва рука в цей час розвиває тематичний матеріал у видозміненому вигляді в низькому регістрі. Видозміна відбувається завдяки зміні метру 4/4 на 3/4. Задерацький знову підкреслює ідею роздвоєного «Я» знедолених,

які намагаються врятуватися втечею у внутрішній світ, а непостійна метричність додає відчуття непевності. Поліфонічна тканина поступово втрачає прозорість та набуває характеру «бурі». Цей розділ можна трактувати з погляду аналітичної психології [14] як прорив «колективного несвідомого» у свідомість психологічної структури головного героя (теми), розхитуючи стрункість поліфонічного мислення.



Символічно, що після бурхливого епізоду, динамічна сила якого зійшла на нівель, в 33 такті тема проводиться в перегорнутому вигляді на *p*, композитор ніби дає змогу темі глянути на себе в дзеркало та роздивитися відображення, інтерверсію свого свідомого «Я» [15]. Це не лише поліфонічний прийом, але і особлива

майже символічна подія – слухач спостерігає «інше обличчя», що було заховано глибоко в тіні: «Тепер ми бачимо ніби у дзеркалі, у загадці, а тоді – обличчям в обличчя...» [1; Кор. 13:12], бо «... зодягнулися в нову людину, що оновлюється в пізнанні за образом Того, Хто її створив» [1; Кол. 3:10].



Цікавий виклад 39 – 41 тактів – права рука веде свою розповідь стабільними акордами, ніби символізуючи внутрішній спокій та впевненість. На противагу цьому, партія лівої руки звучить восьмим тривалостями, ніби заповнюючи простір навколо, але з тривогою – в кожну першу долю три такти поспіль приходить мордент. «Число 3 відображає Божественну Трійцю і є числом простору, повноти, реальності. Часто вважають його і числом людської душі та одкровення, всього духовного. Не дивно, що трійка тісно пов'язана із церковними священнодійствами та молитвами: на славу Трійці Церквою було введено молитву «Трисвятое», трикратне

оспівування «Господи помилуй». З трійкою пов'язують і обрядовість на Великдень: трикратне обходження престолу перед початком служби, трикратне відспівування «Христос воскрес». Фігурує трійка і при освяченні води на Богоявлення. Навіть у повсякденному житті ми тричі хрестимося чи промовляємо молитву, тричі дитину занурюють у священну купіль під час хрещення» [9, с. 34]. По суті, в Задерацького три морденти – це не що інше, як три етапи внутрішнього усвідомлення травми, три спроби душі знаходження опори у зовнішньому бентежному світі, три етапи очищення, після якого настане довгожданий спокій.



Але, довгожданий спокій не настає, не тут, не зараз. Натомість «приходить» досить протяжний епізод (тт. 52 – 65) на *ff*, де тріолі партії лівої руки накладаються на дуольний ритм в правій. Епізод страшний є тим, що тріолі звучать секундовими інтонаціями, та ще й глибоко в нижньому регістрі. Складається враження, що доля хоче ще більше налякати головного героя своїм страшним криком, окрім того, ми маємо

велику відстань між партіями рук, що символізує роздвоєне «Я», яке одночасно існує у двох вимірах – внутрішньому та зовнішньому. Всі ці три аспекти (*ff*, неспівпадіння часу та велика відстань між голосами) вказують на екзистенційно-межовий стан «Я» кожного знедоленого, де страх, як емоція переважає над всім іншим, а час – теперішнє, минуле та майбутнє – відступає перед обличчям небезпеки.



Боротьба продовжується і далі – в такті 66 композитор подає стретту в цікавому вигляді – голоси рухаються на зустріч один одному і знаходяться дуже близько, майже торкаючись. Спочатку в тихій динаміці, майже обережно, а згодом цей саме рух подається в октавному вирішенні на *sub. f*. В такий спосіб ще більше, ніж будь де композитор підкреслює трагедію роздвоєного «Я», яке прагне саме себе ж і знищити. І не дивно, адже з психології відомо, що чим більше людина знаходиться під гнітом – тим більше вона вже не вважає себе людиною. І вийти з цього стану надзвичайно важко, а інколи

навіть неможливо. Ось як описує звільнення з Аушвіцу Віктор Франкл: «Ми, в'язні, упевнено сунули до виходу з табору. Зніяковіло озирнулися і запитально подивилися один на одного. Потім ризикнули зробити кілька кроків за межі табору. Цього разу ніхто не викрикував наказів... «Свобода!» – повторювали ми собі і все ж не могли її досягнути. Ми так часто повторювали це слово протягом усіх років, так мріяли про неї, що слово втратило сенс. Її реальність не могла пробратися до нашої свідомості; ми не могли уявити, що ця свобода стала нашою» [12, с. 191].



В наступному епізоді ми все ж бачимо, що наш головний герой психологічно справився з усіма перипетіями життя і після всіх страшних подій залишився вірним собі. Це підкреслює октавний унісонний виклад теми на *ff*. Цей епізод дуже нагадує біографію самого композитора – не зважаючи на перебування в страшному колимському таборі, він не лише вижив фізично, але й психологічно залишився дієздатним для творчості. Дзвонувий епізод, яким завершується fuga, ще раз підкреслює можливість перемоги людського духу над всіма негараздами. «Вінець досвіду людини, що повернулася додому – це дивовижне відчуття, що після всього вистражданого їй вже нема чого боятися, окрім свого Бога» [12, с. 201].

Висновки. Отже, прелюдія і fuga сі-мінор № 6 є не лише високохудожнім твором, але і глибоко автобіографічним документом, сторінкою музичного містично-психологічного щоденника «24 прелюдії та fugи». Тут переплітаються досвід страждання, боротьби та незламності людського духу. Композитор дуже вдало передає внутрішній стан роздвоєного «Я» кожного знедоленого та травмованого соціалістичною дійсністю. Особливо значущим та цікавим є музикознавча та психологічна символіка, що відображає сцени закорисування матері голодного дитяти, плач, боротьба за власну ідентичність та утвердження величч людського

духу, що пройшов довгою дорогою екзистенційного випробування та самоствердження. Автобіографічність диптиху підкреслюється прямими паралелями ментально-психологічних переживань самого композитора в колимському концтаборі, що робить його унікальним джерелом для дослідження впливу екзистенційно-межових станів на творчість. Особливо актуальним є те, що в диптиху задокументована не лише особиста доля, але й універсальна національна травма української нації, що, в світлі сьогодишніх подій, є надзвичайно важливо.

Перспективи подальших досліджень. Щоб краще зрозуміти цикл «24 прелюдії та fugи», потрібно поглиблено комплексно вивчити та проаналізувати кожен диптих окремо, використовуючи міждисциплінарний підхід, що буде включати музикознавчі, історико-культурологічні, психологічні та богословсько-теологічні аспекти. Особливу увагу варто приділити аналізу екзистенційно-межових станів особистості. Можна розвивати тематику зв'язку музики з культурною пам'яттю та національною ідентичністю. Особливо цікавим є вивчення музично-ритмічних символів, що відображають культурно-історичні події, образи українських народних пісень та казок. Такий аналіз дозволить зрозуміти музичну мову циклу, що є свідком епохи зламанних «Я» знедолених.

Література:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Переклад Івана Огієнка. Київ: Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
2. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Музична Україна, 1980. 316 с.
3. Лукашенко Н. Сильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького: дис. ... канд. мистецтв: 26.00.01. Одеса, 2011. 242 с.
4. Лукашенко Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 308 с.
5. Макарова Н. 24 прелюдії та fugи В. П. Задерацького: повернення із забуття. *Аспекти історичного музикознавства*, 2024, вип. 36, с. 62–80.

6. Остапчук М. Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (напрямок: мистецтвознавство), 2023, № 44, с. 134–146.
7. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття): дис. ... д-ра філософії. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
8. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2024, вип.70, с. 140–160.
9. Юрченко О. О. Символіка чисел в духовній культурі православного соціуму українських земель у XIV – початку XVIII століть : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2016. 267 с.
10. Augustine, H. Confessiones. Oxonii : J.H. Parker; Londini : J.G. et F. Rivington, 1838. 588 p.
11. Arendt H. Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. New York : Viking Press, 1963. 312 p.
12. Frankl V. E. ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. 6. Aufl. München: Kösel-Verlag, 1997. 269 S.
13. Jaspers K. Philosophie. Bd. 2: Existenzerhellung. Berlin: Springer, 1932. 474 S.
14. Jung C. G. Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Zürich : Rascher, 1954. 420 S.
15. Jung C. G. Aion: Untersuchungen zur Symbolgeschichte. Zürich : Rascher, 1951. 430 S. (Gesammelte Werke, Bd. 9, Teil 2).
16. Ricoeur, P. Memory, History, Forgetting. Chicago : University of Chicago Press, 2004. 642 p.

References:

1. Augustine, H. (1838). Confessiones. Oxford: J.H. Parker; London: J.G. & F. Rivington. [in Latin].
2. Arendt, H. (1963). Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil. New York: Viking Press. [in English].
3. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pys'ma Staroho y Novoho Zavitu [Bible or the Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament]. Kyiv: Ukrainske Bibliine Tovarystvo, 2011. 1376 p. [in Ukrainian].
4. Frankl, V. E. (1997). ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager [...Nevertheless Say Yes to Life: A Psychologist Experiences the Concentration Camp]. 6th ed. München: Kösel-Verlag. 269 p. [in German].
5. Jaspers, K. (1932). Philosophie (Vol. 2: Existenzerhellung) [Philosophy (Vol. 2: Elucidation of existence)]. Berlin: Springer.[In German].
6. Jung, C. G. (1954). Die Archetypen und das kollektive Unbewusste [The archetypes and the collective unconscious]. Zürich: Rascher. [In German].
7. Jung, C. G. (1951). Aion: Untersuchungen zur Symbolgeschichte (Gesammelte Werke, Bd. 9, Teil 2) [Aion: Researches into the phenomenology of the self]. Zürich: Rascher. [In German].
8. Klyn, V. (1980). Ukrainska radianska fortepiannia muzyka [Ukrainian Soviet piano music]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 316 p. [inUkrainian].
9. Lukashenko, N. (2011). Stylovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho [Stylistic foundations of V. P. Zaderatsky's piano poetics] (Cand. Art. diss., 26.00.01). Odesa. 242 p. [in Ukrainian].
10. Lukashenko, N. (2024). Vsevolod Petrovych Zaderatskyi v konteksti "tinovoi" istorii muzyky XX stolittia [Vsevolod P. Zaderatsky in the context of the "shadow" history of 20th-century music] [Monograph]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 308 p. [in Ukrainian].
11. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuy V. P. Zaderatskoho: povernennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 36, 62–80. [in Ukrainian].
12. Postovoytova, S. O. (2024). Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 226 p. [in Ukrainian].
13. Ostapchuk, M. (2023). Povernennia iz zabuttia (do 70-richchia z dnia smerti kompozytora Vsevoloda Zaderatskoho) [Return from oblivion (on the 70th anniversary of the death of composer V. Zaderatsky)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* (Musicology section), 44, 134–146. [in Ukrainian].
14. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylysynchna typolohiia preliudii tsyklu «24 preliudii ta fuy» V. Zaderatskoho [Genre-stylistic typology of the preludes of V. Zaderatsky's cycle]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 70, 140–160. [in Ukrainian].
15. Yurchenko, O. O. (2016). Symvolika chysel v dukhovnii kul'turi pravoslavnoho sotsiumu ukrains'kykh zemel' u XIV – pochatku XVIII st. [The symbolism of numbers in the spiritual culture of the Orthodox society of Ukrainian lands in the 14th – early 18th centuries] (Candidate dissertation). Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv. [in Ukrainian].
16. Ricoeur, P. (2004). Memory, history, forgetting. Chicago: University of Chicago Press.[in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК РУДИМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У США

Петкун Леонід Мечиславович,

аспірант кафедри джазу та популярної музики
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
ORCID ID: 0009-0003-3411-4057

Стаття присвячена розглядові історії формування та розвитку рудиментального виконавства у США від колоніальної доби до сучасності. Простежено вплив британських військових традицій XVII–XVIII ст. на становлення американської школи. Першим документом, що регламентує застосування барабанних сигналів і маршів, в якому зафіксовані функції військових барабанщиків, вважається статут Ф. В. фон Штойбена (1779). Проаналізовано перші американські рукописні та друковані джерела (Л. Лаверінга, Б. Кларка, Д. Гейзлтайна, Ч. С. Ешворта), в яких прослідковується поступова кристалізація системи американських барабанних рудиментів, репертуару військових барабанщиків та способів його нотування. Упродовж XIX століття відбувається інтенсивне накопичення виконавського і дидактичного матеріалу, розширення системи рудиментів та їхнє упорядкування. Поступово трансформується семантика терміну «рудиментальний», уперше упроваджене Ешвортом у виданні 1812 року. Водночас удосконалюється система барабанного нотопису, що проходить шлях від початкових вербальних описів (фон Штойбен, Гейзлтайн) до багатолінійної та, зрештою, сучасної однолінійної нотації. Занепад сигнальної функції барабана у війську наприкінці XIX століття зумовив поширення рудиментального виконавства у духових оркестрах і конкурсній практиці, що сприяло виходу цього мистецтва за межі військової доктрини. Особливу увагу приділено діяльності Національної асоціації рудиментальних барабанщиків (NARD), яка 1933 року систематизувала перелік «Двадцяти шести стандартних американських рудиментів», і Товариства перкусійних мистецтв (PAS), що 1984 року розширило перелік до «Сорока міжнародних рудиментів». Окремо відзначено сучасні ініціативи зі збереження та відродження європейської спадщини, зокрема через «Рудиментальний кодекс» (2018), що інтегрував традиції Франції, Німеччини та Швейцарії. У дослідженні зроблено висновок, що сучасне рудиментальне виконавство відображає синтез американських і європейських традицій, розширюючи горизонти виконавської практики та відкриваючи нові перспективи для дослідження й популяризації у світовому культурному просторі.

Ключові слова: рудиментальне виконавство, військова музика, барабанні рудименти, барабанні сигнали, марш, американська школа, нотація.

Leonid Petkun. Formation and Evolution of Rudimental Drumming in the United States

The article is devoted to the history of the formation and development of rudimental drumming in the United States from the colonial period to the present. The influence of British military traditions of the 17th–18th centuries on the establishment of the American school is traced. The first document regulating the use of drum signals and marches, which recorded the functions of military drummers, is considered to be the Regulations by F. W. von Steuben (1779). The study analyzes early American manuscript and printed instructional sources (L. Lovering, B. Clark, D. Hazeltine, C. S. Ashworth), which reflect the gradual crystallization of American drum rudiments, the repertoire of military drummers, and evolving methods of notation. During the nineteenth century, rudimental practice underwent dynamic growth: accumulation of didactic materials, expansion and codification of rudiments, and a semantic shift of the term Rudimental, first introduced by Ashworth in 1812. Drum notation evolved from verbal descriptions (von Steuben, Hazeltine) to multilinear and ultimately single-line systems. The decline of the drum's signaling role by the late nineteenth century led to the spread of rudimental drumming in wind bands and competition practices, which facilitated the expansion of this art beyond military doctrine. Special attention is given to the National Association of Rudimental Drummers (NARD), which in 1933 standardized the Twenty-Six Standard American Rudiments, and to the Percussive Arts Society (PAS), which expanded the list to the Forty International Rudiments in 1984, establishing a global educational standard. The study also notes recent initiatives to preserve and revive European rudimental traditions, such as the Rudimental Codex (2018), integrating the heritage of France, Germany, and Switzerland. The study concludes that modern rudimental drumming reflects a synthesis of American and European traditions, expanding performance horizons and opening new avenues for research and global cultural promotion.

Key words: rudimental drumming, military music, drum rudiments, drum signals, march, American school, notation.

Вступ. Рудиментальне виконавство посідає особливе місце в історії барабанного мистецтва. Його витоки пов'язані з військовою практикою європейських армій XVII–XVIII століть, коли барабани виконували насамперед сигнальні та комунікативні функції. Саме у військовому середовищі формувалася первинна система рудиментів – базових патернів, на яких ґрунтувалося виконання сигналів, маршів і закликів.

Рудиментальне виконавство поступово трансформувалося у самостійну, цілісну систему, що стала основою сучасного виконавства і педагогіки. Особливе місце у цьому процесі належить американській школі.

У США рудиментальне виконавство набуло системного розвитку завдяки впливу британських традицій, асимільованих у колоніальну добу. Дослідження еволюції американського рудиментального виконавства дозволяє не лише простежити формування і послідовний розвиток системи рудиментів, трансформацію техніки і методів гри на ударних інструментах, але й виявити взаємодію різновекторних факторів – військових, освітніх та культурних, що аргументують сучасне розуміння цього культурно-мистецького феномена.

Актуальність дослідження зумовлена передовсім потребою осмислення витоків і тенденцій розвитку,

комплексного аналізу історичних етапів становлення рудиментального виконавства у США, простеження впливів європейських традицій та окреслення сучасних векторів його розвитку.

Матеріали та методи. Джерельною базою дослідження є рукописні та друковані барабанні посібники XVIII–XIX століть, зокрема збірки Л. Лаверінга [11], Б. Кларка [4], Д. Гейзлтайна [7], Ч. С. Ешворта [1], методичні посібники періоду Громадянської війни [2, 6, 8, 9, 13, 15], Г. А. Струба [17], Дж. Ф. Сузи [16] та праці інших авторів кінця XIX – початку XX століття. Теоретичною базою дослідження є праця дослідника Еріка Алана Чендлера «A history of rudimental drumming in America from the revolutionary war to the present» [3].

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному поєднанні декількох методів. Ретельне вивчення джерел XVIII–XIX ст. зумовило необхідність залучення історико-джерелознавчого методу. Історичний метод застосовано при дослідженні хронології становлення рудиментального виконавства. Порівняльно-історичний та аналітичний методи дозволяють поєднати музикознавчий і культурологічний ракурси аналізу.

Результати. Рудиментальне виконавство у США формувалося головню під впливом традицій британської школи, починаючи від часів відкриття Америки Колумбом. Поселенці активно послуговувалися британськими навчальними посібниками, наслідували військовий устрій і неодноразово запрошували британських офіцерів для навчання власних військ. Барабани активно використовувалися як у військовій, так і в цивільній сферах: у війську вони слугували для виконання сигналів, закликів і маршів, а в колоніальних поселеннях їх застосовували замість дзвонів, щоб скликати мешканців на збори. Звуки барабанів супроводжували богослужіння, оголошення новин, наказів та інших важливих повідомлень.

Навесні 1775 року розпочинається війна за незалежність британських колоній від Великої Британії. Ця подія ознаменувала створення 14 червня 1775 року Континентальної армії на чолі з генералом Джорджем Вашингтоном, від якої бере початок сучасна армія Сполучених Штатів Америки. Армія потребувала фахових музикантів, які мали б супроводжувати війська під час навчань і битв, а також подавати сигнали у містах і фортецях, виконувати марші для переміщення підрозділів.

Фрідріх Вільгельм барон фон Штойбен (Friedrich Wilhelm von Steuben, 1730–1794), генерал американської армії німецького походження, який приєднався до Континентальної армії, уклав і видав 1779 року статут «Regulations for the order and discipline of the troops of the United States» («Правила порядку і дисципліни у війську Сполучених Штатів Америки»), що став одним із ключових документів у формуванні професійної армії США. Окрім інструкцій зі стрійової підготовки, стрільби, артилерії та інших військових дисциплін, статут містить відомості про організацію та функції військових барабанщиків, регламентує застосування барабанних сигналів для передавання наказів. У статуті описані окремі сигнали, заклики та марші (The General, The

Assembly, The March, The Reveille, The Troop, The Retreat, The Tattoo, To Arms, The Parley і т. ін.), однак зафіксовані вони у формі вербального тексту, що неабияк ускладнює точність їхнього відтворення. Рудименти представлені частково: подано лише The Long Roll, Flam, Ten Stroke Roll, Full Drag, однак цілком відсутні будь-які приклади чи інструктивні вказівки, які могли б конкретизувати специфіку їхнього виконання.

Першим відомим джерелом американської школи рудиментального виконавства, в якому репертуар зафіксовано за допомогою нотної графіки, став манускрипт «A Revolutionary War Drummer's Book» або «Drummer's Book of Music», створений 1788 року Леві Лаверінгом. У збірнику використано двосистемну форму нотації, що передбачає запис музичного тексту на двох системах одночасно, а також використання ониматопей і символів «R», «Pou», «Tou». Книга містить сигнали, марші, заклики і близько 18 рудиментів: Five Stroke Roll, Seven Stroke Roll, Nine Stroke Roll, Flam, Ruff, Paradiddle, Flam Paradiddle, Paradiddle Flam та ін. Аналогічну концепцію та форму нотації заклав Ісаак Дей (Isaac Day) у збірникові «Isaac Day's Drum Book» 1797 року. У книзі крім сигналів, маршів, закликів занотовано 7 рудиментів: Long Roll, Seven Stroke Roll, Nine Stroke Roll, Flam, Ruff, Drag, Paradiddle.

Того ж року Бенджамін Кларк скомпонував свою збірку під назвою «Benjamin Clark's Drum Book», застосовуючи трилінійну систему нотації, що була поширеною наприкінці XVIII століття. Аплікатура позначена за допомогою штилів, спрямованих вгору або вниз. У книзі налічується 29 маршів, 7 сигналів, а також 13 рудиментів: The Long Roll, Ten Stroke Roll, Nine Stroke roll, Seven Stroke Roll, Five Stroke Roll, Three Stroke Roll, Flam, Flamadiddle, Flamparadiddle, Paradiddle, Single Drag, Double Drag, Ruff. Назви окремих композицій: The French King, Washington, Barron de Stuben, Massachusetts, Minerva, The Irish Brigade, Boston Rabit, On the roads to Boston.

Девід Гейзлтайн (David Hazeltine) 1810 року створив «Instructor in martial music: Containing Rules and Directions for the Drum and Fife, with a Select Collection of Beats, Marches, Airs, &c» («Посібник із військової музики: містить правила й настанови для гри на барабані та флейті, а також добірку ритмів, маршів, мелодій і т. ін.»). У посібнику автор подає мінімальні відомості з елементарної теорії музики. Рудименти, сигнали, заклики і марші для барабана описані звичайним прозовим текстом, як і в згаданому вище статуті Фрідріха Вільгельма фон Штойбена. Такий доволі умовний спосіб фіксації змісту слугував радше для пригадування попередньо вивченого репертуару, аніж для його опанування. Сигнали у посібнику фактично скопійовані зі статуту Фрідріха Вільгельма фон Штойбена, що свідчить про те, що протягом 21-го року вони не змінювалися. У книзі описано 21 рудимент, що відповідає кількості уроків: Five Stroke Roll, Seven Stroke Roll, Flamadiddle, Pad-a-did-le, Three Stroke Rough, Four Stroke Rough, Single Drag, Double Drag, Flam-and a-Two, Seven-and-a-Two та ін.

DRUMMER'S CALL.

A ten and a stroke, a flam and a stroke, and one flam,
twice over; then a ten and a stroke, then a flam and a stroke,
five times over; then one flam.

Приклад 1. Опис виконання рудиментів зі збірки Девіда Гейзлтайна

Перше друковане видання, в якому використано термін «рудимент» для позначення вправ для гри на барабані побачило світ у 1812 році. Посібник «A New Useful and Complete System of Drum Beating» упорядкував Чарльз Стюарт Ешворт (Charles Stewart Ashworth), британець за походженням, барабанщик оркестру морської піхоти США. Книга вважається одним із найвагоміших джерел рудиментального виконавства у США, вона була неодноразово перевидана. У початковому розділі посіб-

ника «For Drum Beating in General» автор подає найповніший систематизований перелік, сукупно із нотними позначеннями, 27 рудиментів, що використовуються в американському військовому оркестрі, зокрема: Five Stroke Roll, Seven Stroke Roll, Nine Stroke Roll, Ten Stroke Roll, Eleven Stroke Roll, Flam, Stroke and Flam, Flam and Stroke, Flam Paradiddle, Single Paradiddle, Double Paradiddle, Half Drag, Full Drag, Single Drag, Double Drag, Single Ratamacue, Double Ratamacue та ін.



Приклад 2. Рудименти зі збірки Чарльза Стюарта Ешворта (1812)

Посібник базується на традиціях британської школи, у ньому зібрано велику кількість сигналів і маршів: The

Drummers Call, The Troop, Retreat, To Arms, The General, The Reveille, The Scotch, The Austrian тощо.



Приклад 3. Опис сигналів зі збірки Чарльза Стюарта Ешворта (1812)

Леві Лаверінг 1818 року видав ще один посібник під назвою «The Drummers Assistant or The Art of Drumming Made Easy» («Настільна книга барабанщиків, або як легко опанувати мистецтво гри на барабані»). Книга багато в чому наслідує попередній рукопис, проте, у дещо доповненому та оновленому варіанті. Як і раніше, автор використовує ониматопеї «Роу» і «Тоу», натомість символ «R» в оновленій версії позначає лише рудимент Twelve Stroke Roll, а для позначення інших Roll Rudiments використано цифри, що відповідають кількості ударів: 5 для Five Stroke Roll, 7 для Seven Stroke Roll тощо. У збірнику не вказано пауз, тактів чи розмірів, що може спричинити певні відхилення у відтворенні оригінального змісту. Сигнали, заклики і марші доповнені у посібнику комплексом 15-ти рудиментів.

Громадянська війна, яка розпочалась у США у квітні 1861 року, активізувала діяльність військових музикантів, що зумовило появу у 1861–1864 роках значної кількості посібників для барабанщиків і флейтистів, серед яких варто зазначити: Keach, Burrdit, and Cassidy. The Army Drum and Fife Book (1861), Howe, Elias. United States Regulation Drum and Fife Instructor (1861),

Bruce G. B. and Emmet D. The Drummer's and Fifer's Guide (1862), Hart, H. C. New and Improved Instructor for the Drum (1862), Simpson, Henry and Canterbury Ira. The Union Drum & Fife Book (1862), Nevins, William. Army Regulations for Drum, Fife, and Bugle (1864).

Посібник «The Army Drum and Fife Book» («Книга для військових барабанщиків і флейтистів»), виданий 1861 року, який упорядкували Кіч, Бердіт та Кесіді, став важливою віхою в розвитку музичної нотації барабанного репертуару на теренах США. У збірці спостерігається поєднання двох способів нотування барабанного тексту, як у поширеному раніше багатолінійному варіанті, так і в сучасному однолінійному викладі, як із застосуванням додаткових складів чи літер для позначення аплікатури (напр., da-da, ma-ma чи скорочено d-d, m-m), так і без такого позначення. Загалом у книзі опрацьовано 18 найпоширеніших рудиментів: Double Stroke Roll, Single Stroke Roll, the Tap, the Flam, the Ruff, the Flamadiddle, the Side Flamadiddle, Five Stroke Roll, Seven Stroke Roll, Single Drag, Double Drag та ін. Автори подають докладний опис рудиментів, долучаючи до нього аплікатурні позначки, скорочене письмо, оно-

матопеї і т. ін. Книга містить також велику кількість сигналів, закликів і маршів для сукупного виконання на барабані та флейті: *Drummer's Call, Band Call, To the Colors, Assembly, Red, White and Blue, Our Flag is There, Hail to the Chief, Marseilles March, Wood Up, God Save the Queen, Police Drum Call, Drill Call* тощо. За масштабом охопленого матеріалу, та докладністю його систематизації, цей навчальний посібник можна вважати одним із найґрунтовніших видань для барабанщиків у XIX столітті.

Посібник «*The Drummer's and Fifer's Guide: or Self-Instructor*» Джорджа Брюса та Деніела Емерта (Bruce G., Emmet D.), виданий 1862 року, містить величезну колекцію сигналів і маршів для барабана і флейти, а також 36 рудиментів, що подані, аналогічно до попереднього видання, у двох формах – у дволінійній нотації та в однолінійній версії. Перехід від багатолінійних форм нотації до однолінійної форми характерний для більшості посібників другої половини XIX століття у США.

Опис барабанных рудиментів і сигналів розміщено у початковому розділі посібника, названому «*Rudimental Principles*». Таку ж назву має розділ, що присвячений грі на флейті. Розділ, в якому описані основні поняття елементарної теорії музики, отримав назву «*Rudiments of Music*». Термін «*Rudiments of Drum-Beating*» зустрічається у посібнику «*The Drummer's Instructor*», який уклали Дж. Л. Рамріл та Г. Голтон (Rumrille, Holton, 1817), а також у посібнику «*Instruction for Drummers*» Дж. Д. Клайнганса (Klinehanse, 1853). Отже, у сфері військової музики XIX століття термін використовувався спершу для позначення основ теорії музики, але поступово його зміст і функціональне навантаження трансформувалися, і барабанщики почали його застосовувати для позначення вправ.

Навчальний посібник «*Drum and Fife Instructor*» Г. А. Струба (G. A. Strube), виданий 1869 року, продовжує тенденції, що були характерними для американської школи другої половини XIX століття. Однак автор використовує трилінійну форму нотації, оскільки однолінійна нотація середини XIX століття мала певні недо-

ліки, зумовлені відсутністю аплікатурних позначок, що ускладнювало вивчення та опанування барабанного репертуару.

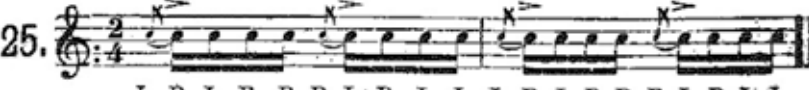
У першому розділі книги, що має назву «*The Rudimental Principles of Drum-Beating*», подано 25 рудиментів, зокрема: *The Long Roll, Five Stroke Roll, Seven Stroke Roll, Nine Stroke Roll, The Flam, The Ruff, The Single Drag, The Double Drag, The Single Ratamacue, The Flam Accent, The Flamacue, The Flam Tap* та ін. Окремо варто зазначити Lesson no. 25, що в цьому збірнику презентується вперше, а згодом стане повноправним елементом сучасної системи барабанных рудиментів. У цій частині посібника рудименти подані лише у формі аплікатурних вправ, а ритмічні тривалості, характерні для того чи іншого рудимента, тут не використовуються. Натомість у розділі «*Remarks and Explanations*» автор детально описує згадані рудименти і подає характерні для того чи іншого рудименту тривалості. Розділ книги під назвою «*The Rudiments of Music*» зосереджує основні поняття теорії музики.

Наприкінці XIX століття роль флейти у військовій музиці починає занепадати, поступаючись трубі та корнету. Посібник «*The Trumpet and Drum*», який 1886 року упорядкував Джон Філіп Суза (John Philip Sousa), презентує доволі об'ємний репертуар для барабана і труби. Збірник неодноразово перевидавався, частково використовується дотепер. У ньому зібрано 26 рудиментів, поширених у США, які дійшли до нашого часу майже без змін, зокрема: *Five Stroke Roll, Seven Stroke Roll, Nine Stroke Roll, Ten Stroke Roll, Eleven Stroke Roll, The Single Drag, The Double Drag, The Single Ratamacue, The Double Ratamacue, The Single Paradiddle, The Flam Paradiddle* та ін. Використано сучасну однолінійну форму нотації. Для позначення аплікатури застосовано напрямок штилів і символи «L» і «R», подано детальне пояснення скорочених позначень, а також багато вправ у формі етюдів. Термін «рудимент» не трактується у контексті посібника як вправа для барабанщиків, а використовується лише у назві розділу «*Rudiments of Music*» для позначення основ теорії музики.

THE SINGLE PARADIDDLE.
From hand to hand and accent the first two notes.

24. 
R. L. R. R. L. R. L. L. R. L. R. R. L. R. L. L.

THE FLAM PARADIDDLE.
From hand to hand.

25. 
L. R. L. R. R. R. L. R. L. L. L. R. L. R. R. R. L. R. L. L.
Accent the flam.

Приклад 4. Рудименти зі збірки Д. Ф. Сузи (1886)

Наприкінці XIX століття розпочинається стрімкий розвиток духових оркестрів. До їхнього складу активно долучаються військові барабанщики, що свід-

чить про вихід рудиментального виконавства у США за межі виключно військової доктрини. Активний розвиток духових оркестрів та їхня неабияка популярність

у США на зламі XIX–XX століть створили сприятливі умови для інтеграції військових музикантів у цивільне життя. Виконавці на ударних і духових інструментах, які набули свої навички і вміння у військових оркестрах, ставали частиною цивільних духових оркестрів і брали активну участь у фестивалях і конкурсах. Саме конкурси давали барабанщикам можливість продемонструвати самобутність і майстерність індивідуальної виконавської інтерпретації. Проте, через відсутність уніфікованої системи оцінювання під час змагань між Американським Легіоном та Ветеранами Західного Фронту часто виникали суперечки, оскільки виконавці послуговувалися різними посібниками і джерелами. Основними дидактичними матеріалами, за якими виконавці опановували мистецтво гри на барабані, були посібники Ч. С. Ешворта (*A New, Useful and Complete System of Drum Beating*, 1812), Дж. Брюса і Д. Емета (*The Drummer's and Fifer's Guide*, 1862), І. Струба (*Drum and Fife Instructor*, 1869) і Дж. Ф. Сузи (*The Trumpet and Drum*, 1886).

Водночас почали виникати організації, метою діяльності яких було збереження і розвиток військової музики. Учасниками цих організацій зазвичай були нащадки ветеранів війни, виконавські вміння і навички яких передавалися від покоління до покоління. Виникнення організацій було зумовлене занепадом рудиментального виконавства в армії США. Тоді сигнальне використання барабана у битвах припинилося, а у військових таборах барабан витіснила труба. За барабанщиками збереглися лише ті церемоніальні функції, які вирізнялися особливою пишнотою та підкреслювали важливість певних подій, як от: вшанування військовослужбовців, відзначення історичних подій, популяризація військових традицій, військові паради, огляди та вручення нагород, представлення на міжнародній арені, участь у державних заходах, міжнародних військових подіях і дипломатичних церемоніях.

Суперечки під час конкурсних змагань, невизначеність щодо кількості рудиментів, класифікації їхніх видів і способів виконання, а також прагнення зберегти, популяризувати і розвивати рудиментальне виконавство спонукали провідних представників барабанного мистецтва до активних дій. Тож відомий американський перкусіоніст і виробник барабанів Вільям Фредерік Людвіг разом з іншими видатними виконавцями і педагогами 20 червня 1933 року під час «Національного конгресу Американського Легіону», що проходив у Чикаго, заснував «Національну асоціацію рудиментальних барабанщиків» (*National Association of Rudimental Drummers*, NARD). Результатом діяльності товариства було укладення систематизованого переліку «Двадцяти шести стандартних американських рудиментів» (*Standard 26 American Drum Rudiments*). Половина з обраних рудиментів, а саме «Основні тринадцять стандартних американських рудиментів» (*The Thirteen Essential Rudiments of the National Association of Rudimental Drummers*), увійшла до переліку вимог для прослуховування кандидатів, які прагнули вступити до асоціації. Передбачалося, що учень, який оволодів

цими рудиментами й усвідомлював їхню важливість, за власним бажанням продовжить вивчення решти, умовно названих «допоміжними».

До переліку «Основних тринадцяти стандартних американських рудиментів» увійшли: *The Long Roll*, *The Five Stroke Roll*, *The Seven Stroke Roll*, *The Flam*, *The Flam Accent*, *The Flam Paradiddle*, *The Flamacue*, *The Ruff*, *The Single Drag*, *The Double Drag*, *The Double Paradiddle*, *The Single Ratamacue*, *The Triple Ratamacue*.

Перелік «допоміжних» тринадцяти рудиментів: *The Single Stroke Roll*, *The Nine Stroke Roll*, *The Ten Stroke Roll*, *The Eleven Stroke Roll*, *The Thirteen Stroke Roll*, *The Fifteen Stroke Roll*, *The Flam Tap*, *The Single Paradiddle*, *The Drag Paradiddle #1*, *The Drag Paradiddle #2*, *The Flam Paradiddle-Diddle*, *Lesson #25*, *The Double Ratamacue*.

Члени асоціації власним коштом друкували та поширювали копії «Двадцяти шести стандартних американських рудиментів» у навчальних закладах, серед викладачів та суддів конкурсів, щоб установити уніфіковану систему освіти для барабанщиків. Національна асоціація рудиментальних барабанщиків налічувала близько десяти тисяч членів, однак припинила свою діяльність 31 грудня 1977 року. Засновників асоціації об'єднувала думка, що рудименти – це символ ідентичності всіх барабанщиків світу. Тож вони вважали, що вивчати рудименти зобов'язаний кожен виконавець, а не лише учасники маршових чи військових оркестрів.

Після укладення уніфікованої системи стандартних американських рудиментів наступним кроком була універсалізація системи, тобто розширення її національних кордонів. «Товариство перкусійних мистецтв» у 1979 році прийняло рішення переглянути перелік рудиментів. Для цього було створено міжнародний комітет провідних виконавців і викладачів, завданням якого було розширення та оновлення «Двадцяти шести стандартних американських рудиментів». Відтак, 1984 року відповідно до рішення комісії було сформовано перелік «Сорока міжнародних рудиментів Товариства перкусійних мистецтв» (*The 40 Percussive Arts Society International Drum Rudiments*). Усі рудименти оновленого переліку були розподілені на чотири групи відповідно до їхніх спільних ознак:

1. Rolls.
 - a) Single Stroke Roll Rudiments.
 - b) Multiple Bounce Stroke Roll Rudiments.
 - c) Double Stroke Open Roll Rudiments.
2. Diddles.
3. Flams.
4. Drags.

«Двадцять шість стандартних американських рудиментів» та «Сорок міжнародних рудиментів Товариства перкусійних мистецтв» поширилися країнами Європи, ставши для багатьох шкіл єдиним джерелом, в якому систематизовано рудименти. Незважаючи на те, що вказані товариства активно пропагували рудиментальне виконавство далеко за межами США, вони все ж представляли виключно

Rolls
<i>Single Stroke Roll, Single Stroke Four, Single Stroke Seven, Multiple Bounce Roll, Triple Stroke Roll, Double Stroke Open Roll, Five Stroke Roll, Six Stroke Roll, Seven Stroke Roll, Nine Stroke Roll, Ten Stroke Roll, Eleven Stroke Roll, Thirteen Stroke Roll, Fifteen Stroke Roll, Seventeen Stroke Roll</i>
Diddles
<i>Single Paradiddle, Double Paradiddle, Triple Paradiddle, Single Paradiddle-diddle</i>
Flams
<i>Flam, Flam Accent, Flam Tap, Flamacue, Flam Paradiddle, Single Flammed Mill, Flam Paradiddle-diddle, Pataflafla, Swiss Army Triplet, Inverted Flam Tap, Flam Drag</i>
Drags
<i>Drag, Single Drag Tap, Double Drag Tap, Lesson 25, Single Dragadiddle, Drag Paradiddle #1, Drag Paradiddle #2, Single Ratamacue, Double Ratamacue, Triple Ratamacue</i>

Приклад 5. Класифікація 40 міжнародних рудиментів

американську школу гри. За таких умов європейські рудиментальні традиції поступово почали маргіналізуватися. Хоча «Товариство перкусійних мистецтв» намагалося розширити перелік, включивши до нього деякі рудименти базельської школи та швейцарської школи військових барабанщиків, повернути належну увагу до спадщини європейських шкіл у повному обсязі не вдалося.

Німецька асоціація барабанщиків «Креативна Перкусія» (Creative Percussion) 2018 року опублікувала «Рудиментальний Кодекс» (Rudimental Codex). Головною метою створення кодексу була популяризація рудиментальної спадщини Франції, Німеччини та Швейцарії. Перелік включає 42 рудименти з інтерпретаціями. Для нотного запису застосовується дволінійна форма нотації, а назви рудиментів наведено англійською, німецькою та французькою мовами зі збереженням їхніх оригінальних назв у межах відповідних шкіл.

Американські рудименти стали світовим стандартом навчання, однак саме «Рудиментальний кодекс» відкрив шлях до збереження й відновлення європейських традицій, завдяки чому сучасна рудиментальна культура поєднує надбання різних шкіл.

Висновки. Проведене дослідження витоків і розвитку рудиментального виконавства у США дозволяє зробити такі підсумки:

- американська школа рудиментального виконавства формувалася під впливом британських військових традицій XVII–XVIII ст.;
- першим документом, що регламентує застосування барабанних сигналів та визначає функції вій-

ськових барабанщиків, вважається статут, укладений Ф. В. фон Штойбенем (1779);

- у перших американських рукописних і друкованих посібниках кінця XVIII – початку XIX ст. (Л. Лаверінга, І. Дея, Б. Кларка, Д. Гейзлтайна, Ч. С. Ешворта) прослідковується поступова кристалізація системи рудиментів, формування репертуару та способів його нотування;

- удосконалення системи барабанного нотопису, що проходить шлях від початкових вербальних описів рудиментів, сигналів та маршів (фон Штойбен, Гейзлтайн) до багатолінійної та сучасної однолінійної нотації;

- трансформація значення терміну «рудиментальний» від тлумачення його як поняття, дотичного до теорії музики, а згодом до ідентифікації з виконуваною вправою;

- на зламі XIX–XX століть занепад барабана як інструмента сигнального оповіщення у війську сприяв виходові рудиментального виконавства за межі військової доктрини і застосуванню у духових оркестрах;

- унормування, уніфікація системи рудиментів через укладення переліку «Двадцяти шести стандартних американських рудиментів» (1933);

- розширення переліку до «Сорока міжнародних рудиментів», ініційоване PAS, надало системі універсального характеру.

Сучасний розвиток рудиментального виконавства демонструє взаємопроникнення і синтез американських та європейських традицій. Така інтеграція не лише розширює горизонти виконавської практики, але й відкриває нові перспективи для дослідження і популяризації рудиментального виконавства у світовому культурному контексті.

Література:

1. Ashworth Ch. S. A New, Useful and Complete System of Drum Beating. Boston, 1812. 40 p.
2. Bruce G. B., Emmet D. D. The Drummer's and Fifer's Guide: or Self-Instruktor. New York: Pond & Co., 1862. 96 p.
3. Chandler E. A. A History of Rudimental Drumming in America From the Revolutionary War to the Present. Baton Rouge: LSU Historical Dissertations and Theses. 1990. 116 p.
4. Clark B. Benjamin Clark's Drum Book. 1797.
5. Freytag E. The rudimental cookbook. 1993. 84 p.
6. Hart H. C. New and Improved Instructor for the Drum. New York: William Hall & Son, 1862. 19 p.
7. Hazeltine D. Instructor in martial music: Containing Rules and Directions for the Drum and Fife, with a Select Collection of Beats, Marches, Airs, &c. Exeter: C. Norris and Co, 1817. 48 p.
8. Howe E. United States Regulation Drum and Fife Instructor. Boston: Elias Howe, 1861. 81 p.
9. Keach, Burrdit, Cassidy. The Army Drum and Fife Book. Boston: Oliver Ditson and Co., 1861. 72 p.
10. Klinehanse G. D. The Manual of Instruction for Drummers. Washington, 1853. 25 p.
11. Lovering L. The Drummers Assistant or The Art of Drumming Made Easy. Philadelphia, 1818. 26 p.

12. Moeller S. The Art of Snare Drumming. Chicago: Ludwig Drum Company, 1956. 100 p.
13. Nevins W. Army Regulations for Drum, Fife, and Bugle. Chicago: Root & Cady, 1864. 48 p.
14. Rumrille J. L., Holton H. The Drummer's Instructor. 1817. 40 p.
15. Simpson H., Canterbury I. The Union Drum & Fife Book. Boston: Ditson & Co., 1862. 64 p.
16. Sousa J. Ph. The Trumpet and Drum: A Book of Instruction for the Field-Trumpet and Drum. Washington, 1886. 126 p.
17. Strube G. A. Drum and Fife Instructor. New York: D. Appleton & Co., 1869. 61 p.

References:

1. Ashworth, Ch. S. (1812). A New, Useful and Complete System of Drum Beating. Boston. 40 p. [in English].
2. Bruce, G., Emmet D. (1862). The Drummer's and Fifer's Guide. New York: Pond & Co. 96 p. [in English].
3. Chandler, E. A. (1990). A History of Rudimental Drumming in America From the Revolutionary War to the Present. Baton Rouge: LSU Historical Dissertations and Theses. 116 p. [in English].
4. Clark, B. (1797). Benjamin Clark's Drum Book. [in English].
5. Freytag, E. (1993). The rudimental cookbook. 84 p. [in English].
6. Hart, H. C. (1862). New and Improved Instructor for the Drum. New York: William Hall & Son. 19 p. [in English].
7. Hazeltine, D. (1817). Instructor in martial music: Containing Rules and Directions for the Drum and Fife, with a Select Collection of Beats, Marches, Airs, &c. Exeter: C. Norris and Co. 48 p. [in English].
8. Howe, E. United States Regulation Drum and Fife Instructor. Boston: Elias Howe, 1861. 81 p. [in English].
9. Keach, Burrdit, Cassidy. (1861). The Army Drum and Fife Book. Boston: Oliver Ditson and Co. 72 p. [in English].
10. Klinehanse, G. D. (1853). The Manual of Instruction for Drummers. Washington. 25 p. [in English].
11. Lovering, L. (1818). The Drummers Assistant or The Art of Drumming Made Easy. Philadelphia. 26 p. [in English].
12. Moeller, S. (1956). The Art of Snare Drumming. Chicago: Ludwig Drum Company. 100 p. [in English].
13. Nevins, W. (1864). Army Regulations for Drum, Fife, and Bugle. Chicago: Root & Cady. 48 p. [in English].
14. Rumrille, J. L., Holton, H. (1817). The Drummer's Instructor. 40 p. [in English].
15. Simpson, H., Canterbury, I. (1862). The Union Drum & Fife Book. Boston: Ditson & Co. 64 p. [in English].
16. Sousa, J. Ph. (1886). The Trumpet and Drum: A Book of Instruction for the Field-Trumpet and Drum. Washington. 126 p. [in English].
17. Strube, G. A. (1869). Drum and Fife Instructor. New York: D. Appleton & Co. 61 p. [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 22.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

АТОМАРНИЙ ПРИНЦИП ТВОРЧОГО ВИХОВАННЯ ЕСТРАДНОГО МУЗИКАНТА

Самая Тетяна Вікторівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

заслужена артистка України,

професор кафедри естрадного співу,

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва

ORCID ID: 0000-0002-1429-2951

Мета статті – проаналізувати «атомарний принцип» у музичній педагогіці як поняття «організуючої системи» сегментів формування професійних і особистісних компетенцій музиканта. **Методологія** ґрунтується на міждисциплінарний підхід, який інтегрує педагогічні концепції, психологічні теорії (у тому числі ідеї Л. Виготського про поетапне становлення функцій), дані фізіології, психофізіології, музикознавства й художньо-емоційні аспекти навчання. У дослідженні освітній процес розглядається як цілісна система, де кожен елемент («атом») не існує ізольовано, а функціонує у взаємодії з іншими, формуючи концепцію атомарного принципу методики. **Наукова новизна** полягає в уточненні змісту цього поняття: він трактується не як зведення навчання до окремих елементів, а як інтегративний механізм, що поєднує технічні, психофізіологічні, емоційно-художні та соціальні компоненти підготовки. Такий підхід дозволяє інтерпретувати навчання естрадного музиканта як багаторівневий процес розвитку виконавських навичок, культурної ідентичності, творчої ініціативи та здатності до культурного впливу на аудиторію. Акцент робиться на проблемах сучасної музичної освіти, зокрема на суперечностях, вузькопрофільності та редукції творчої ініціативи, що звужують процес підготовки до механічного оволодіння технікою. У **висновках** визначено, що атомарний принцип є продуктивною методологічною стратегією, яка забезпечує системність і цілісність музичної освіти. Його застосування долає кризу фрагментарності та «синдрому кінцевого результату», притаманних багатьом сучасним методикам. У синтезі техніки, емоційної компетентності, творчого самовираження та соціальної місії формується особистість музиканта, здатна до культурного діалогу й створення унікального художнього образу. Таким чином, атомарний підхід відкриває нові перспективи для розвитку музичної педагогіки, зорієнтованої не лише на професійну підготовку, але й на становлення соціально значущої та творчо активної особистості.

Ключові слова: музичне мистецтво, естрадна музика, атомарний принцип, педагогіка, професійна компетентність, психофізіологія, емоційна виразність, соціальна значущість, інтегративна модель навчання.

Samaya Tetiana. The atomic principle of creative education of a variety musician

The purpose of the article is to analyze the "atomic principle" in music pedagogy as the concept of an "organizing system" of segments in the formation of a musician's professional and personal competencies. The methodology is based on an interdisciplinary approach that integrates pedagogical concepts, psychological theories (including L. S. Vygotsky's ideas on the gradual development of functions), as well as data from physiology, psychophysiology, musicology, and the artistic-emotional aspects of learning. The study considers the educational process as a holistic system, in which each element ("atom") does not exist in isolation but functions in interaction with others, shaping the concept of the atomic principle of the methodology. The scientific novelty lies in clarifying the meaning of this concept: it is interpreted not as the reduction of training to separate elements, but as an integrative mechanism that ensures the interconnection of technical, psycho-physiological, artistic-emotional, and social components of education. This approach makes it possible to interpret the training of a variety musician as a multilevel process of developing performance skills, cultural identity, creative initiative, and the ability to exert cultural influence on the audience. Emphasis is placed on the problems of contemporary music education, particularly contradictions, narrow specialization, and the reduction of creative initiative, which limit the training process to mechanical mastery of technique. The conclusions define the atomic principle as a productive methodological strategy that ensures the systemic and holistic nature of music education. Its application overcomes the crisis of fragmentation and the "end-result syndrome" inherent in many modern methods. Through the synthesis of technique, emotional competence, creative self-expression, and social mission, the personality of the musician is formed, capable of cultural dialogue and of creating a unique artistic image. Thus, the atomic approach opens new perspectives for the development of music pedagogy, oriented not only toward professional training but also toward the formation of a socially significant and creatively active personality.

Key words: musical art, variety music, atomic principle, pedagogy, professional competence, psychophysiology, emotional expressiveness, social significance, integrative learning model.

Вступ. Проблема формування особистості в естрадному музичному мистецтві сьогодні набуває актуальності в контексті пошуку універсальних принципів розвитку, які забезпечують людині не лише професійну компетентність, а й повноцінне соціальне становлення. У цьому зв'язку особливу роль у музичному вихованні відіграє методичний алгоритм, заснований на «атомарному принципі» розвитку, що розглядається як ключова педагогічна концепція. Це визначення передбачає

поетапний та багаторівневий процес становлення, де кожен компонент освітнього шляху виступає «атомом» у цілісній структурі виховання, забезпечуючи узгодженість професійного мислення музиканта та створюючи передумови для досягнення високих художньо-виконавських результатів. Водночас слід підкреслити, що принцип «атомарності» має виняткове методологічне значення, оскільки дозволяє розглядати процес навчання у руслі концептуальності діалектичного розвитку.

Матеріали та методи. Методологія дослідження спирається на міждисциплінарний підхід, що інтегрує педагогіку, психологію, фізіологію, музикознавство та емоційно-естетичні чинники навчання. Психологічна площина охоплює як класичні праці, присвячені сприйняттю музики та її емоційному впливу (Сішор К., Мурселл Д.) [8; 6], так і сучасні розвідки, пов'язані з формуванням музичних здібностей у дітей та дорослих (Гаргрівз Д., Ціммерман М., Карпінські Г.) [4; 5]. Вагомим методологічним орієнтиром виступає концепція Л. Виготського, яка окреслює поетапний розвиток психічних функцій і наголошує на ролі культурного середовища в організації освітнього процесу [11].

Педагогічний вимір дослідження дотичний до поступового оволодіння музичними навичками – від формування слуху та ритмічного чуття до засвоєння виконавської техніки, завжди з урахуванням індивідуальних особливостей учня (Жак-Далькроз Е., Ріггс С., Свенвік К.) [3; 7; 10]. У цьому руслі особливого значення набувають методичні розробки С. Макієвського [1], засновані на принципі «атомарності». Згаданий принцип, співзвучний концепції Б. Фроста у галузі художнього проєктування [2], передбачає роботу з малими ритмічними одиницями чи вправами, де кожен «атом» музичної дії, як окремий ритмічний фрагмент або технічний елемент, у взаємодії з іншими компонентами поступово розгортається в цілісну систему. Такий метод дозволяє розвивати у музиканта не лише технічну вправність і координацію рухів, а й глибинне відчуття гармонії та виразну емоційність.

Результати дослідження. У музичній педагогіці ця проблема загострюється з особливою інтенсивністю. Сучасні окремі методи виявляють не стільки брак дидактичної цілісності, скільки «сприяють» внутрішній безсистемності [9]. Їхній вектор звужується до вузькопрофільних моделей підготовки, зосереджених на досягненні практико-орієнтованого результату (штучного продукту). Така редукція призводить до суттєвих втрат у процесі навчання: слабшає творча ініціатива, нівелюється особистісна унікальність виконавця, а музичне мислення зводиться до механічної репродукції з метою задоволення власних амбіцій [6]. У результаті формується типологічний образ музиканта-виконавця так званого клішованого «технаря звуку», який володіє інструментарієм, але позбавлений здатності бачити художню трансформацію матеріалу в індивідуальній обмеженій уяві.

Проблема «штучного виконавця» виходить за межі суто педагогічної сфери, набуваючи соціально-естетичного характеру [10]. Йдеться про своєрідне «серійне виробництво» музикантів, які демонструють високий рівень технічної стандартизації, але не мають власної художньої ідентичності. Така уніфікація підпорядковує музичну освіту логіці функціональної придатності в системі «обслуговування», водночас віддаляючи її від формування унікального художнього обличчя виконавця [9]. Внаслідок цього нівелюється базовий принцип музичного мистецтва – принцип авторської інтерпретації та духовного самовираження, без якого

неможливі повноцінна концертна перспектива та культурне оновлення.

У цьому контексті принцип «атомарності» навчальної методики набуває особливої актуальності: кожен окремий метод виступає лише елементарною часткою загальної системи розвитку. Лише в їх органічному синтезі виникає можливість формування цілісної музичної особистості, здатної вийти за межі функціональної «серійності» та здобути справжню художню унікальність [2].

Бути в авангарді музичного процесу – це не прагнення перевершити інших, а готовність вести постійний пошук нових форм, нових способів звучання і нових смислових горизонтів, які розкриваються лише у співтворчості та культурному діалозі [10]. Особливу роль на етапі початкового музичного виховання відіграє саме «атомарний принцип», який передбачає поступовий, структурований та багаторівневий розвиток учня, де кожен елемент освітнього процесу виступає не стільки ізольованим модулем, скільки складовою єдиної системи формування індивіда. У цьому контексті показовим є висловлювання Л. Виготського щодо закономірності становлення вищих психічних функцій: «...кожна функція в культурному розвитку дитини з'являється на сцені двічі, у двох планах: спершу – у соціальному, потім – у психологічному; спершу між людьми, як категорія інтерпсихічна, потім всередині дитини – як категорія інтрапсихічна» [11, с. 87]. Це спостереження точно відображає суть поетапного набуття творчої компетентності, коли індивідуальні навички та засоби художнього вираження виникають у діалозі, а згодом закріплюються як внутрішні механізми музичного мислення.

Однак для досягнення подібного рівня недостатньо лише володіння вокально-інструментальною технікою. Освіта музиканта потребує опори на комплексні знання – від вивчення фізіології голосового апарату, закономірностей дихання до розуміння психофізіологічних механізмів контролю емоційної виразності [5]. Останній аспект має особливе значення, адже емоційний спектр особистості не є суто вродженою даністю, а формується в діалозі культурних кодів, соціальних практик та власного досвіду. У цьому контексті музика постає універсальним медіатором між внутрішнім світом індивіда та колективним сприйняттям аудиторії.

Сучасний стан виховання молодих виконавців в мистецьких закладах потребує критичного аналізу, виявлення несистемних елементів та обґрунтування атомарного принципу розвитку [9]. Це дозволяє розглядати музичну освіту ширше, ніж просто сукупність технічних вправ та приватних методик, сприймаючи її як комплексний процес формування культурної та соціальної ідентичності, у межах якого творче начало стає фундаментом особистісного зростання.

Методологічний інструментарій аналізу набуває міждисциплінарного характеру. Музична педагогіка не може обмежуватися лише техніко-виконавськими аспектами; вона має інтегрувати знання фізіології, психології та естетики. Таке поєднання дисциплін від-

криває можливість розглядати процес музичного виховання як складну систему, в якій техніка, фізіологічні механізми й емоційна сфера утворюють нерозривну цілісність.

Сучасна музична педагогіка стикається з низкою методологічних ускладнень, центральним серед яких є несистемність освітнього процесу. Попри сталі традиції музично-освітніх шкіл, значна частина методик зберігає вузькоспеціалізований характер і не відповідає актуальним потребам естрадного виконавства. В освітній практиці переважно зосереджується увага на розв'язанні окремих технічних чи виконавських завдань, тоді як питання розвитку цілісного художнього мислення та особистісної ідентичності здобувача освіти залишаються другорядними.

Такий підхід можна охарактеризувати як «синдром кінцевого результату». Педагогічна практика нерідко зорієнтована на підготовку учня до іспиту, конкурсу чи концерту, що призводить до редукції виховного процесу до механічного опанування техніки й відпрацювання стійких шаблонів. Внаслідок цього виконавець демонструє бездоганну технічну вправність окремих елементів для їх специфічного застосування, однак втрачає справжню творчу ініціативу, здатність до інтерпретації та пошуку нових художніх рішень.

Найгостріше ця проблема проявляється у сфері вокальної підготовки. У навчальній практиці акцент здебільшого зміщується на технічні параметри – розвиток дихальної опори, артикуляційної чіткості, дикційної правильності та розширення діапазону. Проте при цьому часто ігнорується глибинна емоційно-виразна складова вокального мистецтва, яка й визначає справжню художню цінність виконавського акту. У результаті складається ситуація, коли голос, наділений формальною силою, гнучкістю й технічністю, втрачає свою провідну функцію – бути носієм смислу та духовного змісту. Людський голос як інструмент психології, здатний відтворювати внутрішній світ артиста й передавати складні відтінки художнього переживання, перетворюється на «нейтральний медіум» звучання, позбавлений тієї унікальної ролі, яка робить вокал одним із унікальних засобів комунікації в мистецтві.

Розглядаючи парадигму «атомарності» у контексті підготовки професійного вокаліста, слід враховувати принципи стилістичні відмінності між академічним і естрадним напрямками. Їхні базові засади суттєво різняться як у питанні звукоформування, так і в художньо-естетичних параметрах. Так, для академічного вокалу визначальним є орієнтир на «еталонний звук», тоді як у естрадному вокалі ключовою категорією виступає мовленнєва позиція [7]. Зазначені відмінності необхідно враховувати при розробці концептуальних та практичних моделей підготовки виконавця, спрямованих на комплексний розвиток технічної майстерності, художньої виразності та сценічної компетентності.

Не менш показовою є проблема «методичного спрощення», яку часто намагаються виправдати формулою «це для дітей». Під гаслом доступності відбувається суттєве збіднення музичного матеріалу, редукція рит-

мічного та інтонаційного багатства, підміна розвитку мислення елементарною моторикою [3]. У довгостроковій перспективі це формує у здобувача звичку сприймати музику як щось зовні просте й механічне, а не як складне художнє явище [9].

Розвиток музичного виконавства не можна зводити виключно до категорії технічної досконалості чи до вироблення художнього смаку. Ці аспекти, безперечно, відіграють фундаментальну роль, проте не вичерпують усієї складності виконавського процесу. Не менш важливим є глибоке розуміння фізіологічних і психофізіологічних механізмів, що лежать в основі музичної діяльності. Саме вони забезпечують не лише функціональну можливість точного й виразного виконання, а й створюють умови для формування своєрідного «гештальта» – цілісного емоційно-виразного діапазону музиканта. Взаємодія тілесного й психічного постає тут як органічний синтез, у якому фізіологія виконує роль інструмента, а психіка – носія художнього змісту. Такий цілісний підхід дозволяє розглядати музичне виконавство водночас як результат відточеної техніки і як форму глибинного самовираження та засіб духовної комунікації [8].

Ключове значення у музичному виконавстві належить будові та функціонуванню вокально-інструментального апарату. Голосовий апарат, дихальна система, моторика кінцівок та координаційні навички виступають не просто «інструментами» музиканта, а медіативною ланкою, через яку реалізуються когнітивні та емоційні процеси мозку [6].

Особливого значення набуває вивчення так званих «глибинних джерел» емоційності, які формують повний естетичний спектр музичного досвіду – від ледь відчутних нюансів переживань до яскравих, динамічних експресивних сплесків. Усвідомлена робота з цими механізмами дозволяє музиканту не просто відтворювати твір, а й активно формувати емоційну реакцію слухача, стаючи своєрідним «володарем» настрою аудиторії. Недарма історично терміни, що позначають характерне звучання, виконували подвійну функцію: вони відображали як структурно-композиційні стратегії твору, так і психологічні особливості його звучання, передаючи конкретний настрій і, таким чином, визначаючи манеру виконання. Розуміння та контроль цих психолого-емоційних параметрів відкривають музиканту можливість створювати унікальні виразні ефекти, поглиблюючи сприйняття та посилюючи емоційну дію музичного тексту [8].

Ключовими засадами атомарного принципу є три складові. Перша – структурність і поступовість: кожна навчальна дія формує конкретне вміння та закладає основу для наступних етапів розвитку. Друга – інтегративність, яка об'єднує фізіологічні, психофізіологічні, мистецькі та соціальні компоненти освітнього процесу. Третя – творча ініціатива та авангардне мислення: навчання виходить за межі механічного засвоєння репертуару чи технічних вправ, а кожен «атом» сприяє розкриттю особистісного потенціалу й пошуку нових художніх рішень.

У сфері мистецтва естради особливого значення набувають психологічні чинники, пов'язані з формуванням і розвитком системи взаємодії артиста з аудиторією. Сучасна концертна практика передбачає не лише опанування технічних прийомів і художніх засобів виразності, а й здатність виконавця свідомо керувати власними емоційними станами, узгоджуючи їх зі змістом музичного матеріалу та настроєм слухачів. Психологічна складова естрадного виконавства виявляється в умінні вибудовувати культурний діалог, створювати атмосферу довіри й залученості, а також реалізовувати духовну комунікацію з публікою.

З погляду дослідницької перспективи цей аспект вимагає послідовного включення в освітній процес: його слід розглядати як невід'ємну складову підготовки виконавця поряд із технічним та художнім розвитком. Формування у майбутніх музикантів навичок психологічного самоконтролю, комунікативної гнучкості та емоційної емпатії постає необхідною умовою їхньої професійної спроможності. Концертний виступ розглядається водночас як мистецький акт і як форма соціокультурної взаємодії, де музичне мистецтво впливає на ціннісно-емоційну сферу аудиторії. У зв'язку з цим психологічний компонент доцільно розглядати не лише як складову процесу, а як системоутворюючий чинник, що визначає ефективність освітніх моделей і методичних підходів у естрадно-музичній педагогіці.

У цьому контексті важливим чинником є творче хвилювання – особливий психофізіологічний стан, у якому виконавець може відчувати як продуктивне «афективне збудження», яке мобілізує внутрішні ресурси, так і деструктивні форми напруження, що призводять до емоційного виснаження або «творчого вигорання». Подібні стани не терплять поверхневого, буденного підходу: робота з ними потребує професійних знань і систематичної підготовки.

Професійний виконавець має усвідомлювати ступінь власного емоційного включення, вміти діагностувати його наслідки та володіти методами регуляції. Водночас слід підкреслити, що повна відсутність творчого хвилювання не є нормою: саме воно забезпечує концентрацію емоційної енергії та перетворює звучання на справді художній акт. Управління цим станом можна розглядати як певну «психологічну науку», коли співак або музикант здатен спрямовувати свої емоції у продуктивне русло, перетворюючи внутрішні імпульси на виразні художні образи.

Музична освіта за атомарним принципом виходить за межі професійної підготовки та набуває соціального виміру. Компетентний музикант формується як особистість, здатна впливати на емоційну та культурну сферу суспільства. Поняття «ліцензії на соціальну корисність» позначає досягнутий рівень майстерності та зрілості, який дозволяє музиканту чинити стабільний вплив на аудиторію та культурний простір. Естрада, концертна сцена та інші публічні форми виконання розглядаються як віддзеркалення людської душі, і музикант, підготовлений за атомарною моделлю, здатен керувати цим простором, створюючи

емоційно насичені події та формуючи естетичні цінності у суспільстві.

Інтеграція особистісних та соціокультурних компетентностей дозволяє враховувати реакцію аудиторії, адаптувати виразні засоби до сприйняття слухачів та формувати художні образи, які надають стійкий емоційний та культурний вплив. Атомарний принцип забезпечує системність цього процесу, перетворюючи сценічну діяльність на соціально значущу практику.

Проведений аналіз показує, що справжнє музичне виховання неможливо обмежити лише опануванням техніки або досягненням зовнішнього результату. Сучасна педагогіка стикається з проблемами вузькопрофільності, несистемності, редукції творчої ініціативи та втрати цілісного художнього мислення.

Багатоплановий розвиток виступає ефективною методологічною основою для подолання зазначених проблем. Він передбачає поетапне та системне формування компетенцій, де кожен елемент навчання розглядається як значущий «атом» цілісної системи. Фізіологічні та психофізіологічні аспекти інтегруються в структуру розвитку, дозволяючи музиканту керувати емоційним впливом та перетворювати виступ на інструмент культурного та соціального діалогу. У цьому контексті творчість стає інструментом формування культурної ідентичності та емоційного середовища суспільства.

Атомарний методичний принцип у програмі підготовки естрадного музиканта потребує уточненого розуміння та глибшого концептуального осмислення. Його не слід трактувати в редукціоністському ключі як просте поетапне опанування кожного окремого сегмента музично-технічних навичок або психологічного усвідомлення музичного процесу. Таке трактування створює ризик методологічної «пастки деталізації», коли увага до дрібних складових заміщує цілісність художнього сприйняття. В результаті надмірне зосередження на виконавській «чистоті» кожної деталі може не лише призвести до втрати творчої ініціативи, а й породити нав'язливі установки, що закріплюються у вигляді виконавських фобій, емоційної скутості та втрати природної спонтанності художнього самовираження.

Такий підхід дає змогу кожному педагогу створити індивідуальну системну модель музичного виховання, де техніка, емоційна компетентність, творче самовираження та соціальна значущість зрештою інтегруються в єдину освітню стратегію. Він сприяє формуванню особистостей, здатних до поєднання професійного, емоційного та соціального потенціалу, забезпечуючи високий рівень майстерності та вагомий внесок у культурний і суспільний розвиток.

Усі перелічені виклики свідчать про кризу цілісності освітніх програм підготовки професійних музикантів. Технічні навички, фізіологічні аспекти, емоційність та культурна рефлексія залишаються роз'єднаними, а навчальний процес набуває фрагментарного характеру. Відтак виникає нагальна потреба перегляду методологічних засад музичної освіти, де атомарний принцип

може стати ключем до забезпечення системності, інтеграції та повноцінного художнього розвитку [2].

Висновки. На підставі проведеного дослідження можна сформулювати такі узагальнені висновки. З позицій сучасної педагогіки та музичної психології атомарність слід розглядати як інтегративний принцип, що передбачає не ізоляцію, а взаємоузгодження елементів, які утворюють цілісну систему художньо-виконавчої діяльності. Кожен «атом» у цьому контексті – це не кінцева одиниця аналізу, а елемент складної мережі, яка взаємодіє з іншими елементами та формує специфічний синергетичний ефект. Таке розуміння переводить атомарність у площину холистичної (цілісної) парадигми, де деталі не фрагментуються до стану автономних об'єктів, а інтегруються в ширшу структуру творчого процесу.

Продуктивність атомарного підходу полягає в тому, що він відкриває можливість побудови навчального процесу як динамічної моделі пізнання, де технічні, психофізіологічні та художні компоненти розглядаються у їх взаємозв'язку, а не окремо. У такому контексті поняття «атом» не обмежує, а розширює освітню перспективу, дозволяючи бачити за кожною складовою численні потенційні комбінації та художні рішення. Це формує своєрідний «калейдоскоп» виконавської активності, в якому техніка й емоція, раціональне та інтуїтивне, підготовлене та імпровізаційне об'єднуються в єдину систему.

Отже, атомарний принцип у вихованні естрадного музиканта виступає як методологічна стратегія формування цілісної, гнучкої та відкритої творчої особистості, здатної ефективно адаптуватися до різноманіття культурних та мистецьких контекстів.

Література:

1. Макієвський С. Гармонія ритма. Київ: Четверта хвиля, 2006. Ч. 1. 76 с.
2. Frost B. Atomic Design. Massachusetts: Brad Frost Web, 2016. 193 p.
3. Jaques-Dalcroze É. Le rythme, la musique et l'éducation. Paris: Fischbacher, 1920. 234 p.
4. Hargreaves D., Zimmerman M. Developmental theories of music learning. *Handbook of research on music teaching and learning*. New York: Schirmer/Macmillan, 1992. pp. 377–391.
5. Karpinski G. Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians, Oxford University Press, 2000. 253 p.
6. Mursell J. The Psychology of Music. New York: W.W. Norton, 1937. 384 p.
7. Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Alfred Music, 1998. 98 p.
8. Seashore C. Psychology of Music. New York: McGraw-Hill, 1938. 448 p.
9. Swanwick K. Teaching Music Musically. London: Routledge, 1999. 176 p.
10. Schiavio A., Van der Schyff D. 4E music pedagogy and the principles of self-organization. *Behavioral Sciences*. 2018. 8 (8). 72. URL: <http://www.mdpi.com/2076-328X/8/8/72> (дата звернення: 10.08.2025)
11. Veresov N. Forgotten methodology: Vygotsky's case. *Cultural-Historical Psychology*. 2010. 6 (4). pp. 94–108.

References:

1. Makiievskiy, S. (2006). *Harmoniia rytma* [Harmony of Rhythm]. Kyiv: Chetverta khvylia. P. 1. 76 p. [in Ukrainian].
2. Frost, B. (2016). Atomic Design. Massachusetts: Brad Frost Web. 193 p. [In English].
3. Jaques-Dalcroze, É. (1920). *Le Rythme, la musique et l'éducation*. Paris: Fischbacher. 234 s. [In France].
4. Hargreaves, D. & Zimmerman, M. (1992). Developmental theories of music learning. *Handbook of research on music teaching and learning*. New York: Schirmer/Macmillan. pp. 377–391. [In English].
5. Karpinski, G. (2000). *Aural Skills Acquisition: The Development of Listening, Reading, and Performing Skills in College-Level Musicians*, Oxford University Press. 253 p. [In English].
6. Mursell, J. (1937). *The Psychology of Music*. New York: W.W. Norton. 384 p. [In English].
7. Riggs, S. (1998). *Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice*. Alfred Music. 98 p.
8. Seashore, C. (1938). *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill. 448 p. [In English].
9. Swanwick, K. (1999). *Teaching Music Musically*. London: Routledge. 176 p. [In English].
10. Schiavio, A. Van der Schyff, D. (2018). 4E music pedagogy and the principles of self-organization. *Behavioral Sciences*. 8 (8), 72. URL: <http://www.mdpi.com/2076-328X/8/8/72> [In English].
11. Veresov, N. (2010). Introducing cultural-historical theory: main concepts and principles of genetic research methodology. *Cultural-historical psychology*. 6 (4). pp. 83-90. [In English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 22.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 17.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПЕРЕТВОРЕННЯ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ КОМПОЗИТОРІВ НАДДНІПРЯНЩИНИ 1920–1930-Х РОКІВ

Стахевич Олександр Олександрович,

викладач кафедри музичного мистецтва,
аспірант ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-5195-6753

Енська Олена Юрївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-8860-3495

Розглянуто соціокультурні умови розвитку української музичної культури 1920–1930-х років, що обумовили жанрово-стильові перетворення у камерно-вокальній творчості. Від початку ХХ століття у камерно-вокальній музиці України існувало два вагомих напрями, що засновувались на: 1) укоріненні національної традиції; 2) опрацюванні добуток європейської музичної композиції. Перший напрям, засновником якого був М. Лисенко та його послідовники, був презентований творчістю М. Вериківського, Г. Верьовки, П. Козицького, М. Коляди, В. Костенка, Л. Ревуцького, П. Сениці, Г. Хоткевича та ін. Представники другого – В. Косенко, Л. Лісовський, Б. Лятошинський, М. Рославець, М. Скорульський, Ф. Якименко та ін. – спирались на європейський досвід, представлений постромантичними, імпресіоністичними, неокласичними, експресіоністичними, авангардними тенденціями тощо. В 1920–1930-ті роки і національна ідея, і європейські засади вітчизняної камерно-вокальної творчості зазнають у Наддніпрянщині докорінних змін через встановлення тоталітарного режиму та необхідність нагального впровадження радянських ідеологем у тематику та образність композиції. Це спонукало до відтворення у вокальній ліриці національного тематизму, революційного пафосу, героїчних образів, належної стилістики й виразності. Невідповідність жанру новим вимогам щодо революційності, масовості та демократичності мистецтва, а також пошук необхідних форм, засобів та принципів їх втілення спричинили в 1930-х роках кризу камерно-вокальної творчості. Наддніпрянські митці майже десятиліття ці жанри не опрацьовували. Зазначені аспекти розвитку українського мистецтва й творчість окремих митців цього періоду висвітлювались в багатьох працях вітчизняних науковців, однак жанрово-стильові перетворення камерно-вокальної музики композиторів Наддніпрянщини дотепер не ставали предметом окремого дослідження.

Ключові слова: українська камерно-вокальна музика, творчість композиторів Наддніпрянщини, соціокультурні виклики 1920–1930-х років, вимоги радянської ідеології, засоби вираження національного, жанрово-стильові пріоритети.

Stakhevich Oleksandr, Enska Olena. Genre-stylistic transformations in the vocal lyrics of composers of the Dnieper region of the 1920s–1930s

The socio-cultural conditions of the development of Ukrainian musical culture in the 1920s–1930s, which determined the genre and style transformations in chamber and vocal creativity, are considered. Since the beginning of the 20th century, there have been two significant trends in chamber and vocal music of Ukraine, which were based on: 1) the rooting of the national tradition; 2) the development of the achievements of European musical composition. The first trend, founded by M. Lysenko and his followers, was presented by the work of M. Verykivskiy, H. Verovka, P. Kozitskiy, M. Koliada, V. Kostenko, L. Revutskiy, P. Senytsia, H. Khotkevych, etc. Representatives of the second trend are V. Kosenko, L. Lisovskiy, B. Lyatoshynskiy, M. Roslavets, M. Skorulskiy, F. Yakymenko, etc. – relied on European experience, represented by post-romantic, impressionistic, neoclassical, expressionist, avant-garde trends, etc. In the 1920s and 1930s, both the national idea and the European principles of domestic chamber and vocal creativity underwent radical changes due to the establishment of a totalitarian regime and the need to urgently introduce Soviet ideologies into the themes and imagery of compositions. This prompted the reproduction of national themes, revolutionary pathos, heroic images, proper stylistics and expressiveness in vocal lyrics. The genre's inconsistency with the new requirements for revolutionary, mass and democratic art, as well as the search for the necessary forms, means and principles of their implementation caused a crisis of chamber and vocal creativity in the 1930s. Dnieper artists have not worked on these genres for almost a decade. These aspects of the development of Ukrainian Art and the creativity of individual artists of this period were highlighted in many works of domestic scientists, however, the genre and style transformations of chamber and vocal music by composers of the Dnieper region have not yet become the subject of separate research.

Key words: Ukrainian chamber and vocal music, the work of composers of the Dnieper region, socio-cultural challenges of the 1920s and 1930s, the requirements of Soviet ideology, means of national expression, genre and style priorities.

Вступ. Перші десятиліття ХХ століття у розвитку української музичної культури стали часом ствердження композиторської та виконавської шкіл. До 1920-х років українські митці мали вагомий добуток в багатьох музичних галузях, що як мистецькі феномени набували уні-

кальних рис, зумовлених своєрідністю національного менталітету. Камерно-вокальна музика – провідна в українському академічному мистецтві, починаючи від часу становлення, – була тією сферою, де ці процеси проявлялись найяскравіше.

З початку XX століття камерно-вокальна творчість в Україні розвивається у двох потужних річищах: 1) укорінення національної традиції; 2) опрацювання європейського музичного досвіду. Перший напрямок презентують солоспіви М. Лисенка та композиторів Галичини – Я. Лопатинського, В. Матюка, О. Нижанківського, Д. Січинського, а також їх молодших колег і учнів – В. Барвінського, В. Безкоровайного, М. Колесси, М. Леонтовича, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Я. Степового, К. Стеценка та ін. У 1920–30-х роках національні традиції отримали значне відображення у камерно-вокальній творчості М. Вериківського, Г. Верьовки, П. Козицького, М. Коляди, В. Костенка, Л. Ревуцького, П. Сениці, Г. Хоткевича та ін.

Паралельно з цією магістральною течією в музичному мистецтві Наддніпрянської України існував не менш вагомий напрям, представники якого у своїй камерно-вокальній творчості спирались на досвід європейського мистецтва. Це слугувало основою вокальної творчості В. Косенка, Л. Лісовського, Б. Лятошинського, М. Рославця, М. Скорульського, Ф. Якименка та ін. Завдяки їх пошукам та досягненням до 1920-х років, поряд з постромантичними та неокласичними тенденціями, в українській камерно-вокальній музиці були презентовані експресіоністичні, імпресіоністичні, авангардні тощо [14, с. 41].

Матеріали та методи дослідження. Період 1920–1930-х років – час зміни ідеологічних орієнтирів у новоствореному радянському суспільстві – стає наріжним у житті та мистецтві Наддніпрянської України. Одним з перших досліджень, де було узагальнено розвиток музичного мистецтва в Україні першої третини XX століття (у тому числі камерно-вокальних жанрів), стали «Нариси з історії української музики» Валеріана Довженка [3]. Праця містить значний обсяг матеріалу, що документально аргументований, але викладений тенденційно, зважаючи на прорадянський характер культури того часу. В цьому ж плані здійснено аналіз музичних творів та подано творчі біографії митців, серед яких особи, «неугодні» радянській владі – Л. Лісовський, М. Рославець, Ф. Якименко та деякі інші, – не згадуються.

Активізація наукових пошуків і висвітлення творчості цих замовчуваних та забутих композиторів відбуваються тільки в період встановлення незалежної України. Найзначущими розвідками, у яких здійснюються спроби об'єктивної оцінки камерно-вокальної творчості українських митців того періоду, є праці Ю. Бенті (фонд Б. Лятошинського [1]), Герасимової-Персидської (М. Вериківський [2]), А. Дробіш (Л. Лісовський [4]), Ю. Іванишина (вокальні цикли Ф. Якименка [5]), О. Коменди (М. Рославець [6]), М. Михайлов (П. Сениця [8], М. Скорульський [9]), І. Савчук (камерно-вокальна музика Б. Лятошинського [12]), Л. Снегірьова (камерно-вокальна музика В. Косенка [13]). Характеристику стильової та образно-тематичної трансформації вокальної лірики Наддніпрянщини, зумовлену соціокультурними змінами 20–30-х років XX століття, у попередніх розвідках здійснив О. Стахевич [14].

Однак жанрово-стильові пріоритети камерно-вокальної творчості композиторів Наддніпрянської України зазначених десятиліть дотепер не були предметом окремого вивчення.

Мета дослідження – розкрити жанрово-стильову специфіку та образно-семантичні пріоритети вокальної лірики композиторів Наддніпрянщини у взаємозв'язку із соціокультурними трансформаціями 1920–1930-х років.

Методологія. Тематика статті потребувала застосування певного комплексу наукових теоретичних і практичних методів. Так, для встановлення жанрово-стильових пріоритетів розвитку камерно-вокальної творчості митців Наддніпрянщини у контексті соціокультурних процесів 1920–1930-х років залучено біографічний, історико-культурологічний та міждисциплінарний методи. Для характеристики образно-семантичного поля зазначених творів використано компаративний, системний, герменевтичний методи. З'ясування трансформаційних змін у вокальній ліриці наддніпрянських митців на рівні жанрово-стильової та образно-семантичної сфер здійснювалось за допомогою музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу.

Результати дослідження. Соціокультурні зрушення на теренах Наддніпрянської України¹ у 1920–1930-х роках спричинили кардинальну зміну стильової парадигми у розвитку вітчизняного музичного мистецтва. Це позначилось на докорінній трансформації тематики, образності, виразних та композиційних засобів у всіх галузях музичної творчості. І в камерній, лірико-інтимній сфері згідно цих вимог мали втілюватись нові за змістом та масштабом ідеї революції, боротьби проти світової буржуазії, теми будівництва світлого комуністичного майбутнього та радісного життя в країні Рад... Отже, перед вітчизняними митцями на порядку денному постало завдання перебудови композиторського мислення, пошуків форм і засобів виразності, відповідних до нових художніх (радянських) ідеологем та способів їх втілення, зокрема й у «невідповідних» камерно-вокальних жанрах.

З другої половини 1920-х років наслідки драматичних подій Жовтневої революції та Громадянської війни скерували музичний розвиток Наддніпрянщини у бік нової пролетарської культури з її гаслами щодо революційності, народності, партійності мистецтва. Тотальна ідеологізація пояснювалась необхідністю вирішення завдань класової боротьби й пропаганди комуністичних ідеалів. Для реалізації цих ідей в музичному мистецтві найпридатнішими виявились масштабні й масові жанри (опера, балет, ораторія, симфонічна музика, масова хорова пісня тощо). Камерно-вокальна музика і стилістично, і тематично йшла врозріз із заангажованим масовим мистецтвом, а отже, була неприйнятною офіційній політиці та ідеології. Порівняно з масовою

¹ В Енциклопедії сучасної України надається наступне визначення: «Наддніпрянська Україна – термін, що виник в умовах поділу української етнографічної території між кількома державами. Позначав українські землі, які до 1939 входили до складу Російської імперії та СРСР (інша назва – Наддніпрянщина)» [11]. Тобто сюди входили Київ, Харків, Вінниця, Житомир, Дніпропетровськ (тепер Дніпро), Донецьк та ін.

пісню та крупними жанрами, вокальна лірика у цей час посідає досить скромне місце у творчості наддніпрянських композиторів, а в 1930-ті роки в її розвитку загалом настає криза².

Проте у першій половині 1920-х років в українській музиці ще спостерігались процеси, характерні її попередньому розвитку, започатковані М. Лисенком та його молодшими колегами-однородцями. Так, народний мелос і традиції української музики виявились непохитним підґрунтям всієї творчості **Павла Сениці** (1879–1960). Їх принципове вкорінення надало підстави вважати цього митця одним із найсерйозніших і найсамобутніших українських композиторів першої половини ХХ століття.

Вокальна лірика, як і вся творчість П. Сениці, заснована на романтичних, неокласичних та імпресіоністичних традиціях, а від українського мелосу він запозичив своєрідну індивідуальну манеру висловлення. Отримавши освіту в Московській консерваторії та залишившись там на все життя, П. Сениця попри все був кривов'язаний з Україною, насамперед з Харковом. Тож еволюція його камерно-вокальної творчості, якій належало гідне місце у його доробку, не меншою мірою, ніж у інших наддніпрянських композиторів, була обумовлена соціально-політичними і культурними зрушеннями першої третини ХХ століття.

Перші солоспіви П. Сениці, написані на слова Т. Шевченка наприкінці 1900-х років, демонструють традиційний національно-романтичний стиль композиції, характерний для М. Лисенка та представників цього напрямку початку ХХ століття. Навчання у Московській консерваторії та вплив культури «срібного віку» позначились на зверненні композитора до декадентських образів і модерних засобів композиції (вокальна лірика межі 1910-х років на слова К. Бальмонта, Л. Косуневича, Ф. Сологуба, О. Чюміної, у т. ч. українських поетів М. Кічури, М. Шаповала). Від 1910-х років у своїй камерно-вокальній творчості композитор звертається виключно до текстів українських поетів (О. Коваленко, О. Олесь, В. Сосюра та ін.).

З 1920-х років відповідно до нової культурної політики у солоспівах та піснях П. Сениці оспівується радісне життя у новій країні (слова А. Дикого, Я. Мамонтова, М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини). Однак внутрішньо митець залишається вірним собі: його хвилюють питання людської гідності, щирості почуттів, існування України. Тож багато камерно-вокальних опусів цього періоду створюються на вірші «неблагонадійних» поетів: П. Голоти, М. Кічури, О. Коваленка, О. Неприцького-Грановського, О. Олесь, М. Філянського, М. Шаповала та ін. Відтворення образного змісту в цих композиціях П. Сениці новими художніми прийомами і засобами модернізувало інтерпретацію поезії українських класиків.

Опора на національний мелос та фольклорні принципи розвитку яскраво виражена у композиторському стилі **Левка Ревуцького** (1889–1977). Вокальні та інструментальні твори композитора вирізняються оригіналь-

ністю музичного висловлення і свіжістю виразних і технічних засобів. Яскравим прикладом цього стали 120 обробок народних пісень для голосу з фортепіано, створених Л. Ревуцьким впродовж 1920–40-х років³. З окремих романсів для голосу та фортепіано вирізняються «Ну розкажи ж» (слова Хоменка, 1923), «Дума про трьох вітрів» (слова П. Тичини, 1925), «Де тії слова» (слова О. Олесь), «Проса покошено» (слова М. Рильського), «Тиша» (власний текст). Крім того, композитор аранжував чотири українські народні пісні «Червона ружа», «Їхав козак» (1928), «Та ой крикнули журавлі», «Чуєш, брате мій» (1959) для голосу з оркестром [10, с. 249].

У вокальній творчості Л. Ревуцький втілював принцип слідування музики за словесним текстом. Це виражалось у застосуванні вільної форми й наскрізного розвитку, хоча у його вокальному доробку не є виключенням і типові тричастинні побудови. В цьому Л. Ревуцький «творчо розвинув методи Лисенка й Леонтовича, які полягали у нерозривному злитті музичного фольклору з досягненнями гармонічного мислення кінця ХІХ століття. Він збагатив українську музику індивідуальними стилістичними знахідками <...> на основі глибокого й всебічного пізнання національного народного мелосу та перетворення традицій сучасної професійної музики» [7]. Проте з другої половини 1930-х років через гостру критику, що спіткала його фортепіанний концерт, митець майже відмовився від композиторської творчості, а отже, в подальшому романсовий жанр не опрацьовував.

Українську парадигму розвитку вокальної лірики Наддніпрянщини презентує і камерно-вокальна творчість **Михайла Вериківського** (1896–1962). У доробку митця твори різних жанрів, у тому числі вокальних, де переважають хорові, дитячі й масові пісні, обробки народних пісень для різних типів голосів, є також понад 60 романсів. Зазначена перевага масових пісень демонструє ступінь актуальності цього жанру й, відповідно, незначну затребуваність камерно-вокальної музики в той період в Україні.

Зважаючи на загалом ліричний характер творчості композитора, дещо дивним є те, що на початку творчої кар'єри він майже не писав романсів. Перші нечисленні зразки жанру з'являються в його доробку на межі 1920-х років (романси «Мак», 1919 та «Чорноморська балада» на слова Гр. Чупринки, 1920 [2, с. 83]). І лише через десять років було написано наступний романс «Розправа» (слова Є. Фоміна, 1930) [2, с. 85], а ще майже через десять років – знакові чотири романси на слова Лесі Українки (1938) [2, с. 87].

Думається, відсутність романсів у ранньому періоді творчості М. Вериківського була спричинена загальним соціокультурним станом у країні, коли призначенням мистецтва було декларувати революційну тематику та виконувати функції «агітпропу» для поширення комуністичної ідеології. А камерно-вокальні жанри від-

³ Серед них такі відомі цикли, як «Галицькі пісні» (1926), «Козацькі та історичні пісні» (1925), «Пісні для низького голосу» (1925–1927), «Пісні для середнього голосу» (1925–1943), «Пісні для високого голосу» (1925–1947) та ін. [10, с. 249].

² Про це докладно у попередній статті О. Стахевича [14].

повідали цьому якнайменше. Тож молодий митець, як передовий представник нового радянського мистецтва, сприяв його розвитку на найактуальніших ділянках – у крупних та масових жанрах⁴.

Більш активно вокальні жанри М. Вериківський опрацьовує, починаючи з 1940-х років. У цей час він пише два романси на слова М. Лермонтова⁵ (1939) та два романси на слова І. Франка (1940). У воєнний період композитор створює пісенний цикл «В дні війни»⁶ (1943), а також цикл романсів «Образ коханої» на слова П. Грабовського (1944), що став центральним у його вокальній ліриці. Цей перелік доповнюють написані для басу «Монолог Сковороди» на слова П. Тичини (1944), «Монолог Ярослава Мудрого» з драми І. Кочерги (1945), «Монолог шахтаря» на слова П. Безпощадного (1949), окремі романси та близькі до них пісні для голосу в супроводі фортепіано чи симфонічного оркестру⁷.

На увагу заслуговують також створені 1950 року романси «Капуанська долина» (слова І. Вазова, переклад П. Тичини), «Угорська мелодія» та пісні «Ой, я дівчина з Каховки» та «Ой, надіну я намисто» (всі – слова О. Маруніч). В них яскраво розкривається як ліричне начало, так і жартівливий бік вокальної лірики М. Вериківського, що віддзеркалюють національні інтенції його творчості. Відома українська дослідниця Н. Герасимова-Персидська зауважує, що навіть, порівняно з фортепіанною творчістю композитора, «в романсах ми знаходимо сталі риси, які складаються у певний індивідуальний стиль» [2, с. 80]. Це свідчить про значущу і вагомую роль камерно-вокальної музики в доробку митця.

Останнім періодом звернення М. Вериківського до жанрів вокальної лірики став 1958 рік. В цей час композитор редагує чотири романси (1938) та «Флорентійську пісню» (1945) на слова Л. Українки, а також пише два романси на вірші Юліуша Словацького. З польським поетом композитора пов'язували рідні місця Кременця та Кременеччини. Тож вірш поета «Якщо ти будеш у моїй країні» здобув найсильніший резонанс у душі М. Вериківського, а музика до нього є однією з найпоетичніших сторінок його творчості. Останнім твором, «лебединою піснею» композитора став романс «О руки ви мої» (1959) на слова Д. Гофштейна, репресованого і розстріляного радянського єврейського поета [2, с. 96].

У 1920–1930-ті роки національна ідея яскраво віддзеркалена у камерно-вокальній творчості *Гри-*

горія Верьовки (1895–1964), зокрема у його піснях та романсах на слова Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичини, І. Плужника, М. Семенка. До цього ж напряму примикають романси та пісні на слова Г. Сковороди, П. Тичини, М. Терещенка, М. Рильського *Пилипа Козицького* (1893–1960), вокальна лірика блискучо промайнувшого на вітчизняному музичному обрії *Миколи Коляди* (1907–1935) та незаслужено репресованого *Валентина Костенка* (1895–1960), у доробку якого вирізняються 12 солоспівів на слова Лесі Українки, а також романси та вокальні цикли на слова Т. Шевченка, М. Лермонтова, І. Франка *Федора Надененка* (1902–1963) та ін.

Поряд із прагненням ствердження національних основ, в українській камерно-вокальній музиці існував напрям, що наслідував традиціям європейської та російської музики. Це було закономірним, тому що багато українських митців наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття здобували музичну освіту в консерваторіях чи інших навчальних закладах імперських столиць. Тож в їх вокально-романсовій творчості були всотовані відповідні тематизм, форми, принципи композиції, тематика, образна сфера тощо.

Одним з перших, хто розробляв це спрямування в Україні, був *Леонід Лісовський* (1866–1934). Композитор народився і отримав професійну музичну освіту в Петербурзі, проте більшу частину життя прожив у Полтаві та Харкові⁸ і свідомо брав участь у розбудові української культури. Вже за життя його визнавали як «не українця», який своєю творчою діяльністю сприяв розвитку національної музики [цит. за: 4, с. 22]. Однак після смерті і сам композитор, і його твори були піддані тривалому забуттю⁹.

Відродження в українській культурі постаті і творчості Л. Лісовського – композитора, педагога, музичного критика, музикознавця, перекладача, музично-громадського діяча [10, с. 182], – розпочинається тільки у ХХІ столітті. В цей час спроби відновлення імені й доробку забутого митця здійснюють О. Бугаєва, С. Колтишева, А. Литвиненко, М. Ржевська. Найгрунтовніше особистість, творчість і діяльність Л. Лісовського досліджена у дисертації А. Дробиш. Шляхом ретельного аналізу і переконливих міркувань авторка доводить, що «згідно з мемуарами композитора і з урахуванням додаткової інформації, можна стверджувати, що творчі інтенції й досягнення Л. Лісовського пов'язані передусім з Україною. Це дає підстави вважати його українським композитором» [4, с. 26].

З-понад 300 опусів у камерно-вокальних жанрах Л. Лісовський написав 62 романси, 18 мелодекламацій, 11 сатир, комічну сюїту, комічний романс, чотири жарту, байки та ін. [4, с. 104–105]. Звернення композитора до жанрів мелодекламації, сатири, комічної сюїти, а крім того, назви творів (напр., «Загадки. 60 музичних малюнків для голосу і фортепіано») демонструють

⁴ В українській музиці М. Вериківський є засновником жанру масової пісні, він був також творцем першого балету «Пан Каньовський», першої ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку», першої вокально-симфонічної поеми «Чернець» та першої симфонічної сюїти «Веснянки» [10, с. 49–50].

⁵ Романси на сл. М. Лермонтова «Без вас хочу сказать вам много» та «Слышу ли голос твой» – єдиний випадок звернення М. Вериківського до поезії російських класиків.

⁶ Н. Герасимова-Персидська визначає цей цикл як «низку романсів» [2, с. 75].

⁷ «Пісня киянки» (слова О. Новицького, 1944), «Степова пісня», та «Йшов увечері Василь» (обидві сл. С. Олійника, 1947), «Пісня абхазької дівчини» (1948), вальс для колоратурного сопрано «Бджілки золотисті» (сл. М. Рильського, 1948), романси «Як сніги розтануть білі» та «Горійська хатина» (обидва сл. Т. Масенка, 1949), «Зустріч біля ставка» (сл. М. Гірника, 1949), «Ти широка, земле українська» (сл. А. Малишка, 1949).

⁸ Л. Лісовський у 1876–1889 роках проживав у Харкові, де закінчив музичне училище та історико-філологічний факультет Харківського університету. Закінчивши Петербурзьку консерваторію, в 1899–1909 роках працював у Полтаві, після п'ятирічного перебування у Петербурзі і Тифлісі останні 20 років (1914–1934) мешкав у Харкові [4, с. 28].

⁹ Про це докладно у дисертації А. Дробиш [4, с. 23].

новаторський дух та експериментальний підхід, характерні його творчій манері. Аналіз творів доводить, що найцікавіші пошуки та стильові трансформації творчості Л. Лісовського відображені саме у камерно-вокальній сфері.

Показовим щодо цього є жанр мелодекламації, в якому митець одним із перших в Україні торував шляхи розвитку на початку своєї кар'єри. Твори цього, нового тоді жанру, з'явилися в Л. Лісовського одними з перших¹⁰. Мелодекламації, безсумнівно, слугували міцним інструментом для вираження особистих інтенцій композитора. Цей жанр еволюціонував упродовж всієї його творчості, як і індивідуальний почерк митця. Тож і на початку, і на завершенні творчої діяльності мелодекламації Л. Лісовського відбивали дух тієї епохи, в яку вони створювались.

Зокрема першими в останнє десятиліття XIX – на початку XX століття в доробку композитора з'явилися мелодекламації «Які гарні, які свіжі були троянди» (1889), «Гладіатор, який вмирає» (1890), «Русалка» (1891), «Непогожий день» (1893), «Тут помирає все» (1903). Вже судячи за назвами, вони наслідують настроям і духу мистецтва «срібного століття» кінця XIX – початку XX століття. Проте в 1920-ті роки Л. Лісовський активно опановує образну тематику і художні еталони нової радянської ідеології¹¹. Навіть і жанр мелодекламації в цей період модифікується в нього із сольного у хоровий. До таких композицій належать «День пролетаріату» (слова Е. Толлера) та «З петиції робітників до царя Миколи II» (для масової декламації у супроводі хору та оркестру). За думкою А. Дробиш, це «свідчить про його особливу зацікавленість художніми й композиційними можливостями цього жанру» [4, с. 105].

Дослідниця відзначає, що трансформація стильових орієнтирів у 1920-х роках – епосі тоталітарної цивілізації – «змусила його на кілька років змінити жанровий і образно-стильовий напрям своєї творчості та звернутись до жанрів ідеологічного спрямування. Згодом Л. Лісовський відійшов від ідеологічно-заангажованої славної пафосності й маршово-гімнічної стилістики і спрямував свої зусилля в бік національно зорієнтованої образності, захопився обробками українських народних пісень, написав сатири на слова поетів “розстріляного Відродження”» [4, с. 90]. Відзначене Втілення української стилістики та інтонаційності «стали визначальними для творчості пізнього періоду життя композитора, своєрідним “маркером” її кульмінаційного етапу, а також “ідентифікатором” Л. Лісовського як представника української культури» [4, с. 91].

Еволюцію образного світу композитора в контексті стильових змін першої половини XX століття відображає романсова творчість українського композитора-но-

ватора **Федора Якименка** (1876–1945). Романси раннього етапу творчості (кінець XIX століття – 1900 роки, ор. 1, ор. 2, ор. 4, ор. 5, ор. 6, ор. 8, ор. 24) об'єднані в цикли по 3–4 твори й написані майже виключно на вірші російських поетів-класиків (М. Лермонтов, А. Майков, О. Плещеев, О. Пушкін, Ф. Тютчев, О. Фет) [5, с. 14–15]. Їх зміст не суперечить імпресіоністичним пошукам у музиці того часу та духу культури «срібного віку» загалом.

Не будучи провідним жанром у доробку Ф. Якименка, вокальна лірика яскраво демонструє трансформації індивідуального стилю композитора. Так, після деякої перерви в 1909 та середині 1910-х років з'являються П'ять романсів ор. 45 (на слова А. Фета, К. Бальмонта і П. Б. Шеллі) та П'ять романсів ор. 61 (на слова поета-декадента С. Надсона) [5, с. 8]. Ці твори віддзеркалюють уже інше, характерне для цього періоду світовідчуття автора, ніж ранні композиції.

Треба відзначити, що до недавнього часу єдино відомими у вітчизняному музикознавстві були вокальні опуси Ф. Якименка, написані до його від'їзду за кордон. Еміграція митця в 1923 році викликала хвилю спротиву та невизнання ані творчості, ані самого композитора в українській / радянській культурі. Спроба відновлення імені Ф. Якименка відбувається тільки в кінці XX – на початку XX століття. Але брак і складнощі доступу до творчої спадщини композитора, розпорошеної по різних європейських архівах, дотепер є значною перешкодою на шляху її наукового осмислення і виконавської популяризації.

Нові вектори композиторської стилістики Ф. Якименка проявляються з 1918 року, коли він приїхав до Києва. У цей час, захопившись українською музикою, Ф. Якименко опрацьовує 75 українських народних пісень, які згодом були опубліковані у двох збірках [5, с. 8]. Особливо вагомо і широко українську тематику Ф. Якименко розробляє в еміграції в Празі, а згодом у Парижі. В цей період він пише «інструментальні твори на українські теми: “Шість українських п'єс” ор. 71 (1925, Париж), цикл без опусу “Три п'єси на українську тему”, виданий у Парижі у 1925 році <...>, “Tableaux ukrainiens”, а також романси й пісні на слова Т. Шевченка (досі не знайдено) й О. Олеся» [5, с. 11]. До їх числа належить і вокальний цикл «Українські малюнки» у перекладі П. Садівничого, виданий у Харкові в 1929 році.

Науковий інтерес до вокальної творчості Ф. Якименка зарубіжного періоду пробуджується тільки в останні роки. Зокрема – це бакалаврська робота Ю. Іванишина «Вокальний цикл Федора Якименка ор. 91 на слова Олександра Олеся» [5], захищена в 2024 році. В ній аналізується цикл, випадково винайдений автором в інтернет-джерелах. Крім цього, автор згадує цикл «Сім мелодій» ор. 90 на тексті українських поетів, який, на жаль, не був виданий і нот якого у відкритому доступі нема [5, с. 16–17]. Треба віддати належне молодому науковцю, який зміг розшукати ці опуси, узагальнити історичні відомості про творчість та проаналізувати вокальні твори паризького періоду Ф. Якименка,

¹⁰ Перші мелодекламації Л. Лісовський написав у Харкові до навчання в консерваторії.

¹¹ Переважно це хорова музика, зокрема: «Гімн радянської Росії» (для хору і рояля, 1921); «Привіт III Інтернаціоналу» (1922), «Червона зоря» (хор для армійців), «Пам'яті В. І. Леніна» («Не кажіть мені: він помер», для мішаного хору а capella, 1924), «12 пісень юних Ленінців з акомпанементом рояля», «Гасла ВКП 1925 року» (сюїта з 29 номерів для солістів, ансамблів і фортепіано, 1925) та ін. [4, с. 89].

що за своєю стилістикою є видатними зразками української вокальної лірики межі 30–40-х років XX століття.

За образною сферою модерністському мистецтву близькі цикли романсів **Миколи Рославця** (1881–1944) – винахідника новітньої для того часу системи синтетакордів, яка без перебільшень виступає альтернативою атональній системі А. Шенберга. Вокальний цикл «Сумні пейзажі» на слова П. Верлена (1913) та Три ... і Чотири твори для голосу і фортепіано (1913–1914) були одними з перших творів, що презентували систему М. Рославця. В цьому ж стилістичному полі створений вокальний цикл «Полум'яне коло» (1920).

Однак з середини 1920-х років інноваційна творчість М. Рославця піддавалась нищівній критиці. Отже, публікуючи цей цикл у 1929 році, композитор принизливо пояснював: «Ці твори <...> і з цілком незалежних від автора причин видаються тільки тепер, тобто майже через десять років після їх написання. Цим пояснюється застарілість для нашого часу як їхнього ідейного змісту, так і впливаючих з нього настроїв, які давно стали для автора чужими (курсив – авт.)» [цит. за: 6, с. 41].

Стосовно музичної стилістики митця цих років О. Коменда констатує: «З початку 1920-х у творчість композитора вливається струмінь “масових творів”. Це цикли “Поезія робітничих професій”, “Пісні революції”, “Пісні робітничі та селянки”, кантати “Жовтень”, “Ленін” та ін. У цих своїх творах <...> М. Рославець “не підхалтурював” <...> хоча писати “масову музику” композитору не вдавалось» [6, с. 26]. Незважаючи на експериментальний дух і революційність музичних шукань, наприкінці 1920-х років колеги з АПМу (Асоціація пролетарських музик), до якої входив М. Рославець, звинуватили його в схильності до «буржуазної ідеології» [6, с. 38]. Через подальші утиски композитор був вимушений виїхати в Ташкент і припинити творчі експерименти.

В модерністичному напрямі була спрямована романсова творчість 1920-х років **Бориса Лятошинського** (1895–1968). В українському мистецтві перших десятиліть XX століття, поряд із камерно-інструментальними жанрами, що переважали в цей період у доробку митця, його вокальна лірика презентує екзистенційно-символістський напрям. Відповідним був і вибір композитором поетичних текстів на слова поетів-символістів П. Верлена, Г. Гейне, М. Метерлінка, О. Плещеєва, О. Уальда, П. Б. Шеллі та ін. [12, с. 8]. Такими ж наративами просякнута лірика російських поетів «срібного» століття (К. Бальмонт, І. Бунін, І. Сєверянин, Ф. Сологуб), до якої також звертався Б. Лятошинський [12, с. 16]. Зважаючи на екзистенційний стан внутрішнього самозаглиблення героя, у контекст символістського напрямку сповна «вписуються» і його три романси на слова китайських поетів ор. 18 [12, с. 30].

У 1920-ті роки Б. Лятошинський створює основний масив романсових композицій. В 1930-ті роки відбувається кардинальна перебудова мислення композитора, пов'язана з розробкою у його творчості засобів, форм і прийомів методу «соцреалізму». Подальші нечисленні

зразки романсового жанру (як і його камерно-інструментальної музики) відносяться вже до 1940-х років і презентують інші, актуальні до вимог цього часу теми і образи, інших авторів поетичних текстів, інший композиторський стиль¹².

Вірну оцінку цій ситуації надав Ігор Савчук: «1920 ті роки – час несправджених надій покоління українських митців, які уже в наступному десятилітті будуть ганебно піддані гонінням, тортурам, знищенню. А поки що вони творять сповнену модерної краси поезію, живопис та музику. З під їх пера у “час свободи” творчості 1920-х народжується дивовижний феномен <...> найновіші та найяскравіші риси модерністської культури», що «торує нові шляхи розвитку українського мистецтва, позначені здобутками найвищого естетичного та професійного рівня» [12, с. 8].

З точки зору радянської естетики зміни в індивідуальному стилі Б. Лятошинського звичайно оцінювались як позитивні. Проте, на думку авторів статті, це була значна перепона для активнішого, глибшого, а може зовсім іншого розвитку жанру як у творчості Б. Лятошинського, так і в українській музиці загалом. Тож невелика кількість романсів, порівняно з обробками народних пісень, створених композитором у 1930-1940-ві роки¹³, віддзеркалює незначний інтерес радянської спільноти до цього жанру в даний період і неможливість висловити в пропонований спосіб найтонші, найпотаємніші особисті почуття.

Вокальна лірика ще одного видатного українського композитора – **Віктора Косенка** (1896–1938) позначена особливим психологізмом. Творча доля митця багато в чому традиційна для свого часу. Романси він писав від початку – впродовж більшої частини життя. Як і багато інших українських композиторів межі XX століття (В. Костенко, М. Скорульський, Ф. Якименко та ін.), здобув музичну освіту в петербурзькій консерваторії. Отже, з одного боку, на композиторський стиль В. Косенка значно вплинули традиції російської музики (насамперед С. Рахманінова та П. Чайковського) [13, с. 65–66]. З іншого боку, експресія та емоційна схвильованість музичного висловлювання його романсів відповідають «як національним традиціям вокальної лірики (солоспів), так і класичним зразкам європейської вокальної мініатюри епохи музичного романтизму» [13, с. 67].

Стиль косенківської романсової лірики, що у цілому сформувався на початку творчого шляху, був скерований на традиції музики П. Чайковського та С. Рахманінова. Відповідним щодо цього був вибір поетичних тек-

¹² В 1940-ві роки композитор пише для баса з фортепіано романси ор. 32: № 1 «В райдугу чайка летіла» та № 2 «Все мені сниться» на сл. Л. Первомайського (1940) та ор. 37: № 1 «Зоря» на сл. М. Рильського та № 2 «Найвище щастя» на сл. В. Сосюри (1942) [1, с. 124].

¹³ У 1930–1940-ві роки в жанрі обробки народних пісень, крім хорових, Б. Лятошинський створює Дві українські народні пісні в обробці для середнього голосу та фортепіано (1934), Десять обробок українських народних пісень для голосу та фортепіано (ор. 33, 1941), Двадцять українських народних пісень в обробці для голосу та фортепіано (ор. 34, 1941), П'ять українських народних пісень в обробці для голосу та фортепіано (ор. 35, 1941) [1, с. 125]. Можна впевнено стверджувати, що це слугувало певною лабораторією у відпрацюванні митцем нового індивідуального стилю, що був впроваджений у його творчості з 1940-х років.

стів (переважно О. Апухтіна, К. Бальмонта, О. Блока, М. Лермонтова, В. Лихачова, О. Пушкіна, В. Стражева, П. Тичини та ін.). Романси В. Косенка раннього житомирського періоду просякнуті глибоким психологізмом та зануренням в емоційний стан героя.

Це вплинуло на поглиблення ролі акомпанементу, який доповнює чи «досказує» вокальну партію, тож основним принципом в камерно-вокальній музиці В. Косенка стає діалогічність музичного викладення. Але вокальна партія, експресія якої утворюється завдяки декламаційному принципу відтворення літературного тексту в музиці, превалює у творі. Зазначене «інтонаційне збагачення вокальної мелодики як основного елементу музичної виразності камерних жанрів вокальної лірики, що проявилось в активному зверненні композиторів до мелодекламаційного стилю <...> зазвичай розцінюють як приклади українського солоспіва» [13, с. 65].

Такі настрої й композиторський підхід суперечили настановам 1920-х років щодо втілення у мистецтві революційно-романтичного пафосу, бадьорої наснаги, вольового імпульсу та залученням для їх реалізації народного, а краще революційного пісенного мелосу. Це надало привід зауважити, що В. Косенко «культивував тоді старі форми домашнього музикування інтелігенції <...> тимчасом як радянська дійсність наполегливо висувала нові форми музичного побуту, щільно зв'язані з трудящими масами, народом. Деяка ізольованість <...> від масової аудиторії, а звідси порівняно слабкий зв'язок з вимогами радянської дійсності наклали відпечаток на ранню творчість композитора» [4, с. 98].

Однак В. Косенко теж не уникнув впливу (скоріше тиску) революційної естетики. Так, наприкінці 1920-х років з'являються його солоспіви «На Майдані» та «Мобілізуються тополі» (обидва на слова П. Тичини), «Пам'яті борців Паризької комуні» (слова О. Невежиної) та ін. У цьому зв'язку В. Довженко пише: «Джерелом такого зламу була поступова зміна світогляду і художніх поглядів В. Косенка, перехід його на шлях оволодіння методом соціалістичного реалізму. Безпосереднім поштовхом до нового напрямку творчості був зростаючий зв'язок В. Косенка з життям, соціалістичним будівництвом, з робітничим класом» [4, с. 156]. Отже, після 1930-го року основними жанрами у його творчості стають масові та хорові пісні на радянську тематику та обробки українських народних пісень для хору чи голосу.

Камерно-вокальний доробок іншого знаного українського композитора **Михайла Скорульського** (1887–1950) сповна віддзеркалює алгоритм розвитку жанру в першій половині ХХ століття. Митець звертався до жанру романсу впродовж всього життя, хоча написав не багато цих творів¹⁴. Значна їх частина призначалась для його дружини – Людмили Мефодіївни Андрієнко-Скорульської – володарки великого діапазону мецо-сопрано, а також для учениць студії, яку вона очолювала. Романсовий жанр не був провідним

¹⁴ Всього М. Скорульський написав 34 вокальних твори, з яких 33 камерні солоспіви об'єднані у 9 циклів. Остання пісня «Комсомолка» (1949) була створена окремо.

у доробку композитора, але відігравав важливу роль як певний експериментальний майданчик для його більш крупних опусів. Еволюція романсової творчості М. Скорульського (перший цикл романсів створено в 1911 році, останній – у 1949) віддзеркалює як «внутрішню» (змістовну, емоційну), так і «зовнішню» (жанрово-стильову, конструкційну) трансформацію композиторського стилю. Цей процес відбиває як особисті переживання й переваги митця, так і вплив соціально-політичної ситуації на розвиток мистецтва 1920–1930-х років.

Тематично-стильову еволюцію романсової творчості М. Скорульського віддзеркалюють вже назви поетичних текстів. Так, у романсах раннього періоду (найчастіше на слова О. Фета та надзвичайно популярного у той період С. Надсона) – «Дрёмка», «Вночі», «Мелодія», «Уривок», ор. 1, 1911; «Кременистий шлях», «Літня північ», «Яке щастя», «Милий мій», ор. 4, 1923 – відчутні суб'єктивістські настрої доби. В романсах зрілого періоду творчості ор. 5 та ор. 7, створених у 1924–1926 роках, «Пловець», «Співець» (слова І. Раузе), «Оновлення» (слова Л. Бережницької), «Останній місяць» (слова Г. Володимирського) втілено героїчні, вольові образи, які вимагали пошуку інших засобів виразності, ніж у попередніх творах [9, с. 80–81].

Трансформацію індивідуального стилю композитора яскраво демонструє опус № 16, де виокремлюються явно «занепадницькі» за радянськими мірками романси «Vae victis» (слова М. В.) та «Глянь, мій милий» (слова О. Олесея). Новими рисами у творчості М. Скорульського позначено і звернення у цей період до поетичних текстів інших авторів (Ц. Беліловський, Л. Українка, П. Тичина). Про перебудову композиторського мислення після сумнозвісної постанови 1932 року свідчать назви номерів з вокального триптиху «За волю» ор. 19 (1933): «Балада про наган», «Як упав же він з коня», «Смерть Делеклюза» [9, с. 79].

Як і багато хто з українських митців, М. Скорульський після цього майже десятиріччя не писав романсів, оскільки жанр за своєю природою ніяк не відповідав вимогам і тематиці радянської ідеології. Наступні романси циклу ор. 26 (1941–1942, уривок з поеми «Ленінградці», «Билина про Сталіна», «Чекай мене», «В тумані сліз», «Радянському воїну») та циклу ор. 36 (1947) на вірши українських поетів відображають емоційний стан та настрої радянського народу воєнного періоду [9, с. 84].

Короткий аналіз тематики і образного змісту романсової творчості М. Скорульського доводить, що її еволюція на кожному з етапів була пов'язана із соціокультурними перетвореннями у країні. Таким чином, вокальна лірика композитора відображає всі періоди і всі перетворення в розвитку української камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття.

У наступні 1940-ві роки камерно-вокальна творчість молодшого покоління українських композиторів першої половини ХХ століття – **Михайла Жербіна** (1911–2004), **Дмитра Клебанова** (1907–1987), **Юлія Мейтуса** (1903–1992), **Георгія Майбороди** (1913–1992)

відбиває теми і образи насамперед воєнного часу, презентуючи їх здебільшого у формі вокальних циклів. Ці особливості композиторського мислення, обумовлені соціокультурними викликами даного періоду, формували шляхи розвитку жанру в другій половині століття.

Висновки. Огляд камерно-вокальної творчості композиторів Наддніпрянщини 1920–1930-х років свідчить, що її жанрово-стильові перетворення були прямо пов'язані зі зміною соціально-політичних умов у країні в цей період. Представники обох вагомих стильових відгалужень жанру: а) хто наслідував у творчості національні традиції (М. Вериківський, Г. Верьовка, П. Козицький, М. Коляда, В. Костенко, Л. Ревуцький, П. Сениця, Г. Хоткевич) та б) хто спирався на досвід європейської музичної композиції (В. Косенко, Л. Лісовський, Б. Лятошинський, М. Рославець, М. Скорульський, Ф. Якименко та ін.) у 1920-х роках здійснюють

спроби втілити в романсовій музиці настанови щодо революційності, масовості та демократичності мистецтва. Це призвело до кардинальних перетворень у тематиці та образно-емоційній сфері, а також необхідності пошуку адекватних структурних та виразних засобів камерно-вокальних композицій. Однак невідповідність зазначеним вимогам лірико-інтимного характеру та складність втілення масштабних ідей у романсовій музиці спричинили кризу жанру. В 1930-ті роки майже десятиліття наддніпрянські митці камерно-вокальні жанри не опрацьовують.

Дослідження індивідуальної специфіки камерно-вокальної творчості окремих композиторів, особливості її прояву в певних жанрах і в різні періоди розвитку *створює перспективи для подальшого вивчення жанрово-стильових особливостей вокальної лірики Наддніпрянщини.*

Література:

1. Бентя Ю. В. Особовий фонд Бориса Лятошинського у ЦДАМЛМ України (до 120-річчя від дня народження видатного українського композитора, диригента і педагога). *Архіви України*. 2015. № 4 (298). С. 121–135. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2015_4_10
2. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 96 с.
3. Довженко В. Д. Нариси з історії української музики. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної творчості України, 1957. 240 с.
4. Дробіш А. А. Леонід Лісовський: джерелознавчий та жанрово-стильовий аспекти творчості : дис. ... доктора філософії 025 Музичне мистецтво. Київ, 2022. 371 с.
5. Іванишин Ю. П. Вокальний цикл Федора Якименка ор. 91 на слова Олександра Олеся : кваліфікаційна робота ... ОР бакалавр, спец. 025 Музичне мистецтво. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2024. 60 с.
6. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : навч. посіб., вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 208 с.
7. Лев (Левко) Миколайович Ревуцький. Вікіпедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%83%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
8. Михайлов М. Композитор П. Сениця. Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1965. 44 с.
9. Михайлов М. М. А. Скорульський : нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і музичної л-ри УРСР, 1960. 116 с.
10. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
11. Наддніпрянська Україна / Я. В. Верменич // Енциклопедія Сучасної України. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-71519>
12. Савчук І. Б. Від автора-упорядника // *Борис Лятошинський. Романи 1920-х*. Київ – Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. С. 7–12.
13. Снегірьова Л. О. Стилістика камерно-вокальних творів В. Косенка: до питання індивідуально-композиторської трактовки жанрової традиції. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31, кн. 2. С. 61–70.
14. Стахевич О. О. Камерно-вокальна творчість композиторів Наддніпрянщини у соціокультурному просторі 20–30 років XX століття. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. праць. Харків, 2025. Вип. 39. С. 30–46. DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.02>

References:

1. Bentia Yu. V. (2015). Osobovy fond Borysa Lyatoshynskoho u TsDAML M Ukrainy (do 120-richchia vid dnia narodzhennia vydatnoho ukrainskoho kompozytora, dyryhenta i pedahoha) [Personal fund of Borys Lyatoshynsky in the Central State Academy of Music and Dramatic Arts of Ukraine (to the 120th anniversary of the birth of the outstanding Ukrainian composer, conductor and teacher)]. *Arkhyvy Ukrainy – Archives of Ukraine*. № 4(298). P. 121–135. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2015_4_10 (in Ukrainian)
2. Herasymova-Persydska N. M. (1959). I. Verykivskiy [I. Verykivsky]. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR. 96 p. (in Ukrainian)
3. Dovzhenko V. D. (1957). Narysy z istorii ukrainskoi muzyky [Essays on the history of Ukrainian music]. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Creativity of Ukraine. 240 s. (in Ukrainian)
4. Drobysch A. A. (2022). Leonid Lisovskyi: dzhereloznavchyy ta zhanrovo-stylovyi aspekty tvorchosti [Leonid Lisovsky: source and genre-style aspects of creativity]. *Dissertation for the degree of PhD (025 Musical art)*. Kyiv. 371 p. (in Ukrainian)

5. Ivanyshyn Yu. P. (2024). Vokalnyi tsykl Fedora Yakymenka op. 91 na slova Oleksandra Olesia [Vocal cycle by Fedor Yakymenko op. 91 to words by Oleksandr Oles]. *Qualification work ... Bachelor's degree, speciality 025 Musical art*. Lviv : M. V. Lysenko LNMA. 60 p. (in Ukrainian)
6. Komenda O. (2015). Tvorchist M. Roslavtsia v konteksti stanovlennia muzychnoho modernizmu [M. Roslavets's work in the context of the formation of musical modernism]. *A textbook*, 2nd edition, supplemented. Lutsk. 208 p. (in Ukrainian)
7. Lev (Levko) Mykolaiovych Revutskyi [Lev (Levko) Mykolayovych Revutsky]. Vikipediia. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%83%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (in Ukrainian)
8. Mykhailov M. (1965). Kompozytor P. Senytsia. Narys pro zhyttia i tvorchist [Composer P. Senytsia. Essay on life and creativity]. Kyiv : Mystetstvo. 44 p. (in Ukrainian)
9. Mykhailov M. M. (1960). M.A. Skorulskyi : narys pro zhyttia i tvorchist [M.A. Skorulsky: essay on life and creativity]. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR. 116 p. (in Ukrainian)
10. Mukha A. I. (2004). Kompozytory Ukrainy ta ukraïnskoi diaspory [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora]. *Handbook*. Kyiv : Musical Ukraine. 352 p. (in Ukrainian)
11. Naddniprianska Ukraina [Dnieper Ukraine]. (2020). *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy – Encyclopedia of Modern Ukraine*. Compiled by Ya.V. Vermenych. Kyiv : Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL : <https://esu.com.ua/article-71519> (in Ukrainian)
12. Savchuk I. B. (2015). Vid avtora-uporiadnyka [From the author-compiler]. *Borys Liatoshynskyi. Romansy 1920-kh – Boris Lyatoshinsky. Romances of the 1920s*. Kyiv-Nizhyn : PP Lysenko M. M.. 2nd edition, revised and corrected. P. 7–12. (in Ukrainian)
13. Sniehirova L. O. (2020). Stylistyka kamerno-vokalnykh tvoriv V. Kosenka: do pytannia indyvidualno-kompozytorskoï traktovky zhanrovoi tradytsii [Stylistics of chamber and vocal works by V. Kosenko: to the question of individual-composer interpretation of genre tradition]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical Art and Culture*. Issue 31, book 2. P. 61–70. (in Ukrainian)
14. Stakhevykh O. O. (2025). Kamerno-vokalna tvorchist kompozytoriv Naddniprianshchyny u sotsiokulturnomu prostori 20-30 rokiv XX stolittia [Chamber and vocal creativity of composers of the Dnieper region in the socio-cultural space of the 20-30s of the 20th century]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva – Aspects of historical musicology : collection of scientific works*. Kharkiv. Issue 39. P. 30–46. DOI : <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.02> (in Ukrainian)

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.09.2025
 Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 16.10.2025
 Дата публікації: 28.11.2025

КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА МАНУЕЛЯ ПОНСЕ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ГІТАРИСТА

Таран Олексій Олександрович,

магістр музичного мистецтва,
викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності,
факультету музичного мистецтва та хореографії
Київського столичного університету імені Б. Д. Грінченка;
старший викладач КДМШ № 7 імені І. Н. Шамо
ORCID ID: 0009-0000-5667-5152

У статті здійснено комплексний аналіз композиторської спадщини Мануеля Марії Понсе (1882–1948) у контексті її впливу на формування й розвиток виконавської майстерності гітариста. На підставі історико-біографічних матеріалів та джерелознавчого опрацювання епістолярію Понсе—Сеговія простежено становлення індивідуального стилю митця (навчання в Італії, Німеччині та Франції; враження від мексиканського й кубинського фольклору) та окреслено механізми інтернаціоналізації гітари у ХХ ст. Мета дослідження полягає у з'ясуванні ролі творів Понсе у розширенні академічного репертуару та у формуванні техніко-інтерпретаційних компетенцій виконавця. Методологічну основу становлять аналітичний, порівняльно-стильовий та джерелознавчий підходи. Розглянуто ключові зразки: *Sonata romántica*, *Suite antigua*, *Homenaje a Tárrega*, *Sonatina meridional*. З'ясовано комплексне поєднання фольклорних, неокласичних, неоромантичних та імпресіоністичних рис і пов'язане з ним коло виконавських завдань: кантілене фразування, робота з бар'є та розширеними позиціями, арпеджіатна фактура, метроритмічні зсуви (геміоли), контроль тембрових контрастів і аплікатурної логіки, а також стильова чутливість до іспано-мексиканського колориту без спрощення чи механічного наслідування традиційних фламенко-прийомів. Уточнено видавничу історію та інтерпретаційну практику окремих опусів (зокрема, редакторські втручання Сеговії та проблеми атрибуції стилізації). Наукова новизна статті полягає у систематизації виконавських вимог репертуару Понсе як чинника розвитку компетентностей сучасного гітариста. Практичне значення полягає у можливості використання результатів дослідження для оновлення навчальних програм, добору репертуару за рівнями складності та вироблення методичних рекомендацій щодо інтерпретації творів композитора. Узагальнено, що музика Понсе не лише збагатила концертний канон гітари, а й стала важливим чинником становлення професійної виконавської культури ХХ–ХХІ століть.

Ключові слова: класична гітара, Мануель Понсе, Андрес Сеговія, виконавська майстерність, інтерпретація, репертуар, стиль, педагогіка.

Taran Oleksii. The Compositional Legacy of Manuel Ponce and Its Significance for the Development of the Guitarist's Performance Mastery

The article presents a comprehensive analysis of the compositional legacy of Manuel Maria Ponce (1882–1948) in the context of its influence on the formation and development of the guitarist's performance mastery. Based on historical and biographical materials and the study of the Ponce–Segovia correspondence, the article traces the evolution of Ponce's individual style (education in Italy, Germany, and France; impressions from Mexican and Cuban folklore) and outlines the mechanisms of the guitar's internationalization in the twentieth century. The purpose of the study is to determine the role of Ponce's works in the expansion of the academic repertoire and in the development of the guitarist's technical and interpretative competencies. The methodological basis combines analytical, comparative-stylistic, and source-study approaches. Key works are examined, including *Sonata romántica*, *Suite antigua*, *Homenaje a Tárrega*, and *Sonatina meridional*. The article reveals the complex synthesis of folkloric, neoclassical, neo-romantic, and impressionistic traits, as well as the related set of performance tasks: cantilena phrasing, work with barre and extended positions, arpeggiated textures, metric shifts (hemíolas), control of timbral contrasts and fingering logic, and stylistic sensitivity to the Hispano-Mexican idiom without simplification or mechanical imitation of traditional flamenco techniques. The publishing history and interpretative practice of several works are clarified, including Segovia's editorial interventions and issues of attribution of stylistic pastiches. The scientific novelty of the article lies in the systematization of the performance requirements of Ponce's repertoire as a factor in the development of competencies of the modern guitarist. The practical significance consists in the possibility of applying the results of this research to the renewal of educational programs, repertoire selection by levels of difficulty, and the development of methodological recommendations for the interpretation of Ponce's works. It is concluded that Ponce's music not only enriched the concert canon of the guitar but also became an important factor in the formation of professional performance culture in the twentieth and twenty-first centuries.

Key words: classical guitar, Manuel Ponce, Andrés Segovia, performance mastery, interpretation, repertoire, style, pedagogy.

Вступ. У музикознавчій науці та виконавській практиці відзначається стійкий запит на ґрунтовне вивчення спадщини тих композиторів, які відіграли ключову роль у формуванні академічної гітарної школи. До таких

належить Мануель Марія Понсе (1882–1948), творчість якого стала потужним каталізатором розширення концертного академічного репертуару та сприяла системному вдосконаленню виконавської майстерності. Його

співпраця з Андресом Сеговією (1893–1987) започаткувала процес інтернаціональної інтеграції гітари як серйозного сольного інструмента [1].

Питання творчої спадщини Понсе неодноразово ставало предметом наукових розвідок у зарубіжному музикознавстві. Дослідники відзначають його роль у формуванні академічного репертуару гітари та унікальність синтезу національного й європейського начал у його музиці. Так, Рікардо Бетанкур підкреслює значення Понсе як композитора, який заклав основи професіоналізації мексиканської музики та відкрив нові перспективи для гітари в академічному середовищі [1]. Девід Стівенс у своїй праці детально аналізує творчу співпрацю Понсе та Сеговії, розглядаючи її як суттєвий поштовх до міжнародного визнання інструмента [2]. Хав'єр Серрано акцентує увагу на стилістичних особливостях гітарних творів Понсе, зокрема на поєднанні кантиленної мелодики та складних технічних фактур [3].

У вітчизняному музикознавстві ця проблематика лише починає отримувати системне висвітлення. Зокрема, Юрій Мельниченко досліджує особливості відтворення кантилени у гітарному виконавстві, підкреслюючи значення подібних інтонаційних принципів у творах Понсе [4]. Дмитро Вудруфф аналізує взаємини Понсе й Сеговії у контексті становлення виконавської школи та формування сучасного концертного репертуару [5].

Попри наявність ґрунтовних студій, у науковій літературі відчутним залишається брак комплексного аналізу впливу спадщини Понсе саме на розвиток виконавської майстерності гітариста, зокрема в аспектах формування технічних і інтерпретаційних компетенцій. Це зумовлює необхідність подальших досліджень, спрямованих на виявлення педагогічного й художнього потенціалу його творів у сучасній виконавській практиці.

Матеріали та методи. У дослідженні використано широкий спектр матеріалів:

- історико-біографічні джерела, що відображають життєвий та творчий шлях Понсе (зокрема, навчання у європейських консерваторіях та вплив іспано-мексиканського культурного середовища);

- епістолярій Понсе–Сеговія, опублікований у виданні *The Segovia–Ponce Letters* (1989), що став ключовим джерелом для реконструкції хронології співпраці композитора та виконавця;

- нотові видання та рукописи: *Peer* (1967); *Frary* (1967); *Reyes-Paz* (2016); *Scribd* (2023), які дозволили виявити редакторські втручання Сеговії та проблеми атрибуції стилізацій;

- аудіозаписи інтерпретацій (зокрема, виконання Сеговії), що надали можливість зіставлення авторського тексту та виконавської практики.

Методологічна основа статті поєднує кілька підходів:

- аналітичний – для детального розбору музичного тексту творів Понсе (*Sonata romántica*, *Suite antigua*, *Homenaje a Tárrega*, *Sonatina meridional*) у їх структурно-гармонічному та фактурному аспектах;

- порівняльно-стильовий – для зіставлення рис фольклорного, неокласичного, неоромантичного й імпресіоністичного стилів та їхнього впливу на виконавські завдання гітариста;

- джерелознавчий – для критичного аналізу листування Понсе й Сеговії, а також видавничої історії творів, що дозволило простежити механізми інтернаціоналізації гітари у XX ст.;

- педагогічний – для виявлення навчально-методичного потенціалу спадщини Понсе у формуванні сучасних виконавських компетенцій.

Застосування зазначених методів забезпечило комплексність дослідження та дозволило розкрити як художньо-стильові особливості спадщини Понсе, так і її безпосереднє значення для розвитку професійної майстерності гітариста.

Результати дослідження. Понсе з дитинства виявив себе як музичний геній. У чотирирічному віці, вислухавши урок гри на фортепіано своєї сестри Жозефіни, він сів за інструмент і відтворив одну з почутих п'єс. Після цього батьки запросили йому викладача фортепіано Кипріано Авіла та вчителя музичної нотації Іларіона Еслава [1].

У шестирічному віці, під час одужання від кору, Понсе створив свій перший твір під назвою «Танок кору». За деякими свідченнями, у 11–12 років він написав одну зі своїх найвідоміших мелодій – *Estrellita* («Маленька зірочка»), яка згодом увійшла до репертуару провідних оркестрів і співаків, а також здобула популярність серед піаністів і гітаристів [2].

Формування Понсе як композитора відбувалося під керівництвом видатних педагогів. Він навчався в Італії у Луїджі Торчі та Чезаре Дал'Оліо (останній був учнем Дж. Россіні), у Берліні – у Мартіна Краузе, учня Ф. Ліста. Саме в Німеччині Понсе розвинув техніку написання романтичної музики під впливом «лістівської» школи, що суттєво позначилося на його стилі [3]. Подальші студії у Парижі в класі Поля Дюкаса збагатили його композиторський інструментарій [1].

Важливим етапом творчості стали два роки, проведені на Кубі. Натхнений місцевим фольклором, Понсе створив низку творів, у яких поєднав колорит народних мелодій із глибинним знанням музичної форми, засвоєної завдяки вивченню доробку Ф. Ліста та Ф. Шопена [1; 2].

Протягом життя Понсе був композитором міжнародного рівня та користувався повагою серед провідних митців свого часу. Вирішальне значення для його кар'єри мало знайомство й подальша співпраця з іспанським гітаристом Сеговією, що стала однією з ключових подій в історії класичної гітари XX століття [1; 2]. Їхній творчий тандем можна вважати одним із найважливіших партнерств доби: у ньому поєдналися виконавська майстерність і харизма Сеговії, композиторський талант і гнучкість Понсе, взаємна довіра та дружба, а також постійне листування, яке зберегло численні відомості про їхні ідеї [1]. Завдяки цій співпраці Понсе створив масштабні цикли – від сонат до варіацій та посьвят (зокрема, незавершену *Sonatina Homenaje a Tárrega*), а

Сеговія забезпечив їм сценічне життя та широку популяризацію в Європі й за її межами [2].

Композитор виявив надзвичайну відданість гітарному мистецтву, написавши більше сонат для гітари, ніж для всіх інших інструментів разом [3]. Сеговія, якого вважають провідним гітаристом XX століття, активно виконував і пропагував ці твори, систематично включаючи їх до концертних програм. Після смерті Понсе у 1948 році він у зверненні, опублікованому в *Guitar Review*, зазначив: «Він підняв гітару з низького мистецького стану, в якому вона перебувала... Завдяки йому – як і щодо інших, яких я назвав – гітара була врятована від музики, написаної виключно гітаристами» [7].

Зацікавлення гітарою у Понсе посилювалося саме після знайомства з Сеговією у 1923 році, коли композитор відвідав його концерт у Мехіко як музичний критик для журналу *El Universal*. Перша зустріч і рецензія Понсе на дебют Сеговії стали відправною точкою їхнього творчого діалогу [2; 7].

У прагненні забезпечити гітару академічним репертуаром Сеговія активно звертався до композиторів із пропозиціями створювати нові твори; у листі до Понсе 1923 року він наголошував на необхідності «співпраці найцікавіших композиторів» у процесі «ревіндикації гітари» [6]. На тлі поширеного сприйняття гітари як «народного» інструмента їхня співпраця сприяла зміні її статусу в академічному просторі: кореспонденція, концерти та нові опуси заклали підвалини сучасного репертуару [2]. Цю хронологію та процес створення зафіксовано у листуванні між композитором та гітаристом [6]. Сеговія високо оцінював внесок Понсе, про що зазначалось вище.

Водночас джерельна база має однобічний характер: до нашого часу зберігся лише корпус із 129 листів Сеговії до Понсе, тоді як відповіді композитора втрачені [6; 8]. Листування й виконавська практика свідчать, що Понсе нерідко надсилав фортепіанні ескізи, які Сеговія адаптував до можливостей інструмента; у примітках до видань його творів неодноразово згадується про прохання гітариста внести зміни у фактуру та аплікатуру [9; 10].

У межах цієї співпраці Сеговія також рекомендував Понсе писати «в різних стилях» – барокових, класицистичних, романтичних, – що призвело до появи циклів стилізованих сонат і сюїт [11]. Цікавим фактом є те, що Сеговія нерідко представляв публіці стилізовані сонати, написані Понсе, але приписував їх іншим авторам, здебільшого представникам відповідного стилю. Подібна практика не була випадковою і зустрічалася в музичному середовищі другої половини XIX – початку XX ст. [9]. Причиною таких публікацій під чужими іменами була виконавська стратегія Сеговії, який не міг будувати концертні програми виключно на творах Понсе, оскільки «тематичні концерти» у той час ще не набули популярності [2].

Найвідоміший випадок «композиторського обману» стосується *Suite a-moll* для гітари, авторство якої довгий час приписували лютністу Сильвіусу Леопольду Вайсу

(1687–1750). Первісно Сеговія мав намір представити її як твір Й. С. Баха, проте через ретельну каталогізацію спадщини останнього відмовився від цієї ідеї, обравши постать Вайса [11, с. 35–50].

У процесі підготовки до публікації багатьох гітарних творів Понсе між автографами та друкованими виданнями виникали численні відмінності, що пояснюється редакторськими порадами Сеговії. Яскравим прикладом є *Sonata romántica* («Романтична соната», у стилі Шуберта). Значна частина змін була зумовлена технічними труднощами виконання: окремі пасажі виявилися практично неможливими на гітарі. На жаль, четверта частина твору, щодо якої Сеговія запропонував найбільше коректив (спираючись на їхнє листування), не збереглася у рукописному вигляді [6; 10].

У листі до Понсе Сеговія зауважував: «Те, що ви уявили собі – вперше з вашою музикою! – виконати неможливо: арпеджіо... Ви зіткнулися з тим самим типом складності, що робить неможливим перенесення Прелюдії мі мажор Баха для старої гітари. І труднощі в обох пасажах у тому, що необхідно виконати послідовність інтервалів на одній струні, залишаючись водночас в одній позиції... На гітарі техніка арпеджіо впливає майже виключно з можливостей цілого акорду. Те, що неможливо заграти акордом одночасно, не є можливим і в арпеджіо, якщо воно не виконується дуже повільно. Ви побачите, як добре звучать три попередні частини... *Andante* чудове: це найкраще, що не створив Шуберт. Я проводжу весь день граючи. Гітара звучить чудово» [6, с. 153].

Цей уривок з листування ілюструє, як Сеговія прагнув допомогти Понсе адаптувати твір для гітари без зміни основного матеріалу. Водночас деякі його пропозиції були реалізовані: «...Я вже вивчив Сонату у стилі Шуберта. Я в захваті від неї. Остання частина чудова. Акорди звучать захоплююче, але я думаю, що арпеджіо, які сліднують після акордів, трохи охолоджують фінал...» [6, с. 154].

Suite antigua (Антична сюїта) Ре мажор є стилізацією барокової сюїти. Спочатку вона публікувалася під іменем Алессандро Скарлатті (1660–1725) і в 1960–1970-х роках видавалася як обробка Понсе класичної сюїти Скарлатті [12; 13]. Лише перевидання 1980-х остаточно закріпило авторство за Понсе [7]. В останніх редакціях з'явилася примітка про Карлоса Вакеса як редактора, що дозволяє припустити його роль у відновленні справжнього авторства [13; 14].

Сюїта була створена в Парижі у 1931 році та складається з п'яти частин: «Преамбула», «Куранта», «Сарабанда», «Гавот I», «Гавот II» та «Жига», без традиційної для жанру «Алеманди». Найбільш значущою частиною вважається «Преамбула», стилізована під французьку увертюру. Вона має тричастинну форму (ABA): урочистий початковий розділ з пунктирним ритмом, вільніший середній епізод та коротка реприза. Характерну експресію створюють дисонанси, зумовлені зустрічним рухом голосів і використанням затримань.

Приклад 1.



Suite antigua «Preámbulo», такти 5–7

У виданні *Peer* спостерігаються помітні розбіжності з інтерпретацією Сеговії: спрощені ритми та незначні гармонічні зміни у першому розділі [13; 15]. Дослідники вважають, що видання могло спиратися на невідредагований рукопис Понсе, тоді як запис

Сеговії відображає його редакторські втручання [12; 9]. Водночас твір має внутрішні зв'язки між частинами: початкова фраза «Сарабанди» перегукується з темою «Прембули», а мотив «Жиги» – із фугато середнього розділу «Прембули».

Приклад 2.



Suite antigua «Preámbulo», такти 1–2

Приклад 3.



Suite antigua «Sarabande», такти 1–4

Приклад 4.



Suite antigua «Preámbulo», такти 25–28

Приклад 5.



Suite antigua «Gigue», такти 1–4

Незважаючи на формальну цілісність, танцювальні частини дещо поступаються художній виразності «Прембули», через що в сучасній виконавській практиці сюїта частіше звучить фрагментарно, переважно у вигляді окремого прологу. Водночас твір позначений браком стилістичної єдності: окремі частини коливаються між неокла-

сичним осмисленням XVIII ст. і бароковою стилізацією. Так, «Куранта» тяжіє до вільної неокласичної інтерпретації, тоді як «Сарабанда» репрезентує більш автентичну барокову модель. Проте ця різноманітність не заважає цілісному сприйняттю твору, оскільки всі частини поєднані спільними тематичними і емоційними елементами.

Приклад 6.



Suite antigua «Courante», такти 25–32

Homenaje a Tárrega (Присвята Таррегі). У листі з Женеви (січень 1932 р.) Андрес Сеговія повідомляв Понсе про намір опублікувати три частини *Sonatina*

Homenaje a Tárrega. Перші дві частини були знищені під час громадянської війни в Іспанії [6, с. 172]. Зберігся лише рукопис третьої частини – *Final de la Homenaje*

а Tárrega, датований 14 січня 1932 р. і підписаний самим композитором; нині він зберігається у приватній колекції Карлоса Васкеса в Агуаскальєнтесі (Мексика) [11; 16].

Цей фінал вважається одним із найвиразніших творів Понсе для гітари. У його мелодиці та гармонії відчутні алюзії на андалузький фольклор, проте композитор уникає буквальних цитат і стереотипних засобів фламенко, зокрема прийомів *golpe* (удар пальцем по деці для створення перкусійного ефекту) та *rasgueado* (послідовне «розчісування» струн для отримання акордової тремолоючої фактури). Замість цього Понсе застосовує

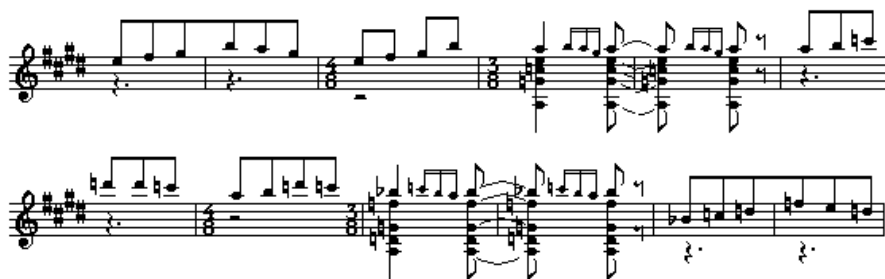
Приклад 7.



Homenaje a Tárrega. III-ч., такти 1-8

Друга тема, що з'являється після басової зв'язки піцикато, тяжіє до еолійського ля-мінору, а не до традиційної доміанти.

Приклад 8.



Homenaje a Tárrega. III-ч., такти 31-42

Розробка базується переважно на мотивах першої теми; реприза починається її зміненою версією та включає тонічне проведення другої теми, після чого йде короткий розвиваючий пасаж і кода. Остання

частина вирізняється ідіоматичністю для гітари: квартові акорди на педалі «мі», виразні синкопи, орієнтація на найяскравіші регістри та використання паралельних аплікатурних моделей з відкритими басами.

Приклад 9.



Homenaje a Tárrega. III-ч., такти 31-42

Розробка базується переважно на мотивах першої теми; реприза починається її зміненою версією та включає тонічне проведення другої теми, після чого йде короткий розвиваючий пасаж і кода. Остання

частина вирізняється ідіоматичністю для гітари: квартові акорди на педалі «мі», виразні синкопи, орієнтація на найяскравіші регістри та використання паралельних аплікатурних моделей з відкритими басами.

Приклад 10.



Homenaje a Tárrega. III-ч., такти 154-162

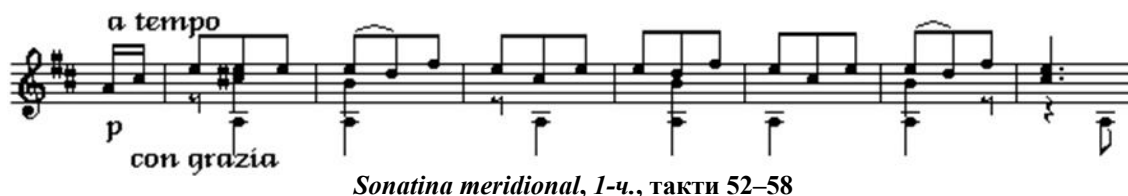
Sonatina meridional (Південна сонатина) була написана Понсе в Парижі у 1932 році. Це останній твір композитора для гітари соло, створений для Сеговії, і водночас показовий приклад синтезу фольклорних, неокласичних, неоромантичних та імпресіоністичних елементів, характерних для його творчості кінця 1920-х – початку 1930-х років [3; 7]. Переважання іспанських фольклорних ознак і сам жанр сонатини зумовлені побажаннями Сеговії [6].

Приклад 11.



Друга, ліричніша тема звучить у домінантовій тональності, супроводжувана педаллю «ля», *pizzicato* й пасажем із *glissando*.

Приклад 12.



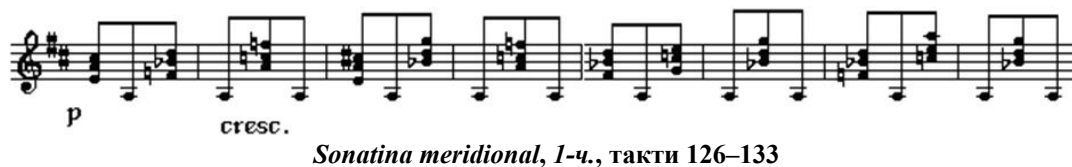
У розробці застосовано мотиви обох тем. Серія модуляцій призводить до кульмінації у тактах 126–133,

Іспанський колорит відображений навіть у назвах трьох частин: *Campo* (Поле), *Copla* (Пісня) і *Fiesta* (Свято). В усіх частинах застосовується налаштування шостої струни на ноту «ре».

Перша частина – *Campo* (*Allegretto*, *D-dur*, 3/8, сонатна форма). Вона відкривається темою, що відсилає до андалузського фламенко: контраст між першим і зниженим другим ступенями свідчить про використання фригійського ладу.

де над остінатним басом «ля» з'являється широка акордова послідовність у фригійському ладі.

Приклад 13.



Друга частина – *Copla* (*Andante*, *d-moll*, 6/8) стилізована під *cante jondo*: мелізматична мелодика, нерегулярність фразування, чергування натурального

й фригійського ладів, активне використання педальних тонів. Попри імпровізаційний характер, простежується схема АВА.

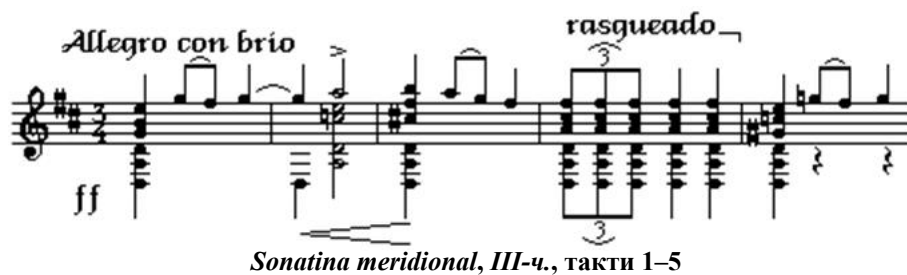
Приклад 14.



Фінальна каденція безпосередньо з'єднує *Copla* з третьою частиною *Fiesta* (*Allegro con brio*, *D-dur*, 3/4). Вона поєднує стилістику гітари фламенко з імпресіоністичною технікою, створюю

ючи барвисту палітру тем, ритмів і фактур. Використано характерні прийоми: поєднання закритих акордів з відкритими струнами, *arpeggiato* та *rasgueado*.

Приклад 15.



Sonatina meridional, III-ч., такти 1–5

Суттєву роль відіграють ритмічні варіації та геміоли: у тактах 59–64 відбувається метричне переосмислення 3/4 як 3/2 та чергування 3/4 і 6/8.

Приклад 16.



Sonatina meridional, III-ч., такти 59–64

Мелодія часто переноситься між контрастними регістрами, що створює ефект оркестрової фактури.

Приклад 16.



Sonatina meridional, III-ч., такти 20–33

Попри вільну форму фантазії, у фіналі простежуються три розділи (ABC), об'єднані тональною логікою: крайні тяжіють до тоніки, тоді як середина характеризується нестійкою гармонією й розвитком попередніх тем, що створює відчуття сонатності.

Висновки. Композиторська спадщина Понсе посідає провідне місце у становленні академічної гітарної традиції XX століття. Співпраця Понсе з Сеговією сприяла формуванню значного доробку творів для гітари, що відзначаються синтезом фольклорних, неокласичних, неоромантичних та імпресіоністичних рис. Вони стали важливим джерелом розвитку техніко-виконавських умінь і інтерпретаційної культури гітариста.

Аналіз Suite antigua, Homenaje a Tárrega та Sonatina meridional дозволив уточнити видавничу історію, окреслити роль редакторських втручань Сеговії та простежити особливості діалогу композитора й виконавця.

Наукова новизна дослідження полягає в систематизації виконавських вимог спадщини Понсе; практичне значення – у можливості використання результатів для удосконалення навчальних програм і методики підготовки гітаристів.

Отримані результати підтверджують, що творчість Понсе є не лише вагомим внеском у концертний репертуар гітари, а й чинником професійного зростання сучасної гітарної школи в цілому.

Література:

1. Betancourt R. Manuel M. Ponce: guitarrista y compositor. México: UNAM, 2012. 210 p.
2. Stevens D. The guitar in twentieth-century Mexico: Ponce and Segovia. *Journal of the American Musicological Society*. 1999. Vol. 52, № 3. P. 505–534.
3. Serrano J. La obra guitarrística de Manuel M. Ponce: estilo y técnica. Madrid: Real Musical, 2004. 184 p.
4. Мельниченко Ю. Кантілена у гітарному виконавстві: особливості відтворення. *Вісн. КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2020. Вип. 43. С. 89–95.
5. Вудруфф Д. Мануель Понсе та Андрес Сеговія: взаємини композитора й виконавця. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2021. Вип. 45. С. 78–85.

6. The Segovia–Ponce Letters / ed. M. Alcázar; transl. P. Segal. Columbus, OH: Editions Orphée, 1989. 290 p.
7. Wade G. Segovia: A centenary celebration. Part IV: 1948. *Classical Guitar Magazine*. May 1993 : веб-сайт. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/segovia-a-centenary-celebration-part-iv-1948> (дата звернення: 08.09.2025).
8. Musicalizan la relación epistolar entre Andrés Segovia y Manuel M. Ponce. *La Jornada*. 21.04.2022 : веб-сайт. URL: <https://www.jornada.com.mx/notas/2022/04/21/cultura/musicalizan-la-relacion-epistolar-entre-andres-segovia-y-manuel-m-ponce> (дата звернення: 08.09.2025).
9. Patykula J. The Guitar, the Harpsichord, and a Wedding Present from Ponce. *Classical Guitar Magazine*. 2018 (Fall) : веб-сайт. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/the-guitar-the-harpsichord-and-a-wedding-present-from-ponce> (дата звернення: 08.09.2025).
10. Naxos. About this Recording. Manuel Ponce: Guitar Works (8.573284). 2014 : веб-сайт. URL: https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.573284 (дата звернення: 08.09.2025).
11. Reyes-Paz A. Manuel M. Ponce's Suite in D Major for Solo Guitar: Dissertation (PhD). Texas Tech University, 2016 : веб-сайт. URL: <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/72344> (дата звернення: 08.09.2025).
12. Frary Kun P. Ponce's Baroque Pastiches. Suite Antigua. Revised by M. Lopez Ramos. Edited by Carlos Vázquez. New York: Peer, 1967.
13. Suite antigua / revised by M. Lopez Ramos; edited by Carlos Vázquez. New York: Peer, 1967.
14. Wikipedia. Manuel Ponce. 2025. *Wikipedia: The Free Encyclopedia* : веб-сайт. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_Ponce (дата звернення: 08.09.2025).
15. Suite Antigua: Preámbulo (Formerly Attributed to Alessandro Scarlatti) · Andrés Segovia [Відеозапис]. YouTube : веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4cbnVbIqAI> (дата звернення: 08.09.2025).
16. Scribd. Ponce – Finale de l'Homage a Tárrega (Original manuscript) [Електронний ресурс]. 2023 : веб-сайт. URL: <https://www.scribd.com/document/708262864/Ponce-Finale-de-l-Hommage-a-Tarrega-Original> (дата звернення: 08.09.2025).

References:

1. Betancourt R. (2012). Manuel M. Ponce: guitarrista y compositor. México: UNAM. [in Spanish]
2. Stevens D. (1999). The guitar in twentieth-century Mexico: Ponce and Segovia. *Journal of the American Musicological Society*, 52(3), 505–534.
3. Serrano J. (2004). La obra guitarrística de Manuel M. Ponce: estilo y técnica [The guitar works of Manuel M. Ponce: Style and technique]. Madrid: Real Musical. [in Spanish]
4. Melnychenko Yu. (2020). Kantilena u hitarnoti vykonavstvi: osoblyvosti vidtvorennia [Cantilena in guitar performance: Features of reproduction]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 43, 89–95. [in Ukrainian]
5. Woodruff D. (2021). Manuel Ponce ta Andres Segovia: vzaïmny kompozytora y vykonavtsia [Manuel Ponce and Andrés Segovia: Relationship of composer and performer]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Mystetstvoznavstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 45, 78–85. [in Ukrainian]
6. Alcázar M. (Ed.), & Segal P. (Trans.). (1989). The Segovia–Ponce Letters. Columbus, OH: Editions Orphée.
7. Wade G. (1993, May). Segovia: A centenary celebration. Part IV: 1948. *Classical Guitar Magazine*. Retrieved September 8, 2025, from <https://classicalguitarmagazine.com/segovia-a-centenary-celebration-part-iv-1948>
8. La Jornada. (2022, April 21). Musicalizan la relación epistolar entre Andrés Segovia y Manuel M. Ponce. Retrieved September 8, 2025, from <https://www.jornada.com.mx/notas/2022/04/21/cultura/musicalizan-la-relacion-epistolar-entre-andres-segovia-y-manuel-m-ponce> [in Spanish]
9. Patykula J. (2018, Fall). The guitar, the harpsichord, and a wedding present from Ponce. *Classical Guitar Magazine*. Retrieved September 8, 2025, from <https://classicalguitarmagazine.com/the-guitar-the-harpsichord-and-a-wedding-present-from-ponce>
10. Naxos. (2014). About this recording: Manuel Ponce – Guitar Works (8.573284). Retrieved September 8, 2025, from https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.573284
11. Reyes-Paz A. (2016). Manuel M. Ponce's Suite in D Major for Solo Guitar (Doctoral dissertation, Texas Tech University). Texas Tech University Repository. Retrieved September 8, 2025, from <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/72344>
12. Frary K. P. (1967). Ponce's Baroque Pastiches: Suite Antigua. Revised by M. Lopez Ramos; edited by C. Vázquez. New York: Peer.
13. Lopez Ramos M. (Rev.), & Vázquez C. (Ed.). (1967). Suite antigua. New York: Peer.
14. Wikipedia. (2025). Manuel Ponce. In *Wikipedia*. Retrieved September 8, 2025, from https://en.wikipedia.org/wiki/Manuel_Ponce
15. Segovia A. (Performer). (n.d.). Suite Antigua: Preámbulo (Formerly Attributed to Alessandro Scarlatti) [Video]. YouTube. Retrieved September 8, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=Q4cbnVbIqAI>
16. Scribd. (2023). Ponce – Finale de l'Homage a Tárrega (Original manuscript) [Manuscript]. Retrieved September 8, 2025, from <https://www.scribd.com/document/708262864/Ponce-Finale-de-l-Hommage-a-Tarrega-Original>

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 14.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ЄВРОПЕЙСЬКІ ВИТОКИ РОЗВИТКУ ФЛЕЙТИ В КИТАЇ: ОРГАНОЛОГІЧНИЙ ЕКСКУРС

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна,

доктор педагогічних наук, професор,
директор Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-9686-7626

Стаття присвячена історико-музикознавчому аналізу європейської флейти, в якій представлено її історію існування у музичній культурі сучасного Китаю; докладно висвітлено творчість китайських композиторів для академічної флейти, представлено твори, невідомі українському слухачеві, і які не фігурують, незважаючи на свою художню цінність, у навчальному репертуарі українських навчальних закладів; вивчені особливості китайської флейтової системи освіти, що істотно відрізняється за багатьма показниками від української. Крім цього висловлено критичні міркування про підходи до навчання на флейті в китайських музичних навчальних закладах усіх ланок освітньої системи та сформульовано актуальні завдання та принципи побудови актуальної освітньої моделі.

Зазначено, що академічна флейта за короткий період історичного розвитку в Китаї стала поширеним та популярним інструментом; флейтове мистецтво демонструє високий рівень виконавства, значну у художньому відношенні творчість, ефективну систему навчання гри на інструменті. Особливістю освітньої системи є надзвичайно активна виконавська практика педагогів, які викладають гру на флейті. Їх відрізняє багаторазова участь у вітчизняних та міжнародних конкурсах, інтенсивна робота в оркестрах та камерних інструментальних колективах, постійні виступи у якості солістів та учасників оркестру, дуже різноманітними за репертуаром програмами, інтенсивна гастрольна діяльність у країні та за кордоном. Широке поширення у творчості композиторів Китаю для флейти жанру перекладення, що зумовлено дефіцитом національного флейтового репертуару на сучасному етапі розвитку.

Практична значущість роботи полягає у можливості використання матеріалів у навчальних дисциплінах музичного коледжу та вишу: історії виконавського мистецтва для студентів оркестрових факультетів та відділень, історії східних музичних культур. Матеріали цієї статті можуть фігурувати також у темах курсів, присвячених вивченню історії позасередньовісних культур.

Ключові слова: витоки, тенденції, європейська флейтова школа, виконавство, музичний репертуар, національні культурні традиції, виконавська практика.

Ustymenko-Kosorich Olena. The European origins of the flute in China: an organological excursion

The article is devoted to the historical and musicological analysis of the European flute, which presents a complete and detailed history of the existence of the European academic flute in the musical culture of modern China; the work of Chinese composers for the academic flute is covered in detail; works unknown to the Ukrainian listener and which do not appear, despite their artistic value, in the educational repertoire of domestic educational institutions are analyzed; the features of the Chinese flute education system are studied, which significantly differs in many respects from the Ukrainian one. In addition, critical considerations are expressed about the approaches to flute teaching in Chinese musical educational institutions of all levels of the educational system and the current tasks and principles of building a current educational model are formulated. It is noted that the academic flute has become a widespread and popular instrument in a short period of historical development in China; flute art demonstrates a high level of performance, significant artistic creativity, and an effective system of teaching the instrument. A feature of the educational system is the extremely active performance practice of teachers who teach the flute. They are distinguished by their multiple participation in domestic and international competitions, intensive work in orchestras and chamber instrumental groups, constant performances as soloists and soloists with an orchestra, very diverse repertoire programs, and intensive touring activities in the country and abroad. The genre of arrangement is widespread in the work of Chinese composers for the flute, which is due to the shortage of domestic repertoire at a certain stage of development.

The practical significance of the work lies in the possibility of using its materials in the academic disciplines of music colleges and universities: the history of performing arts for students of orchestral faculties and departments, the history of Eastern musical cultures. The materials of this article may also appear in the topics of courses devoted to the study of the history of non-European cultures.

Key words: origins, trends, European flute school, performance, musical repertoire, national cultural traditions, performance practice.

Вступ. Європейська академічна флейта починає активно впроваджуватись у музичну культуру Китаю фактично наприкінці XIX – на початку XX століть. Сьогодні це дуже поширений і популярний у країні інструмент. У китайській музичній культурі, як і раніше, живе і традиційна бамбукова флейта – вона налічує тисячі років.

Життя європейської флейти в сучасному Китаї є дуже інтенсивним, і важливо розглянути його з різних аспектів. Одним із найістотніших для спостереження можна назвати пласт музичної культури, пов'язаний із презентацією флейти у концертному виконавстві. У статті, крім короткої загальної характеристики витоків і початку істо-

рії інструменту, висвітлюється система заходів у Китаї з представленням флейти. Здається, що інтерес представляє не тільки опис подій та заходів, а й їхні учасники. Зроблено спробу простежити діяльність досвідчених та молодих музикантів у симфонічних оркестрах, їх виступи із сольним репертуаром та оркестром, виконавські успіхи китайських флейтистів XX–XXI століть у вітчизняних та міжнародних конкурсах.

Мета дослідження – створення цілісної картини побутування академічної європейської флейти в Китаї.

Матеріали та методи. Матеріалом для даної статті обрано документальні свідчення про історичний процес становлення та розвитку флейтового мистецтва: програми концертної практики, аудіо та відеозаписи видатних флейтистів (CD диски та великі матеріали в Інтернеті), критичні публікації та інтерв'ю в пресі. Для характеристики системи флейтової освіти в Китаї, окрім фактичної інформації, використовувалися навчальні посібники та теоретичні праці відомих китайських педагогів. Серед них методичні розробки професора флейти, декана музичного факультету Китайського університету Гонконгу Лю Янцзяна, професора, завідувача кафедри Уханьської консерваторії, музичного критика та оглядача ряду газет Сюй Ге, першого викладача флейти Нанкінського інституту мистецтв (з 1960 року) композитора Гао Цінпіня, професора Тяньцзіньської консерваторії Лі Сяоке та ін.

Методологічну основу статті складає історичний метод, запроваджений під час висвітлення подій концертного життя, становлення системи навчання, культурного контексту композиторської творчості. В аналізі конкретних композиторських опусів та ролі світового досвіду в китайській освіті використовувався також компаративний метод для порівняння із зарубіжною практикою.

Результати дослідження. Коли йдеться про флейту, багато хто має на увазі стародавній інструмент, зроблений з кістки звіра з пробитими отворами. Цей музичний інструмент пройшов довгий шлях еволюції. Кістяні флейти стародавніх часів були різних типів, про що свідчать знайдені археологами експонати, що дбайливо зберігаються в музеях [1, с. 20].

Світ флейти винятково різноманітний, адже налічується понад тридцять видів та різновидів даного музичного інструменту. Сьогодні їх виробництвом займаються понад 48 країн світу. Флейта може бути виготовлена з понад ста видів різних матеріалів, серед яких золото, срібло, платина, гірський криштал, мідь, кістки тварин, скло, пластик і навіть шоколад. І всі ці інструменти незалежно від різних видів матеріалу звучать дуже органічно.

У статті коротким оглядом висвітлено історію виникнення інструменту та основні факти його існування вже в академічній формі з часів Середньовіччя у країнах Західної Європи. Це є важливим для порівняння з коротким життям європейської флейти в Китаї та темпами її еволюції, визначенням в музичній культурі, масштабом досягнень. У представленому матеріалі не заявлено наукової новизни, оригінальних концептуаль-

них положень у його викладі. Разом з тим, концентрація інформації у поєднанні з лаконізмом викладу пояснюється необхідністю обов'язкової обізнаності цими відомостями для порівняння з історією флейти у культурі Китаю.

Флейта (Flute) вважалася інструментом, створеним міфічними героями. Перші відомості про нього з'явилися в єгипетських, грецьких, індійських міфах та легендах. Як приклад може бути серія гравюр, виконаних на дереві швейцарським художником Тобіасом Штіммером (Tobias Stimmer, 1539–1584). На одній із них зображено античну жінку, яка грає на флейті (згадку про неї наводить німецький письменник Йоганн Баптист Фіхарт (Johann Baptist Fischart, 1545–1591 pp.)) [2].

Інформація про стародавні зразки інструменту виходить з Єгипту – у саркофагах та гробницях близько 4 тис. років до н. е. часто зустрічається зображення флейти. Очевидно, цьому інструменту єгиптяни надавали особливу шану. У Стародавньому Єгипті існували два типи флейти – вертикальна та горизонтальна: вертикальна мала назву «*tem*», а горизонтальна «*sebi*» [1, с. 15]. Саме горизонтальний тип давньоєгипетської флейти став прообразом сучасного інструменту [Там само].

Найменша флейта у світі називається «п'ікколо» і має довжину 32 мм. Вона використовувалася переважно пастухами і була виготовлена ними ж з очерету та інших підручних засобів.

У 2012 році в печері Hochle-Fels на південному заході Німеччини дослідники виявили первинні зразки древньої флейти [1, с. 5]. Вчені припускають, що ці інструменти існували приблизно в період від тридцяти п'яти до сорока тисяч років тому [4, с. 24]. Такі флейти виготовлялися з кісток ведмеда чи мамонта. У Китаї була створена кістяна флейта «цзяху» [1, с. 5] у період від семи до дев'яти тисяч років тому, а флейти з кістки північного оленя в Австрії близько дев'ятнадцяти тисяч років [Там само]. Усі флейти того періоду виготовлялися з кісток тварин. Вік найдавнішої флейти, виявленої у Китаї, датується приблизно дев'ятьма тисячами років. Виготовлена вона була з пташиних кісток, а саме з кістки журавля. Відомо, що люди тієї епохи могли грати не лише окремі звуки, а й протяжні мелодії [1, с. 6].

Існує безліч легенд про флейту, згідно з однією з них, винахідником цього інструменту вважається Бог Озіріс (Osiris). Близькі сусіди до єгиптян греки багато в чому спиралися на єгипетську спадщину в галузі музичного мистецтва. У Стародавній Греції відомим духовим інструментом типу флейти був авлос («*aulos*»). Його створення приписували цареві Мідасу; пізніше він набув популярності у римлян [1, с. 10]. У Греції існував також сирінок («*syrix*») – багатостовпний інструмент, який називається «флейтою Пана» [Там само].

В Іспанії, Франції та Великобританії за часів неоліту, а також у бронзовому та залізному віках для створення всіх видів духових інструментів використовувалися кістки тварин. На цих інструментах можливе виконання сучасної музики, проте віднести їх до класичного типу духових інструментів не варто.

З розвитком цивілізації музичні інструменти з кісток стали поступово зникати – їхнє місце зайняли дерев'яні флейти. У звичному для сучасної людини вигляді інструмент з'явився у XII столітті. У Середньовіччі слово «флейта» стало узагальненою назвою духових інструментів, серед яких сама флейта та кларнет. Вони звучали у танцях селян та у церемоніях знаті. Найбільшою популярністю користувалася естампіда (франц. *estampie*, лат. *stantipes*), що представляє інструментальні переклади пісень для танців. У рукописах XIII століття зберіглася інформація про німецьких трубадурів, які виконували мелодії на флейті в унісон із співом чи сольо [5, с. 22].

Кларнет *recorder* (англійська), *flute douce* (французька), *flaute dolce* (італійська) – назви прямої флейти. Слово «*recorder*» уперше з'явилося в літературі у 1388 році – тоді воно вживалося як позначення вертикальної флейти, яка вже була поширена з XII століття. Саме кларнет з дерева, (який сьогодні виготовляють із пластику) багато музикознавців називають прототипом сучасної флейти. У середні віки один із різновидів флейти називали «фістула» («*fistula*). В епоху середньовіччя конструкція цих інструментів була дуже простою, проте інструменти почали активно модернізуватися.

Порівняно з епохою античності в середньовічній музиці, чи то танці селян, чи урочисті церемонії знатних персон, використовувався набагато більший арсенал музичних інструментів, у тому числі духових. Тоді ніхто не створював твори спеціально для духових інструментів, тому виконавці самі перекладали пісні та танці для певного інструменту.

Німецький музикант Себастьян Вірдунг (*Sebastian Virdung*) у 1511 році в «*Musica and Ausgezogen*» наводить інформацію про інструмент, який мав три регістри та з необхідністю виконання на ньому виключно правою рукою. Французький флейтист Жак Оттєтер (*Jacques Hotteterre*) набагато пізніше, у 1707 році, опублікував книгу «Принцип поперечної флейти», вказавши, що на інструменті необхідно грати лівою рукою [3].

В епоху Відродження у Франції цей інструмент зазнав важливих змін. Французька родина Від Тейлор (*Haut Taylor*) успішно випустила першу флейту, що увійшла пізніше в історію як *baroque flute* (барокова флейта).

На фресці «Піднесення Діви Марії» у Римі, написаній приблизно 1489 року, зображені цитра («*zithor*») і флейта. Це одноручна флейта, друга рука може бути використана для гри на іншому інструменті. Такого типу інструмент був на півдні Франції та Іспанії до XVIII століття. В Англії одноручний інструмент використовувався таким чином: музикант грає однією рукою на цьому інструменті, іншою на барабані [5, с. 124].

Так як флейта в цей період виготовлялась з цільного шматка матеріалу (не розділеного на три частини, як у конструкції пізнішого зразка), їй неможливо було налаштувати, що зумовило виготовлення великої кількості флейт, призначених для отримання звуків різної висоти. Таким чином, у 1576 році в Штутгарті в деяких придворних оркестрах використовували близько

35 видів флейт, а горизонтальний тип конструкції на той час не використовувався.

Флейта XV століття була з примітивною конструкцією, звук був грубим, а діапазон занадто маленьким. Такі дефекти прирікали інструмент на малу популярність, а також відсутність до неї інтересу з боку істориків музики. Наприкінці XV століття структура інструменту залишалася вкрай простою: флейта складалася з циліндричної трубки з пробкою на одному кінці, клапаном для видування та шістьма отворами. У цей час флейта все ще була інструментом для виконання акомпанементу вокальної музики, тому майстри-виробники створювали три різні розміри інструменту, які відповідали трьом вокальним регістрам. Пізніше флейта була модернізована та її почали виготовляти з різною довжиною (основної частини та голівки), щоб виконавець міг коригувати висоту звучання.

Твори фламандського майстра Алессандро Агріколи (*Alexander Agricola*), створені у 1529 році, написані для трьох різних за розміром флейт. Кожна з них має діапазон три октави, одна з флейт грає на октаву вище, ніж написано в тексті, дві інші виконують тим часом свої партії. В 1681 флейта з діапазоном 2,5 октави (d1-g3) вперше в історії увійшла до складу оперного оркестру. Завдяки широкому діапазону та особливій тембровій виразності флейта незабаром стала серйозним конкурентом кларнета (флейти вертикального типу) [1, с. 18].

На стику XVI–XVII століть відбулася велика реформа у виготовленні духових інструментів, адже завдяки їхньому характерному звучанню, композитор міг створювати яскраві образи в опері. Тоді оркестр можна було почути не тільки у театрі, а й у церковному музичному середовищі.

У середині XVII століття відбулося кілька серйозних змін у виробництві флейти, внаслідок яких було сформовано прототип сучасної флейти. Корпус, який раніше був цілісним, став складатися з трьох частин, були скориговані звукові отвори та додана механічна кнопка. Модифікована флейта стала більш стабільною у різних звукових регістрах, звук став привабливішим, а процес виконання став контрольованим. Завдяки цим змінам флейта поступово з оркестрової практики перетворилася на сольний інструмент. Останній варіант флейти підкорив суспільство, стимулюючи проведення публічних платних концертів, почав набирати обертів продаж музичних інструментів, а також нотної продукції для флейти.

У старовинній Національній художній галереї Берліна зберігається інформація про те, що Фрідріх Великий часто фігурував на картинах художників-сучасників. Він був відомий тим, що любив грати на флейті і часто виступав на концертах. Це свідчить, що флейта була дуже популярна в епоху бароко і класицизму та стала невіддільною частиною музичної культури цього періоду.

Епоху бароко прийнято вважати золотим періодом історії розвитку флейтових шкіл Німеччини, Австрії. З кінця XVII – до середини XVIII століття багато хто писав музику для флейти (сонати, концерти, сюїти)

і використовував інструмент в операх. Головні постаті композиторів: А. Вівальді в Італії, Г. Ф. Гендель, І. С. Бах, Г. Ф. Телеман, І. Квантц у Німеччині. У Франції цього періоду за правління короля Людовіка XIV дворянське суспільство дедалі більше захоплювалося флейтовою музикою, у наслідок чого Франція набула статусу «країна флейт». Творцем французької флейти став М. Блаве (Michel Blavet, 1700–1768), – талановитий виконавець, соліст та оркестрант, який відомий також за композиторською творчістю. Численні сонати, менуети, дуети та інші твори М. Блаве були простими з розрахунку на популярність серед концертної публіки [1, с. 19].

У період романтизму варто відзначити значну динаміку розвитку виконавства на флейті, педагогічної практики та методичні здобутки (поява навчальних посібників та численних посібників), а також інтерес до інструменту композиторів, які всебічно розкривали його виразні особливості.

У XX столітті починається інтенсивний розвиток національних шкіл різних європейських країн, які до цього не дуже знайомі з флейтою (Угорщина, Іспанія,

Польща, Росія, Румунія та ін). До створення творів для флейти звертаються багато композиторів. У Франції написана Франсісом Пуленком широко відома сьогодні Соната для флейти та фортепіано. Цікава композиція створена Альбером Русселем – Сюїта для флейти та фортепіано «Гравці на флейті» [2, с. 50].

Висновки. Резюмуючи органологічний експерт розвитку флейтового мистецтва, зазначимо, що досліджуваний феномен характеризується багатьма подіями в історії розвитку європейської флейти. Вона цікава як окрема мистецька галузь, але має особливий сенс у контексті усвідомлення досягнень флейтового мистецтва в Китаї, що втілює багато важливих рис та суттєві європейські напрацювання. Історичний експерт у змісті статті представлено оглядом китайського «флейтового простору». Це найхарактерніші моменти в історії академічної флейти, насичене концертне життя та численні конкурси. З метою продемонструвати динаміку розвитку академічної флейтової культури в Китаї визначено досягнення китайського флейтового музикування у європейському музичному середовищі.

Література:

1. Лі Цзявей. Розвиток та еволюція барокової флейти та вивчення її історичної цінності. Ухань: Уханська консерваторія музики, 2017. 30 с.
2. Лю Ченхуа. Китайська музика в гуманітарному аспекті. Шанхай: Шанхайська музика, 2002. 100 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
4. Сан Сіюань. Тематичні тектонічні дослідження у китайських симфонічних музичних творах XX століття. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2005. 34 с.
5. Ян Мінкан. Народні пісні і танці в Китаї. Пекин: «Народна музика». 1996. 323 с.

References:

1. Li Jiawei (2017). The development and evolution of the baroque flute and the study of its historical value. Wuhan: Wuhan Conservatory of Music [in China].
2. Liu Chenghua (2002). Chinese music in the humanitarian aspect. Shanghai: Shanghai Music [in China].
3. Ma Wei (2004). The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance: Odessa: ONMA [in Ukrainian].
4. San Siuan (2005). Tematichni tektonichni doslidzhennia u kytajskikh symfonichnykh muzychnykh tvorakh XX stolittia. Shangkhai: Shangkhaiska konservatoriia, [in China].
5. Yan Minkan (1996). Narodni pisni i tantsi v Kytai [Folk songs and dances in China]. Pekyn: «Narodna muzyka». [in China].

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

РЕПЕРТУАРНІ ТРАДИЦІЇ ТА ТВОРЧІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ ОДЕСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Філіппов Олександр Олексійович,

аспірант кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ORCID: 0009-0004-3989-730X

У статті здійснено комплексне дослідження репертуарної практики оперної студії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової у вимірі сучасних освітньо-мистецьких процесів. Виявлено, що репертуарна політика цього підрозділу є своєрідним індикатором розвитку та продовження сталих традицій, адже саме через постановочну діяльність оперної студії відбувається не лише професійна підготовка майбутніх співаків, а й формування локальної культурної ідентичності. Мета статті полягає у аналізі та висвітленні репертуарного вибору, репертуарних традицій та творчих експериментів, розбір актуального музичного матеріалу для підготовки студентів, окреслення художніх акцентів та визначення освітньо-творчої функції студійних постановок. У ході аналізу з'ясовано, що репертуарна палітра оперної студії охоплює як класичні твори світового оперного канону, так і зразки української музичної спадщини, що дозволяє поєднувати традиційні цінності з новими інтерпретаційними стратегіями. Поряд із усталеними постановками простежується тенденція до включення сучасних композиторських текстів та адаптованих версій, зорієнтованих на навчально-виконавські завдання, адже репертуар студії ніколи не обмежувався лише канонічними зразками: у ньому з'являлися камерні опуси, дитячі спектаклі, моноопери та твори сучасних українських композиторів, що надавало діяльності студії експериментального виміру. Особливу увагу приділено аналізу того, які саме твори складають основу сьогоденного репертуару, на який матеріал спираються режисери й викладачі, а також перспективи що плануються найближчим часом. Показано, що сучасна репертуарна палітра оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової відзначається поліфонічністю підходів: вона відображає спадкоємність академічної традиції; демонструє діалог із культурним простором України та європейськими тенденціями; виявляє жанрове і стильове розмаїття, де класичні опери поєднуються з камерними формами, концертними постановками та експериментальними режисерськими рішеннями; актуалізується розвиток індивідуальної виконавської майстерності студентів, формування їх сценічної культури та артистичної виразності. У статті зроблено висновок, що репертуарна палітра оперної студії не є сталою, а функціонує як динамічна система, у якій класичні твори забезпечують неперервність традиції, тоді як експериментальні постановки відкривають нові перспективи та сприяють інтеграції у сучасний європейський мистецький простір. У цьому поєднанні традиційного й новаторського виявляється специфіка оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової як важливого чинника розвитку національної музично-театральної культури.

Ключові слова: оперна студія Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, репертуар, репертуарна традиція, творчі експерименти, оперне мистецтво, виконавська практика, навчальні постановки.

Filippov Oleksandr. Repertoire traditions and creative experiments of the opera studio at the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

The article presents a comprehensive study of the repertoire practices of the Opera Studio at the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music within the context of contemporary educational and artistic processes. It has been revealed that the repertoire policy of this subdivision functions as a specific indicator of development and continuity of established traditions, since it is through the studio's staging activities that not only the professional training of future singers takes place, but also the formation of local cultural identity. The purpose of the article is to analyze and highlight the repertoire selection, repertoire traditions, and creative experiments, to examine the relevance of musical material used in the training of students, to outline the artistic emphases, and to determine the educational and creative function of the studio productions. The analysis has shown that the repertoire palette of the Opera Studio encompasses both classical works of the global operatic canon and examples of Ukrainian musical heritage, thus allowing for a synthesis of traditional values with new interpretative strategies. Alongside established productions, there is a clear tendency toward the inclusion of contemporary compositions and adapted versions oriented towards educational and performance objectives. The studio's repertoire has never been limited to canonical works alone: it has included chamber pieces, children's productions, monodramas, and works by contemporary Ukrainian composers, which have endowed the activity of the studio with an experimental dimension. Particular attention is paid to identifying which works form the basis of today's repertoire, what material directors and pedagogues rely upon, and which perspectives are planned for the near future. It is demonstrated that the current repertoire palette of the Opera Studio at the opera studio at the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music characteristic by polyphonic approaches: it reflects the continuity of the academic tradition; demonstrates dialogue with the cultural space of Ukraine and with European tendencies; embodies genre and stylistic diversity, where classical operas coexist with chamber forms, concert stagings, and experimental directorial concepts; and foregrounds the development of students' individual performing mastery, their stage culture, and artistic expressiveness. The article concludes that the repertoire palette of the Opera Studio is not static, but rather functions as a dynamic system, in which classical works ensure the continuity of tradition, while experimental productions open up new perspectives and promote integration into the contemporary European artistic space. In this synthesis of tradition and innovation lies the specificity of the Opera Studio at the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music as an important factor in the development of national musical and theatrical culture.

Key words: Opera Studio at the A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, repertoire, repertoire tradition, creative experiments, opera art, performance practice, educational productions.

Вступ. Від часу заснування оперна студія ОНМА імені А. В. Нежданової утвердилася як мистецько-педагогічний осередок, що поєднує освітні та творчі завдання, забезпечуючи студентам можливість безпосереднього занурення у специфіку оперного жанру. Саме тут формується сценічний досвід, відбувається вироблення акторської пластики та набуваються навички цілісного усвідомлення музично-театрального образу.

Репертуарна палітра студії постає своєрідним відзеркаленням етапів розвитку академічної вокальної освіти в Одесі: добір творів завжди ґрунтувався на поєднанні педагогічної доцільності, художньої цінності та актуальності сценічних пошуків. За десятиліття діяльності на студійній сцені були втілені як шедеври європейської та української класики, так і сучасні опуси, що розширювали жанрово-стильові горизонти й стимулювали творчу еволюцію студентського та викладацького колективу. Важливим принципом у формуванні репертуару стало поєднання традиційної класичної спадщини з модерновими художніми практиками, що дало змогу підтримувати баланс між збереженням культурно-канонічними принципами та відкритістю до новаторських тенденцій.

Як зазначається у наших попередніх дослідженнях «Сьогоднішній етап діяльності оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової вирізняється поєднанням двох векторів: збереженням і розвитком традиційного репертуару, що вже устаткувався у її практиці та регулярно відтворюється на сцені, а також активними пошуками нових художніх орієнтирів. Ці пошуки пов'язані з новими світовими тенденціями європейського культурного досвіду, налагодженням співпраці із сучасними композиторами та модернізацією репертуарної політики» [10]. У такій перспективі дослідження репертуарної палітри студії дає змогу простежити її динаміку та традиції, окреслити провідні тенденції розвитку та визначити значення у формуванні сучасного професійного середовища української оперної освіти.

Матеріали і методи. Діяльність оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової неодноразово ставала предметом уваги науковців. Зокрема, у працях Л. Довгань простежується репертуарна практика попередніх десятиліть, висвітлюється внесок провідних режисерів, диригентів і співаків, а також окреслюються особливості освітнього процесу в межах студії [3]. Важливим є й дослідження М. Телішевського, у якому оперна студія розглядається як невід'ємна складова професійного становлення вокалістів, зокрема й оперна студія ОНМА імені А. В. Нежданової [8]. У працях Р. Розенберг, студія аналізується у контексті ширшого музично-культурного простору Одеси. Цінними для розуміння історії та традицій цього підрозділу є також роботи О. Самойленко, Р. Розенберг та О. Сокола, що окреслюють ключові віхи становлення і розвитку оперної студії [5].

Зокрема, проблематиці саме вивченню репертуарної палітри в оперній студії (Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського) присвячені праці В. Рожка, П. Походзя та А. Бондаренко [1].

Методологічну основу статті складає комплекс взаємодоповнюючих підходів: історико-хронологічний метод (для простеження етапів становлення та розвитку репертуарної палітри студії); порівняльно-аналітичний метод (для зіставлення класичних і сучасних оперних творів, представлених у її діяльності); мистецтвознавчий аналіз (для виявлення художньо-стильових акцентів у репертуарній практиці); системний підхід (для осмислення студії як цілісного освітньо-творчого феномену в структурі академічної підготовки вокалістів); метод інтерв'ювання (для збирання емпіричного матеріалу щодо функціонування оперної студії, зокрема для виявлення особливостей освітньо-творчого процесу, визначення специфіки репертуарної політики та фіксації індивідуальних свідчень учасників мистецького процесу: режисерів, диригентів, викладачів, співаків).

Мета статті полягає у висвітленні репертуарної палітри оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової на сучасному етапі її функціонування, аналізі усталених традицій та нових художніх акцентів (експериментів), а також у визначенні ролі студії у формуванні професійного середовища та розвитку української оперної освіти.

Результати дослідження. Як слушно зауважує М. Телішевський: «Кожна з оперних студій при українських музичних академіях та консерваторіях формується на основі власних історичних передумов, виробляє неповторний комплекс традицій, що визначається стратегічними пріоритетами діяльності, специфікою репертуарної політики, вокально-технічними та режисерськими орієнтирами. Така багатопланова структура зумовлює необхідність ґрунтовного наукового осмислення їхнього мистецького шляху в контексті процесів полікультурної взаємодії» [8]. Аналіз матеріалів дослідження свідчить, що сучасний етап функціонування оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової визначається поєднанням усталених роками традицій та, на сучасному етапі, впровадженням нових мистецьких практик. Завдяки нашим попереднім науковим дослідженням, ми можемо зазначити що «Репертуарна політика студії базується на двох взаємопов'язаних засадах: збереженні канонічних зразків, які багаторазово виконувалися протягом попередніх десятиліть і сформували своєрідний «навчальний стандарт»; та впровадження нових художніх акцентів, що відкривають можливості для творчого експерименту й використання сучасних практик» [10].

Методичні засади організації навчального процесу в оперній студії ґрунтуються на принципі поетапного оволодіння студентами специфікою вокально-сценічної дії. Як наголошує режисер Г. Жадущкіна «На початкових курсах доцільно розпочинати підготовку з комедійного репертуару, оскільки саме його опанування створює необхідні передумови для подальшого засвоєння драматичного матеріалу. Комедійна гра формує у студентів відчуття темпоритму, свободу пластичного вираження, вміння органічно взаємодіяти з партнерами» [9]. У зв'язку з цим, репертуар молодших курсів оперної студії складається переважно з уривків та окремих сцен

комедійних опер та оперет, а також із дитячих опер, що мають виразний дидактичний потенціал. До навчальної практики активно залучаються такі твори, як «Весілля Фігаро», «Так чинять усі», «Директор театру» та «Дон Жуан» В. Моцарта, «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, «Ключ на мостовій» і «Званий вечір з італійцями» Ж. Оффенбаха, «Івасик-Телесик» М. Волинського [3]. Показовим у цьому контексті є домінування творів В. Моцарта, які в освітньому процесі виконують функцію своєрідної «школи стилю». Їхня цінність полягає в поєднанні доступності та художньої досконалості, що дозволяє студентам легко засвоювати музично-сценічні форми, розвиваючи навички, необхідні для роботи зі складнішим репертуаром.

Варто зазначити, що діяльність оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової перебуває у тісному взаємозв'язку з репертуарною політикою Одеського національного академічного театру опери та балету. Такий «паралелізм» є цілком закономірним: опанування студентами партій і сцен із тих опер, які входять до репертуару провідного оперного театру країни, забезпечує поступову професійну адаптацію та підготовку до майбутньої виконавської діяльності. Зокрема, «станом на 2022 рік репертуар театру налічував 16 оперних творів різних композиторів, серед яких українське оперне мистецтво було представлене постановками «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса» [6, с. 30]. На сучасному етапі (станом на вересень 2025 року), відповідно до даних офіційного сайту театру, репертуар Одеської національної опери охоплює 26 оперних постановок [7]. У практичній роботі оперної студії особливо активно використовуються твори, які мають сталу сценічну традицію та водночас дозволяють реалізувати педагогічні завдання підготовки молодих співаків. До цього кола входять: «Дон Паскуале» та «Любовний напій» Г. Доницетті, «Кармен» Ж. Бізе, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Ріголетто» та «Трубадур» Дж. Верді, а також національна класика – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Наталка Полтавка» М. Лисенка [11].

Постановки оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової, поєднуючи академічну традицію з освітньою доцільністю, функціонують як моделі формування виконавсько-оперної майстерності студентів. Їх сценічна апробація в умовах навчальної студії виступає проміжною ланкою між аудиторними формами підготовки та професійним оперним простором, забезпечуючи поступове входження майбутніх співаків у широкий мистецький контекст. Репертуарна палітра студії, що включає як камерні сцени й ансамблі, так і масштабні вокально-оркестрові полотна, створює умови для системного опанування студентами вокально-технічних навичок, сценічної культури та ансамблевої взаємодії. У цьому аспекті традиційний репертуар виконує роль не лише дидактичного інструмента, але й маркера мистецької ідентичності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, відображаючи спадкоємність педагогічної та виконавської школи.

Водночас, аналіз репертуарних практик, здійснений Л. Довгань, дає змогу окреслити коло опер, що найчастіше залучалися до роботи в студії протягом багатьох десятиліть. Серед них особливе місце посідають твори П. Чайковського «Євгеній Онегін» та «Іоланта». Примітно, що «Іоланта» є однією з небагатьох опер, що була поставлена в студії у повному обсязі у 60-х рр. XX ст., тоді як інші її версії переважно обмежувалися уривками та окремими сценами. Подібну тенденцію репрезентує також «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, що була реалізована як повна постановка у Міському оперному театрі в 20-х рр. XX ст. (постановки російських опер були повністю вилучені з репертуару студії з 2022 р.). У навчальний процес органічно інтегровані національні класичні зразки, передусім «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, яка посідає вагоме місце у формуванні українського репертуарного напрямку [3]. Її включення до навчального репертуару є особливо символічним, оскільки саме в Одесі відбулася перша постановка цієї опери. Інформацію стосовно цього, ми знаходимо в роботах А. Кулієвої «Історично, прем'єра «Наталки-Полтавки» на музику М. Лисенка була здійснена під керівництвом М. Садовського 12 листопада 1889 року в Російському театрі (нині – Одеський академічний український музично-драматичний театр імені В. Василька)» [4]. Серед італійської класики, як також зазначає Л. Довгань, найчастіше в одеській оперній студії ставилися сцени та уривки з опер «Ріголетто» та «Травіата» Дж. Верді, «Весілля Фігаро» В. Моцарта, «Таємний шлюб» Д. Чімарози, «Любовний напій» Г. Доницетті, «Севільський цирюльник» Дж. Россіні. Важливим компонентом сучасної студійної практики є також твори Дж. Пуччіні, зокрема опера «Богема», яка завдяки своїй лірично-драматичній структурі та психологічній наповненості стає своєрідною «школою майстерності» для студентів старших курсів [3].

Аналізуючи наші минулі дослідження, можна зазначити, що з 1980-х – до сьогодні, діяльність оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової позначилася активним зверненням до авангардного репертуару, що поєднував навчально-виховні завдання з пошуками нових художніх та експериментальних форм. Постановка сцен з опери «Розумниця» К. Орфа (1984 р., 1996 р.) стала важливою віхою у розвитку студії: твір, насичений елементами неопримітивізму, вимагав від виконавців особливої уваги до ритмічної організації. Не менш значущою подією стала повна постановка опери «Телефону» Д. Менотті в Одеському українському театрі імені В. Василька (2001 р.), яка демонструвала спробу осучаснити традиційну комічну оперу через залучення актуальних тем і новітніх режисерських прийомів [10].

Важливою складовою творчого розвитку одеської оперної студії, також стала співпраця з сучасними українськими композиторами. На її сцені відбулися прем'єрні постановки низки новітніх творів, серед яких «Кінець казки» О. Красотова (1966 р.), «Снігова королева» В. Власова (2002 р.) та інші [3]. У практиці студії, показовим є звернення й до камерних жанрів: зокрема, у 2004 році в Будинку актора було поставлено моноперу

одеського композитора італійського походження В. Спадавеккіо «Лист незнайомки». Цей факт підкреслює, що студія не обмежувалася класичними багатосценовими творами, а активно освоювала й сучасні камерні форми, відкриваючи для студентів нові виконавські й художні перспективи [2].

З початку 2020-х років діяльність студії отримала новий імпульс завдяки залученню австрійського диригента М. Джанетті, чий досвід роботи на європейських сценах дав змогу переорієнтувати репертуарну політику на сучасні експериментальні твори. Серед його проєктів були «Мавра» І. Стравинського (2021 р.), що поєднувала неокласичну стилістику з іронічною драматургією, та «Украдене щастя» Ю. Мейтуса (2022 р.), у якому українська літературна класика отримала сучасне музично-сценічне трактування. У співпраці з режисеркою Г. Жадушкіною було розроблено низку інноваційних постановочних концепцій: «Вільний стрілець» К. Вебера (2022 р.), «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха (2022 р.), «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті (2022 р.) та інші [9].

У сучасному мистецькому контексті репертуарна політика оперної студії демонструє тенденцію до розширення масштабних постановочних проєктів. Так, у 2025–2026 рр. заплановано здійснення повномасштабних постановок опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та «Любовний напій» Г. Доницетті. Така ініціатива відображає прагнення студії не лише зберегти освітньо-тренувальний характер, але й розширити масштаби та можливості для комплексного опанування студентами сценічної та вокально-виконавської майстерності і вийти на новий рівень.

Висновки. Аналіз репертуарних практик оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової дає підстави стверджувати, що її діяльність постає багатовимірним

феноменом, у якому поєднуються традиція та новаторство. Репертуарна палітра студії відображає закономірну еволюцію: від усталених зразків світової та української класики, що формують «навчальний стандарт» підготовки співаків, до сучасних експериментальних постановок, які відкривають нові можливості для творчого зростання. Показово, що на різних етапах розвитку студії домінували твори В. Моцарта, Дж. Верді, П. Чайковського, М. Лисенка, які завдяки своїй художній і педагогічній доцільності створювали оптимальні умови для формування виконавської школи. Водночас, залучення творів сучасних композиторів звернення до малих форм та стилів, зокрема монопері та дитячої опери, засвідчує відкритість студії до нових мистецьких орієнтирів і прагнення гнучко реагувати на виклики часу. Важливою є й тенденція до реалізації повномасштабних постановок, що відбуваються відносно рідко, але щоразу стають знаковими подіями у творчому житті академії. Заплановані у 2025–2026 рр. постановки опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та «Любовний напій» Г. Доницетті можна розглядати як свідчення нового етапу в історії студії, що прагне розширити масштаби своєї діяльності та наблизити навчально-педагогічний процес до реалій професійного оперного театру.

Таким чином, репертуарна стратегія оперної студії ОНМА імені А. В. Нежданової, спираючись на принципи спадкоємності та відкритості до нових художніх пошуків, постає важливим чинником збереження традицій академічної оперної освіти й водночас оновлення її форм. Це дозволяє студії не лише виконувати навчально-практичну функцію у підготовці молодих співаків, а й адаптуватись у ширший простір сучасної української та європейської музично-театральної культури.

Література:

1. Бондаренко А. Репертуар оперної студії при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського в 2016–2019 роках: основні тенденції. *«Молодий вчений»*. № 12 (76). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2019 р. С. 210–213. URL: <https://surl.li/kuwsfw>
2. Грегуль А. Італієць із Одеси. *«Музика»*. Український інтернет-журнал. 2018. 1 с. URL: <https://surl.li/svshfb> (дата звернення 14.09.2025).
3. Довгань Л. Навчання і виховання оперних співаків-акторів у Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової (історія кафедри оперної підготовки і оперної студії). Одеса : Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2008. 246 с.
4. Кулієва А. Я. «Наталка-полтавка» М. Лисенка та «Назар Стодоля» К. Данькевича в контексті вокальних традицій Одеси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1. Київ, 2018. С. 191–196. URL: <https://surl.li/zybjzy>
5. Оперна студія. Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової – 90, редкол.: О. І. Самойленко, О. М. Маркова, С. В. Мірошниченко, Р. М. Розенберг; гол. ред.: О. В. Сокол. Одеса, 2003. – С. 191–195.
6. Рева Т. С. Мистецькі практики оперних театрів України в умовах правового режиму воєнного стану (на прикладі Національної опери України, Одеської національної опери та Львівської національної опери). Київ, 2022. 105 с. URL: <https://surl.li/ovpezp>
7. Репертуар: опера. *Одеський національний академічний театр опери та балету*. URL: <https://surl.li/ktecdw> (дата звернення: 09.09.2025).
8. Телішевський М. Р. Оперна студія як складова виховання співака-професіонала. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. Вип. 19. Т. І. С. 264–269. URL: <https://surl.li/txwneq>
9. Філіппов О. О. Інтерв'ю з Жадушкіною Г. В. Рукопис. Одеса, 2025. 22 с.
10. Філіппов О. О. Репертуарна стратегія оперної студії одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової: від традицій до нових художніх практик. *«Чорноморські наукові студії»*. Міжнародний гуманітарний університет. Одеса, 2025. С. 402–406. URL: <https://surl.li/qznolp>

References:

1. Bondarenko, A. (2019). Repertuar opernoi studii pry Natsionalnii muzychnii akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho v 2016–2019 rokakh: osnovni tendentsii [The repertoire of the opera studio at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine in 2016–2019: Main tendencies]. *Molodyi vchenyi*, 12(76). Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. pp. 210–213 [in Ukrainian] URL: <https://surl.li/kuwsfw> [in Ukrainian]
2. Grehul, A. (2018). Italiets iz Odesy [An Italian from Odessa]. *Muzyka. Ukrainskyi internet-zhurnal*, 1. pp. 1 [in Ukrainian] URL: <https://surl.li/svsfhh>
3. Dovhan, L. (2008). Navchannia i vykhovannia opernykh spivakiv-aktoriv u Odeskii derzhavnii muzychnii akademii im. A. V. Nezhdanovoi (istoriia kafedry opernoi pidhotovky i opernoi studii) [Training and education of opera singers-actors at the Odessa State A. V. Nezhdanova Music Academy (History of the Department of Opera Training and Opera Studio)]. Odesa: Odeska derzhavna muzychna akademiia im. A. V. Nezhdanovoi. 246 p. [in Ukrainian]
4. Kulieva, A. (2018). “Natalka-Poltavka” M. Lysenka ta “Nazar Stodolia” K. Dankevycha v konteksti vokalnykh tradytsii Odesy [Mykola Lysenko’s “Natalka-Poltavka” and Kostiantyn Dankevych’s “Nazar Stodolia” in the context of Odessa vocal traditions]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, pp. 191–196 [in Ukrainian] URL: <https://surl.li/zybjzy>
5. Samoilenko, O. I., Markova, O. M., Miroshnychenko, S. V., & Rozenberh, R. M. (Eds.). (2003). *Operna studiia. Odeskii derzhavnii muzychnii akademii im. A. V. Nezhdanovoi – 90* [Opera Studio. 90 Years of the Odessa State A. V. Nezhdanova Music Academy] Odesa. pp. 191–195 [in Ukrainian]
6. Reva, T. S. (2022). Mystetski praktyky opernykh teatriv Ukrainy v umovakh pravovoho rezhymu voiennoho stanu (na prykladi Natsionalnoi opery Ukrainy, Odeskoi natsionalnoi opery ta Lvivskoi natsionalnoi opery) [Art practices of opera theatres of Ukraine under martial law (on the example of the National Opera of Ukraine, Odessa National Opera, and Lviv National Opera)]. Kyiv. 105 p. [in Ukrainian] URL: <https://surl.li/ovpezp>
7. Odeskyi natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu. (2025). Repertuar: opera [Repertoire: Opera]. [in Ukrainian] URL: <https://surl.li/ktecdw>
8. Telishevskiy, M. R. (2013). Operna studiia yak skladova vykhovannia spivaka-profesionala [The opera studio as a component in the education of the professional singer]. *Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, 19(1), pp. 264–269 [in Ukrainian] URL: <https://surl.li/txwneq>
9. Filippov, O. O. (2025). Interviu z Zhadushkinoiu H. V. [Interview with H. V. Zhadushkina]. Manuscript. Odesa. 22 p. [in Ukrainian]
10. Filippov, O. O. (2025). Repertuarna stratehiia opernoi studii Odeskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni A. V. Nezhdanovoi: vid tradytsii do novykh khudozhnikh praktyk [The repertoire strategy of the Opera Studio at the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music: From traditions to new artistic practices]. *Chornomorski naukovi studii*, pp. 402–406. [in Ukrainian] URL: <https://surl.li/qznolp>
11. Khronika-zapys provedennia repetytsii, vystav ta kontsertiv opernoi studii ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi za 2023–2025 rr. (2025). [Chronicle-record of rehearsals, performances, and concerts of the Opera Studio at the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 2023–2025]. Manuscript. 55 pp. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 17.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 15.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ЕСТЕТИКА ПОП-АРТУ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ЛЕДІ ГАГІ

Фоломєєва Наталія Аркадіївна

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

Web of Science Researcher ID: JUU-7235-2023

ORCID ID: 0000-0002-7832-4748

Поп-арт як мистецький напрямок багаторазово ставав предметом різноманітних досліджень та залишається одним з найбільш актуальних векторів досліджень у новітньому образотворчому мистецтві. Водночас, прояви поп-арту у творчості видатних сучасних співаків наразі не здобули належного ґрунтового мистецтвознавчого осмислення, що актуалізує дослідження естетичних засад поп-арту у творчості Леді Гаги. Стаття містить стислу характеристику зародження терміну «поп-арт», співвідношення поп-культури та поп-арту. У статті обґрунтовується зв'язок між творчими принципами популярної поп-співачки Леді Гаги (Lady Gaga) та культової особистості мистецтву поп-арту – Енді Ворхола (Andy Warhol). На основі аналізу виконавської практики Леді Гаги конкретизовано специфіку її виконавського стилю, що сформувався під впливом естетики поп-арту. Актуалізовано динаміку становлення та розвитку виконавського стилю Леді Гаги, визначено причини та особливості роботи «Haus of Gaga», уточнено концептуальні естетичні засади презентації альбому «The Fame»; конкретизовано концепцію альбому «The Fame Monster», схарактеризовано значення альбому «Born This Way», визначено концептуальність альбому «Artpop». Стаття також містить аналіз реалізації поп-арту у концертних турах по Північній Америці «The Fame Ball», «The Fame Monster Ball», Південній Америці «Born This Way Ball», у сценографії та режисурі яких повною мірою проявляються риси поп-арту, а також поглядів Леді Гаги на значення поп-арту у її власному творчому доробку. Робиться узагальнення, що поп-арт-ідея домінування особистості артиста (зірки поп-культури) у системі арт-бізнесу, стала основою особистісного та професійного розвитку Леді Гаги, а ідеї та концепції поп-арту безпосередньо вплинули на творчість співачки, і наразі є усі підстави вважати її продовжувачкою поп-арт-руху.

Ключові слова: поп-культура, популярна музика, поп-арт, альбом «Artpop», музика XXI ст., Леді Гага, Енді Ворхол.

Folomieieva Nataliia. Pop art aesthetics in Lady Gaga's creative work

Pop art as an artistic direction has repeatedly become the subject of various studies and remains one of the most relevant vectors of research in the modern fine arts. At the same time, manifestations of pop art in the work of prominent contemporary singers have not yet received proper thorough art historical understanding, which makes the study of the aesthetic principles of pop art in the work of Lady Gaga relevant. The article contains a brief description of the origin of the term "pop art", the relationship between pop culture and pop art. The article substantiates the connection between the creative principles of the popular pop singer Lady Gaga and the cult figure of pop art – Andy Warhol. Based on the analysis of Lady Gaga's performing practice, the specifics of her performing style, which was formed under the influence of pop art aesthetics, are specified. The dynamics of the formation and development of Lady Gaga's performing style are updated, the reasons and features of the work of "Haus of Gaga" are identified, the conceptual aesthetic principles of the presentation of the album "The Fame" are clarified; the concept of the album "The Fame Monster" is specified, the meaning of the album "Born This Way" is characterized, the conceptuality of the album "Artpop" is determined. The article also contains an analysis of the implementation of pop art in concert tours in North America "The Fame Ball", "The Fame Monster Ball", South America "Born This Way Ball", in which the scenography and direction of which fully manifest the features of pop art, as well as Lady Gaga's views on the meaning of pop art in her own creative work. A generalization is made regarding the pop art idea of the dominance of the artist's personality (pop culture star) in the art business system, which became the basis of Lady Gaga's personal and professional development, and the ideas and concepts of pop art directly influenced the singer's work, and now there is every reason to consider her a successor of the pop art movement.

Key words: pop culture, popular music, pop art, album "Artpop", music of the 21st century, Lady Gaga, Andy Warhol.

Вступ. Науковий аналіз проявів поп-арту в сфері музичного мистецтва значущий, що підтверджується популярністю цього складного та оригінального художнього напрямку. Невизначеність проблематики естетичної цінності концепцій і творів поп-арту, їх значення в розвитку сучасної культури акцентують актуальність подальшого дослідження цього напрямку мистецтва.

Мистецький доробок співачки Леді Гаги значною мірою ґрунтується на концепції поп-арту. На вплив означеного напрямку і, зокрема, концепцій одного з найяскравіших його представників Енді Ворхола, звертала увагу і сама співачка. Дослідження векторів впливу естетичних основ поп-арту на творчість спі-

вачки дозволить розкрити основні тенденції поп-арту в сучасному естрадному мистецтві.

Матеріали та методи. Методологія дослідження базується на системно-аналітичному методі, який застосовується для уточнення загальних естетичних тенденцій у творчому доробку Леді Гаги.

Результати. Поп-арт є одним із найвідоміших напрямків масового мистецтва. Доцільно стисло схарактеризувати появу самого терміну: в 1947 р. Едуардо Паолоцці (Eduardo Luigi Paolozzi) застосував приставку «поп» у назві колажу. У мистецтвознавстві термін «поп-арт» був запроваджений англійським критиком Лоуренсом Еллоуєм (Lawrence Alloway), який згодом

став покровителем музею Гуггенхайма в Нью-Йорку [6, с. 21]. Він зазначав, що сфера його застосування спочатку була досить вузькою, на тому етапі він не вкладав у це поняття той сенс, який воно має зараз. Означений термін він використовував нарівні з терміном «поп-культура», щоб описати продукти засобів масової інформації, а не твори мистецтва, для яких застосовувалися елементи цієї «народної культури» [6, с. 21]. Термін швидко набув широкої популярності.

У музичному середовищі 50-х років ХХ століття «приставка» «поп» вживалася виключно серед джазових музикантів, а потім використовувалася для позначення легкої танцювальної музики в стилі ритм-н-блюз або комерційного варіанта рок-н-ролу. У 1960-ті роки поняття поп-музики зазнає змін у своєму значенні через появу нового напрямку «британський біт», що став згодом одним з проявів «рок-музики». Синонімічними стають поняття «поп» і «рок», що позначають не різновиди стилів, а ступінь їх поширення та популярності. Посилення танцювальної основи в рок-музиці призводить до народження такого стилю, як диско, який своєю легкістю належить, передусім, до розважального стилю естрадної музики, як і комерційний поп-рок. Змішування понять «поп» та «рок» в естрадній музиці триває дотепер.

Час появи «поп-арту» став періодом змін у мистецтві, коли руйнувалися уявлення про традиційну різницю між експериментальним, невігладливим, масовим, оповідальним і образотворчим мистецтвом. Завдяки цьому, «поп-арт виступив з різким критичним епатажем всупереч попередньому йому ранньому модерну, з його класичними традиціями» [6, с. 92].

«Поп-арт – це перший постмодерністський рух, що відображає владу кіно, телебачення, реклами, що диктує закони моди, що тиражує зображення знаменитостей» [6, с. 112]. «Економіка достатку» була підґрунтям поп-арту, її девіз: «Я споживаю, отже, я існую» [6, с. 54]. Поп-культура, загалом, має яскраво виражені риси арт-проекту, арт-бізнесу.

Проаналізуємо вплив естетичних основ поп-арту на творчість Леді Гаги.

Леді Гага (Stefani Joanne Angelina Germanotta) в умовах сьогодення можна вважати однією з найбільш популярних постатей у музичній індустрії. Шоу Джонатана Росса (Jonathan Ross) започаткувало в мас-медіа тривалі дискусії щодо образу, в якому її зафіксувала світлина, зроблена в аеропорту Хітроу (London Heathrow Airport), де вона з'явилася в костюмі, що «хімерно поєднав у собі бджолу з полівінілхлориду і дорожній знак». Очевидно рекламна помітність костюмів Леді Гаги, ґрунтується на естетиці поп-арту [5, с. 399].

Прагнення співачки до сміливих візуальних образів стало одним з чинників зростання її популярності, призвело до певного ажіотажу щодо нових відео-кліпів. Залучення глядацьких мас шокуючим видовищем відвертого зображення любові як хвороби і деградації можна спостерігати у відео-кліпі «Bad Romance». Леді Гага зазначала, що дуже тішилася, що вихід відео-кліпу став справжньою подією у світі поп-музики, оскільки

в юнацькі роки вона сама раділа великим подіям у музичному світі, тому їй би хотілося, щоб вихід її власного відео-кліпу також спричинив значний резонанс [1].

Леді Гага в інтерв'ю неодноразово наголошувала на близькості своїх творчих позицій до принципів одного з провідних діячів поп-арту Енді Уорхола: «Мене зачаровував Енді Ворхол і те, з якою ґрунтовністю він підходив до комерційної складової своєї діяльності. Для нього це такий самий творчий процес. Музика зараз настільки претензійна, що бути поп-співачком – все одно, що повставати проти існуючого порядку. Багато інді-рок-гуртів та виконавців, які співають свої пісні, не звертають уваги на поп-індустрію та студії звукозапису. За останні тридцять років поп-музиці було завдано величезної шкоди. Все тому, що багато артистів стверджували, що така музика не цікава. Вони постійно наголошували, що треба повернутися до «справжньої музики», і нам довелося слухати по-справжньому депресивних виконавців та інді-рок-гурти» [5, с. 390]. Однак музика, яку хотіла виконувати Леді Гага, була далека від депресивного характеру творів популярних у цей період інді-рок-музикантів. Вона хотіла створити емоційно сильну, позитивну, музику, що запам'ятовується: «Справжній хіт не змусить себе довго чекати. Варто лише вкласти душу в те, що ти робиш, і пісня з'являється сама собою. Зазвичай я пишу приспиви, адже без гарного приспіву твоя пісня нікому не потрібна. Я вважаю, що більша частина написаної музики – це поп-музика. Добру пісню відрізняє кількість стилів, які вона в себе вбирає. Все ґрунтується на чесності та бажанні спілкуватися з публікою. Подивіться на пісню «I Will Always Love You», яку Бітні Х'юстон (Whitney Elizabeth Houston) визначила як пісню в стилі поп, але її також можна віднести і до кантрі, і до госпел... Якщо я виконую акустичний варіант своєї пісні або просто награю її на фортепіано, і вона, як і раніше, чіпляє, я знаю, що вона хороша» [1].

Починаючи з 2008 р., коли Леді Гага переїхала до Лос-Анджелеса, розпочалося формування колективу, який би об'єднував дизайнерів, який отримав назву «Haus of Gaga». Назва проекту є своєрідною присвятою німецькій школі дизайну та конструювання, що називався «Баухаус» (Staatliches Bauhaus), яка проіснувала з 1919 р по 1939 р. в Німеччині). Колектив дизайнерів разом зі співачкою ретельно опрацьовували кожен аспект своїх концертних програм і навіть повсякденного одягу.

Леді Гага неодноразово зазначала, що таке поєднання кожного компоненту у її творчості нагадувало їй «фабрику Енді Уорхола», яка і забезпечувала втілення ідей митця в реальність [4, с. 330]. Команда дизайнерів і модельєрів у «Haus of Gaga» створюють сценічні костюми Леді Гаги, аксесуари до них, взуття, декорації для шоу. У складі команди є як знані модельєри, так і зовсім невідомі, але перспективні й талановиті фахівці.

Основне завдання «Haus of Gaga» – розробка яскравих сценічних образів співачки, які спроможні викликати потужну відповідну реакцію аудиторії. Реалізації

такого завдання сприяла, зокрема, робота над першим студійним альбомом «The Fame» («Слава»). У ньому застосовано різноманітні інструменти та прийоми, поширені у творах зовсім різних стилів (від традиційних ударних установок і плескання у стилі рок-гурту «Def Leppard» до урбаністичних ритмів у стилі «метал»). У альбомі «The Fame» Леді Гага приділяла основну увагу створенню текстів пісень, до композиції та аранжування долучився Ред Ван. «The Fame» розповідає про те, як будь-яка пересічна людина може відчувати себе відомою [1].

Леді Гага акцентує увагу на зв'язку свого першого альбому з естетичними основами поп-арту, називаючи його «маніфестом поп-арт-руху», продовжувачем якого вона себе почуває. В інтерв'ю телевізійному каналу «MTV» вона заявила, що це не просто перший альбом, а продовження цілого поп-арт-руху [7, с. 42]. На думку співачки, у альбомі «The Fame» музична і вербальна складові мотивують слухачів до особливого ставлення до самих себе, щоб вони спромоглися відчувати внутрішню славу і проєктувати її на навколишній світ, на відображення саме цієї «аури» і спрямований безтурботний настрій альбому.

Леді Гага у роботі над альбомом «The Fame» розмірковує щодо того, що більшість представників її покоління дуже прагнуть стати відомими. Співачка починає популяризувати «мистецтво слави», розмірковуючи про свою «внутрішню славу», важливість поваги до свого внутрішнього світу, здоровий егоїзм, адже, на думку співачки, любов до себе та свого образу передається оточуючим [1]. Звичайно, досягти популярності не просто, але якщо дуже захотіти, то все обов'язково вийде: «Я ніколи не сиділа склавши руки і не чекала, що мені все принесуть на блюдечку, – заявляє Леді Гага – я виборола собі місце під сонцем. Я пишу музику, вигадую одяг, я дихаю і живу своїм мистецтвом» [1].

Леді Гага часто звертається до ідей Енді Ворхола: «Комерційне мистецтво перетворюється на суміш інтелектуального і художнього простору, і все це сприймається дуже серйозно. Ідея полягає в тому, щоб створювати речі – відео, моду, пісні, шоу, – які дійсно важливі і абсолютно другорядні, щоб потім запитати: «Наскільки Леді Гага ґрунтовна?» [7, с. 49].

У травні 2009 р. Леді Гага постає вкрита лише пластиковими бульбашками на обкладинці журналу «Rolling stone», пізніше вона розповіла журналістам відомого видання «The New York Times»: «Я вірю в силу іконографії» [2, с. 534]. Також вона вірить у силу поезії, на лівій руці вона витатує готичним шрифтом цитату з «Листів до молодого поета» її улюбленого філософа Райнера Марії Рільке (Rainer Maria Rilke), його «філософія самотності» їй близька. У цій цитаті значилося: «Зізнайтеся собі, чи справді б Ви померли, якби Вам заборонили писати. Це – насамперед: запитайте себе у тиху годину Вашої ночі: чи маю я писати?» [2, с. 535].

Імідж є значною частиною творчості Леді Гага. Співачка зазначає, що живе модою і своєю роботою. Вона наголошує, що її музика зведена до рангу «мистецтва». У цьому контексті Леді Гага зазначає, що хотіла б щоб

сучасна Америка більше нагадувала Америку Енді Ворхола. Якщо ви постійно повторюватимете одне й те саме, люди почнуть до вас прислухатися. Адже сам Енді Ворхол повторював: це мистецтво, це мистецтво, це мистецтво. І люди визнали його генієм та повірили, що за ним майбутнє. Потрібно безперестанку відточувати свій образ» [1].

У березні 2009 року Леді Гага втілює задум «реалізувати у своїй творчості концепцію Енді Ворхола і звести разом перформанс, поп-арт, мультимедіа, моду, технології, відео, кіно. Це буде не просто шоу, а музей на колесах» [3, с. 170]. Вона організовує повноцінний концертний тур Північною Америкою, який називає «The Fame Ball» на підтримку свого альбому «The Fame», в якому кожен концерт – це грандіозне мультимедійне шоу. Цей тур на підтримку першого альбому отримав особливо яскраві відгуки у відвідувачів, оскільки концерти проходили надзвичайно динамічно та виглядали і приймалися, як наскрізна дія, що містить кілька відділень: «Серце», «Мозок» тощо. Калейдоскоп костюмів і декорацій, а також використання мультимедійного обладнання створювало на концерті на щось схоже на мюзікл «Шоу жахів Роккі Хоррора» (The Rocky Horror Picture Show) і фільм «Той, що біжить по лезу бритви» (Blade Runner), які б очолювали одночасно Жан-Поль Гуд (Jean-Paul Goude), Сесіл Демілл (Cecil Blount DeMille) та Енді Ворхол. Шоу розпочинав театральний вступ «Мене звуть Леді Гага і це мій дім», в процесі реалізації якого співачка продемонструвала ґрунтовні акторські компетентності [3, с. 171]. Її перформанс був незвичайний, вбрання – незабутніми: на співачці був сценічний костюм з прозорих пластикових кульок, «мильних бульбашок», і вона грала на прозорому фортепіано, яке було наповнене пластиковими кульками, на якому вона іноді грала прозорими босоніжками [3, с. 172].

Починаючи з листопада 2009 р. Леді Гага працює у студії над наступним своїм альбомом «The Fame Monster». Концепція нового альбому розкривалася на основі поєднання тем створення та його завершення, смерті [1]. Вона використовувала цю концепцію, щоб показати контраст настроїв між альбомами «The Fame» і «The Fame Monster». В інтерв'ю, яке вона дала телевізійному каналу «MTV», Леді Гага зазначила: «Я готова до майбутнього, але оплакую минуле. Це справжній обряд переходу: деякі речі треба відпускати. Тільки оплакавши і поховавши їх, можна рухатися далі, – про це мій альбом» [1]. Альбом «The Fame Monster» пронизаний темою смерті, і це не випадково адже співачка пережила потрясіння після того, як дізналась, що її батько переїхав складне оперативне втручання. При створенні «The Fame Monster» вона розмірковує про смерть та переглядає фільми жахів та наукову фантастику 1950-х років. У розмові з кореспондентом «Daily Star» співачка згадує про ці роздуми: «Це було щось на кшталт кінематографічної булімії – я поглинала один за іншим фільми про монстрів та інші жахи, але все відразу виходило назад. Я помітила відродження ідеї монстра в кіно: картини являли собою фантазію на цю тему, але все виглядало до жахів реальним» [1]. Леді Гага пояснює, що у кіне-

матюграфічних монстрах вона бачить метафору нашої культури, схиленої на популярності. «Мене шалено турбує, що слава стає монстром у суспільстві, а знаменитості – символом розкладання. Моя нова платівка саме про це» [1].

Образи монстрів, що уособлюють різноманітні людські страхи, надзвичайно захоплюють співачку в цей період. Кожна пісня у альбомі «The Fame Monster», відповідно до задуму Леді Гаги, мала ілюструвати певний конкретний страх: перед смертю, самотністю любов'ю: «The Fame Monster – це поп-експеримент з індастріал-бітом, готичною музикою, танцювальними мелодіями дев'яностих, захоплення текстами-меланхолійної поп-музики і подіумами» [2, с. 538].

Тур Леді Гаги на підтримку другого альбому «The Fame Monster Ball Tour» розпочався 27 листопада 2009 р. в канадському Монреалі, а завершився 19 вересня 2010 року. Це шоу мало стати ще більш грандіозною та яскравою подією, ніж презентація альбому «The Fame Ball Tour»: «Це буде справжня художня подія: найкраща пост-апокаліптична вечірка у вашому житті», – пообіцяла співачка фанатам [3, с. 172]. Леді Гага назвала це шоу «першою у світі оперою у стилі електро-поп» [3, с. 173]. Шоу являло собою суміш музики, перформансу і величезних інсталяцій, у ньому використовується одне з видатних досягнень її фабрики «Haus of Gaga» – гігантський гіроскоп під назвою «Орбіта». Основна тема шоу – еволюція людського духу, пов'язана із подоланням страхів. Нові концертні декорації Леді Гага порівняла з гігантським порожнім телевізором без екрана. У лютому 2010 р., Леді Гага зазначила, що у неї сформувалася нова концепція цього шоу, відповідно, потрібно значною мірою переробити оформлення сцени, збільшивши її масштаб вчетверо. Як розповідала Леді Гага, її бажанням було повернути те, що багато років тому вважалося безповоротно втраченим, а саме – концепцію успішного і грандіозного музично-театрального дійства, «ідею шоу-бізнесу» [3, с. 174]. Серед елементів цього театрально-музичного шоу особливу увагу привертає «синтара» – інструмент, що поєднує в собі синтезатор та гітару, – з назвою «Емма», який Леді Гага вперше представила на церемонії «BRIT Awards 2010».

Костюми Леді Гаги, що використовуються в даному шоу, заслуговують на окрему і особливу увагу: співачка постійно трансформує образ, з'являючись то у футуристичному комбінезоні, прикрашеному сріблом і лампочками, то в боді в єгипетському стилі із золотою короною, то в чорній шкіряній сукні. Турне «The Monster Ball» викликало захоплення публіки, оскільки «вийшло за межі можливого за мірками високої моди і навіть театру абсурду» [7, с. 50]. Критики зійшлися на думці, що «Леді Гага цілком заслужила звання артиста, здатного створювати оригінальні мальовничі шоу. Нескінченний потік звукових і візуальних образів не може затьмарити вокальні дані поп-зірки» [7, с. 51].

Наступний альбом, який записала співачка у травні 2011 р. – «Born This Way». Цей альбом, за словами Леді Гаги, існує для неї «у двох різних півкулях, які пра-

цюють одночасно. З одного боку, цей альбом – цілий світ, у якому кожен твір є його частиною. Основні теми альбому: вибір свого життя, усвідомлення себе, але на іншому боці півкулі, взаємозв'язок «Born This Way» і концепції запису в тому, що ви не обов'язково народжуєтесь лише одного разу» [1]. Людина все своє життя перебуває в процесі внутрішніх метаморфоз та відродження, становлення свого «Я», Леді Гага зауважує, що в її альбомі «Born This Way» таке переродження нескінченно [1]. Музика у новому альбомі еклектична за стилем і засобами виразності: поп-музика наповнюється елементами рок-музики, до загального звучання долучаються оригінальні тембри (в пісні «Marry The Night» у вступі використовується електронний музичний інструмент, який стилізовано під орган).

У 2012 р. відбувається тур по Латинській Америці «Born This Way Ball Tour». Характеризуючи концепцію цього туру, Леді Гага зазначала, що ідеєю шоу стала демонстрація сили духу, його перетворюючих якостей. Вона хотіла наголосити на важливості «зворотного» зв'язку з публікою: її власна творчість – це результат віри в неї глядачів. Сценічним рішенням стало створення на сцені гігантського замку. Співачка переміщується по кімнатах замку, постійно змінюючи сценічний образ: «Ви бачите яйце, бачите мене в м'ясній сукні, бачите всі ідеї про політику та суспільство, культуру, все сходиться воедино. І ви поки не зовсім впевнені, куди все це прийде, а в кінці ми всі йдемо під сцену, знаєте, як у космічному кораблі, а замок залишається» [1].

У фіналі шоу співачка запропонувала своїй творчій команді почати демонтаж сценічного оформлення прямо на очах глядачів. Леді Гага відзначала, що напроцуд важливим є створюваний при цьому ефект: «люди пішли з почуттям реальності, що перевтілилася у фантазію, а потім назад в реальність. Так що, шоу починається, і ми бачимо просто завісу, а потім вона падає, а за нею цей величезний замок. А наприкінці шоу я йду під сцену, а моя команда розбирає замок, але у пам'яті він залишається цілим» [1].

Художній підхід до сценографічних та режисерських рішень у шоу демонструє бажання Леді Гаги створювати перформанси, характерні для поп-арту. Найбільш яскраво ця тенденція виявилася в альбомі 2013 р. «Artpop». Леді Гага в цьому альбомі прагнула зреалізувати мету: «включення арт-культури в поп-музику» [1]. Своєрідна гра з термінологією поп-арту стала приводом для виникнення і самої назви альбому. В інтерв'ю Леді Гага з художницею Мариною Абрамович (Марина Абрамовіч) співачка розповіла про задум альбому: «Працюючи над альбомом «Artpop» я міркувала про маркетинг, культурну складову слів, і те, що ці слова означають. Як слова змінюють значення, після того, як вийде музика, нарівні з візуальною складовою. Я розглядала ці слова «арт» і «поп», розміщені у зворотному порядку, «поп-арт», як я звикла їх бачити. І потім, після ще більшої роботи «Artpop» почав набувати гарного звучання. Слова мали правильну вібрацію. Я переживаю свій творчий процес як вібрацію. Я міркувала про «поп-арт», і про те, що об'єктом завжди була зірка

поп-культури, зображена на «полотні», і я тоді подумала, а якщо те, чим я постійно намагалася стати, за допомогою моїх робіт – це святкування моїх змін, за допомогою мистецтва, де я виконую роль «полотна», на протилежність мене. Я не бажаю бути іконою лише в одній формі. Я прагну бути іконою у багатьох різних формах. Саме так це і почалося» [7, с. 51].

У цьому інтерв'ю співачка характеризує сутність свого сценічного образу, метафізичну сутність свого мистецтва: «Фанати можуть доторкнутися і відчутти музику і мистецтво за допомогою філософії та основи, яка допоможе їм зрозуміти, що я – артист – перевертень. Я – та, хто хоче, щоб вони бачили мене не лише як людину, у якій колір шкіри різних відтінків, і нігті різноманітних кольорів, і взуття від різних дизайнерів, з серцем багатьох злодіїв і багатьох мудреців і можливістю трансформуватися, як емоційно, так і інтелектуально. Я так створюю свою роботу, щоб вона була представлена і у фізичному, і у віртуальному сенсі. Ось, про що «Artrop», про те, як об'єднати технічні аспекти буття артиста з метафізичними. І попросити фанатів побачити і пережити їх усі одночасно» [1].

У трактуванні Енді Уорхола поп-культура є відображенням властивої людству колективної потреби в красі та успіху: «Зараз тебе поважають, навіть якщо ти шахрай. Ти все одно зірка. Це відбувається тому, що люди потребують зірок більше, ніж у будь-чого іншого» [2, с. 539]. Ім'я Леді Гага наразі стає брендом, знаковою фігурою сучасного мистецтва.

Леді Гага досягла комерційного та артистичного успіху, що підтверджується обсягом продажів її музичних альбомів. Її популярність багато в чому обумовлена еkleктичністю сценічного та виконавського стилю, готовністю створювати ефектні та яскраві шоу, що відповідають вищим стандартам арт-бізнесу як індустрії розваг. Активне залучення візуального аспекту до виступу (зміна сценічного одягу та декорацій) свідчить про увагу співачки до реакції глядачів, яка активізується в такі моменти. Сприйняття музики збагачується, загальний художній ефект виявляється надзвичайно сильним: «Мається на увазі, що візуальне мистецтво і поп-музика перебувають у стосунках додаткового розподілу, оскільки зір і слух реалізують принципово різні модальності. На практиці це не так. По-перше, в сучасних візуальних мистецтвах час від часу з'являються митці, які цікавляться музикою і звуком, по-друге, можливості візуальних мистецтв мають вагоме значення в плані привернення уваги до поп-культури» [1]. Сценічна поведінка, освітлення, костюм, грим, декорації, площинна і об'ємна графіка, а також фото-, кіно- і відео-практика сприяють посиленню візуальної складової в процесі сприйняття художнього продукту. У поп-музиці організоване слово, що звучить на записі, прагне бути побаченим [6, с. 111].

Активне використання кліпу у творчості Леді Гаги також є відображенням актуальних тенденцій сучасного мистецтва, присутніх і в естетиці поп-арту. Кліп народжується на початку 1960-х у Великобританії сприймається як *popular music* («народна музика», демократична музика). Пізніше цей спосіб культурної комунікації

набуває глобального характеру. У кліпі, по суті, відбувається така ж гіперболізація знака, як і в поп-арті, тут поєднуються культурні коди різних епох і країн.

Обкладинка музичного диску – це ще один різновид продукту. Обкладинки дисків Леді Гаги вражають своєю яскравістю. Обкладинка аудіо-диску також є візуальним товаром, предметом та продуктом споживання. У формуванні образу поп-артиста важливу роль відіграють позамузичні елементи, зокрема, дизайн обкладинок дисків з записами його творів. Обкладинки альбомів стають знаком артиста, його брендом.

Висновки. Поп-арт, що виник у 50–60-і роки ХХ століття, багато в чому відображає психологію і філософію так званого «суспільства споживання». Споживча практика стає орієнтиром для мистецтва. Фокусування поглядів діячів поп-арту на масовій культурі визначило інтерес митців до матеріальної складової, яка і стала сферою художніх цінностей і образів поп-арту. Радикально змінилися змістовні та творчі установки мистецтва.

Парадоксальність оцінок критики художніх ідей поп-арту є також наслідком стильової «всесідності» спрямування, яке еkleктично поєднує різні стилі та жанри. Тим не менш, поп-арт суттєво вплинув на культуру другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Зокрема, про Енді Уорхола його сучасники говорили, що «це найгірший, але найзначніший за своїм впливом нині живий художник» [6, с. 44].

Іконографія поп-арту різноманітна: «образи» політичних, кіно-, естрадних зірок (Джона Кеннеді (John Fitzgerald), Мао Цзедун (Máo Zedong), Джуді Гарланд (Judy Garland), Мерілін Монро (Marilyn Monroe) Денніса Хоппера (Dennis Lee Hopper) та ін), ансамблі меблів, друкарські машинки, консервні банки, взуття, одяг, обстановка ванних кімнат, барів, їжа, напої, сигарети, машини, кораблі, літаки та ін. Ідеї поп-арту вплинули на виконавський стиль Леді Гаги. Це підтверджується, зокрема, особливою увагою співачки до предметів масового споживання (плюшевих іграшок, мильних бульбашок тощо), що стає частиною сценічного образу, і, в цілому, зростанням інтересу до іміджу, до його ексцентричності і варіативності. У сценічній діяльності Леді Гага посилюється візуальна складова шоу-програми.

Леді Гага зазначала, що поп-арт-ідея домінування особистості артиста (зірки поп-культури) у системі арт-бізнесу стала основою її особистісного та професійного розвитку. Вона втілює у своїй творчості ідею Енді Уорхола про поп-культуру як відображення колективної потреби в красі та успіху.

Вплив поп-арту на творчість співачки позначається також у стильовій еkleктичності, у поєднанні перформансу, інсталяцій, мультимедійних технологій у процесі театральнo-музичного шоу.

Співачка почувається продовжувачкою поп-арт-руху. Однією з характерних робіт Леді Гаги став альбом з симптоматичною назвою «Artrop». У ньому з особливою повнотою позначилося прагнення співачки реалізувати творчу мету включення арт-культури в поп-музику.

Література:

1. Campbell B. Gaga: Five Foot Two. Netflix. 2017. <https://www.netflix.com/title/80196586?source=35> (дата звернення 01.02.2025)
2. Graefer A. "Reading" through the skin: Lady Gaga's online representation and affective meaning-making. *The Journal of Popular Culture*. 2016. № 49(3). P. 522–540.
3. Roberts S. B.. Beyond the classic: Lady Gaga and theology in the wild public sphere. *International Journal of Public Theology*. 2017. № 11(2). P. 163–187.
4. Robinson L. Lady Gaga's Cultural Revolution. *Vanity Fair*. 2010. September. P. 329–331.
5. Simões I. Gonçalves C. A., Gonçalves M. A., Silva S. da C. D., Melo E. S.. Between The Fame and Joanne: Parallels of Lady Gaga's Career with Business Strategies in Competitive Environments. *Revista De Administração Da UFSM*, 2019. № 12(2). P. 384–401.
6. Walker J. A. Cross-overs: Art into Pop, Pop into Art. London: Metheun, 1987. 169 p.
7. Yebra J. M. Camp revamped in pop culture icon Lady Gaga: The case of 'telephone' and 'born this way. *European Journal of American Culture*. 2018. № 37(1). P. 39–55.

References:

1. Campbell, B. (2017). Gaga: Five Foot Two. Netflix. <https://www.netflix.com/title/80196586?source=35> (Accessed 01.02.2025)
2. Graefer, A. (2016). "Reading" through the skin: Lady Gaga's online representation and affective meaning-making. *The Journal of Popular Culture*, № 49(3), P. 522–540.
3. Roberts, S. B. (2017). Beyond the classic: Lady Gaga and theology in the wild public sphere. *International Journal of Public Theology*, № 11(2), P. 163–187.
4. Robinson, L. (2010). Lady Gaga's Cultural Revolution. *Vanity Fair*, September. P. 329–331.
5. Simões, I. Gonçalves, C. A., Gonçalves, M. A., Silva, S. da C. D., & Melo, E. S. (2019). Between The Fame and Joanne: Parallels of Lady Gaga's Career with Business Strategies in Competitive Environments. *Revista De Administração Da UFSM*, № 12(2), P. 384–401.
6. Walker, J. A. (1987). Cross-overs: Art into Pop, Pop into Art. London: Metheun. 169 p.
7. Yebra, J. M. (2018). Camp revamped in pop culture icon Lady Gaga: The case of 'telephone' and 'born this way. *European Journal of American Culture*, № 37(1), P. 39–55.

Дата першого надходження рукопису до видання: 15.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 14.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛІ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ

Цап Ганна Вікторівна,

Заслужена артистка України,

доцент кафедри естрадного співу, факультету музичного мистецтва
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

ORCID ID: 0009-0006-6584-947X

Ковальчук Мирослава Михайлівна,

старший викладач кафедри естрадного співу, факультету музичного мистецтва
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

ORCID ID: 0009-0006-0134-4608

Єфименко Наталія Миколаївна,

Заслужений працівник культури,

доцент кафедри естрадного співу, факультету музичного мистецтва
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-5860-7521

Стаття присвячена дослідженню особливостей інтерпретації української пісні у сучасному естрадному вокалі як феномену національної музичної культури та її інтеграції у глобальний мистецький простір. У роботі розглядаються засади формування національного стилю, зумовленого взаємодією автентичної пісенної традиції та новітніх тенденцій світової естради. Акцентується на збереженні інтонаційно-мелодичної природи української народної пісні, що вирізняється ліризмом, ніжністю та м'якою вокальною манерою, у поєднанні з сучасними техніками звуковидобування, динамічною подачею та імпровізаційними елементами. Визначено роль мовного чинника у збереженні ідентичності: використання літературної української мови та діалектів забезпечує автентичність і культурну локалізацію творів. Значну увагу приділено впливу фольклору як джерела мелодики, образності й ритміки, що виявляється у прямих обробках, стилізаціях, запозиченнях символіки та залученні традиційного інструментарію. Підкреслено вагомість ритмічної організації, де композиції часто ґрунтуються на повторенні ритмоформул. Окремо розглянуто використання сучасних вокальних технік, мікрофонної техніки та сценічної подачі, які створюють синтетичний характер сучасного виконання. Підкреслено, що сучасна українська естрада орієнтується на західні стандарти продюсування та звукового дизайну, але демонструє не копіювання, а свідомий синтез, де західні форми поєднуються з українським змістом. Інтерпретація української пісні у сучасному естрадному вокалі є динамічним балансом традиції та новаторства, формує культурну спадкоємність, утверджує національну ідентичність та виступає дієвим інструментом культурної дипломатії. Такий підхід сприяє оновленню пісенної спадщини, збереженню ментального коду нації та активному залученню молодіжної аудиторії до української музичної культури.

Ключові слова: українська естрадна пісня, вокальне мистецтво, інтерпретація, фольклор, національна ідентичність.

Tsap Hanna, Kovalchuk Myroslava, Yefymenko Nataliya. Interpretation of the Ukrainian Song in Contemporary Pop Vocal Performance as a Factor in the Formation of the National Style

The article explores the specific features of interpreting Ukrainian songs in contemporary pop vocal performance as a phenomenon of national musical culture and its integration into the global artistic space. It examines the foundations of national style formation, shaped by the interaction between authentic song traditions and modern trends in the global pop scene. Special emphasis is placed on preserving the intonational and melodic nature of Ukrainian folk music – marked by lyricism, tenderness, and a soft vocal manner – combined with modern sound production techniques, dynamic delivery, and improvisational elements. The role of language in preserving identity is highlighted: the use of literary Ukrainian and regional dialects ensures authenticity and cultural localization of musical works. Significant attention is given to the influence of folklore as a source of melodic structure, imagery, and rhythm, which manifests in direct arrangements, stylizations, symbolic references, and the use of traditional instruments. The importance of rhythmic organization is emphasized, as many compositions are built on the repetition of rhythmic formulas. The article also considers the use of modern vocal techniques, microphone skills, and stage presentation, which together create the synthetic character of contemporary performance. It is noted that while Ukrainian pop music aligns with Western production and sound design standards, it demonstrates not imitation but conscious synthesis, where Western forms are merged with Ukrainian content. The interpretation of Ukrainian songs in modern pop vocal performance represents a dynamic balance of tradition and innovation, fostering cultural continuity, affirming national identity, and serving as an effective tool of cultural diplomacy. This approach contributes to the renewal of song heritage, preservation of the nation's mental code, and active engagement of younger audiences with Ukrainian musical culture.

Key words: Ukrainian pop song, vocal art, interpretation, folklore, national identity.

Вступ. Формування національного стилю в естрадному вокалі є важливим аспектом сучасного українського музичного простору. В умовах культурної глобалізації та воєнних викликів інтерпретація української пісні набуває особливого змістового й символічного навантаження. Сучасне виконання поєднує елементи народної традиції з новітніми вокальними техніками, інструментальними й сценічними засобами, що зумовлює появу оновленої форми національного стилю. Актуальність дослідження полягає у необхідності комплексного осмислення того, як українська пісенна спадщина переосмислюється й трансформується в сучасному естрадному виконанні, зберігаючи автентичність та водночас відповідаючи викликам часу.

Матеріали та методи. Проблематика розвитку української вокальної естради активно досліджується сучасними науковцями у контексті історико-культурних трансформацій, інтеграції з масовою культурою та впливу фольклорних традицій. У статті Л. Красовської, Л. Кудрич, С. Манько, О. Михайлюченко, В. Іванова (2025) акцентується увага на виявленні концептуальних інновацій у вокально-естрадному мистецтві початку ХХІ ст. Автори наголошують на ролі «духовного досвіду нації» як ключового чинника сучасної естрадної інтерпретації. Н. Овсяннікова (2022) у своїй праці розглядає еволюцію української естрадної пісні у ХХ–ХХІ ст., акцентуючи на відсутності системних досліджень у цій сфері. Особливу увагу приділено пісням-символам – «Червона рута», «Чорнобривці», «Два кольори», які стали основою формування національного естрадного стилю. І. Бобул (2021) досліджує естрадно-вокальне мистецтво крізь призму масової культури. Використовуючи міждисциплінарний підхід, він аналізує взаємозв'язки естрадного виконавства з академічними традиціями та суспільними культурними запитами, підкреслюючи його синтетичну природу. Значний внесок у розуміння витоків вокальних стилів зробила С. Муравіцька (2023), яка у статті про вокальні стилі 1930–1940-х років описує становлення крунерського, джазового та театрального стилів і простежує їхній вплив на подальший розвиток українського вокального мистецтва. Актуальним постає дослідження Х. Галели (2024), присвячене українському вокально-естрадному репертуару у постмодерному контексті. Важливим джерелом є монографія В. Тормахової (2017), де комплексно досліджується вплив народної традиції на формування естрадного мистецтва. Значний акцент на соціокультурному вимірі української естради робить Н.-М. Фарина (2013). У своїй статті вона аналізує естрадну музику як феномен національного культурного простору, що виконує роль не лише розважального мистецтва, а й інструмента ідентифікації та збереження національної традиції.

У дослідженні використано поєднання культурологічного, порівняльного та аналітичного методів. Культурологічний метод дав змогу розглянути естрадну пісню як явище національної культури та засіб збереження ідентичності в умовах глобалізації й воєнних подій. Порівняльний метод застосовано для виявлення

взаємодії української традиції із західними музичними практиками, що зумовлює синтез фольклору з EDM, поп, рок-музикою та джазом. Аналітичний метод забезпечив висвітлення виконавських аспектів – вокальних технік, мікрофонної технології та сценічної подачі, які формують сучасну модель інтерпретації української пісні.

Результати. Сучасне виконання української пісні в естрадному вокалі постає як складний процес взаємодії автентичних національних елементів із глобальними музичними тенденціями. Однією з визначальних рис такої інтерпретації є збереження інтонаційної та мелодичної природи української народної пісенності, якій властиві ніжність, ліризм і м'яка вокальна манера. Водночас виконавці активно залучають техніки звукодобування, характерні для естрадного стилю, зокрема спів із мікрофоном, варіювання голосових регістрів, динамічну подачу та елементи імпровізації. Як слушно зазначає І. Бобул, «...пройшовши непростий шлях свого становлення і розвитку, естрадно-вокальне мистецтво в силу своєї синтетичної природи щільно пов'язується з розвитком масової культури та мистецтва, вбираючи багато притаманних їй рис і характеристик» [1, с. 191].

Одним із найбільш поширених прийомів сучасної інтерпретації є новітнє аранжування народних пісень. Використання електронної музики, біту, джазових та рокових елементів сприяє актуалізації традиційної мелодики у сучасному контексті. Показовими прикладами є творчість гуртів ONUKA та Go_A, у яких поєднання фольклорних інтонацій із електронним звучанням утворює унікальний симбіоз традиційності та інноваційності.

Не менш важливою складовою інтерпретації є візуальна подача твору. Сучасне естрадне виконання передбачає цілісність сценічного образу, що включає хореографічні елементи, пластику, костюмовану стилізацію та світлові ефекти. Така синтетична форма подачі перетворює пісню на елемент мистецького перформансу, підсилюючи її емоційний та естетичний вплив на слухача.

Фольклор є одним із визначальних чинників формування українського естрадного репертуару, оскільки він слугує джерелом мелодійної, тематичної та образної основи сучасної пісенної творчості. Народна пісня як носій національної пам'яті, менталітету та світоглядних цінностей українців знаходить своє відображення в естрадному мистецтві у вигляді обробок, адаптацій, стилізацій чи натхнення для створення нових авторських композицій. Звернення сучасних виконавців і композиторів до фольклорної спадщини має подвійний характер: воно забезпечує збереження національної ідентичності та водночас відкриває можливості для оновлення звучання шляхом поєднання архайчних елементів із сучасними музичними технологіями. При цьому важливим аспектом стає ритмічна організація пісенного матеріалу. Як зазначає В. Тормахова, «однією з характерних рис естрадної музики є домінанта ритмічної сторони, при різноманітності ритмічних плас-тів, що беруть участь в аранжуванні, вся композиція

побудована найчастіше на повторенні однієї ритмоформи» [5, с. 149].

У цьому контексті простежуються кілька форм фольклорного впливу. Зокрема, пряме аранжування народних пісень, таких як «Ой у вишневому саду» чи «Несе Галя воду», дозволяє зберігати традиційну мелодику, але наповнювати її сучасним ритмом, електронними ефектами та інструментальним супроводом. Стилiзація під фольклор виявляється в авторських творах, які створюються в дусі народної традиції як за інтонацією, так і за сюжетними моделями, що яскраво демонструє творчість Христини Соловій чи гурту KOZAK SYSTEM. Народнопісенна символіка (зозуля, калина, верба, віночок) активно використовується сучасними сонграйтерами, надаючи творам культурної впізнаваності. У виконанні композицій застосовуються автентичні інструменти (трембіта, сопілка, бандура) та специфічні вокальні прийоми, що створює ефект автентичності й поглиблює зв'язок із традиційною культурою, як це бачимо у творчості ONUKA, DakhaBrakha, Go_A.

Сучасна українська естрада активно інтегрується у світовий музичний простір, орієнтуючись на західні стандарти продюсування, сценічної презентації, аранжування та звукового дизайну. Це проявляється у широкому використанні стилів EDM, synth-pop, indie, R&B та інших напрямів. Водночас ідеться не про механічне копіювання, а про свідомий синтез, у якому західні музичні форми поєднуються з національним змістом. Показовими прикладами такого синтезу є творчість Go_A, ONUKA, Kalush Orchestra, які послідовно популяризують українську мову, традиційні інструменти (сопілка, трембіта) та етнокультурну тематику в контексті сучасної світової сцени.

Водночас інтерпретація української пісні у сучасному естрадному вокалі набуває багатшарового характеру, поєднуючи традицію з новітніми тенденціями світової сцени. Йдеться не лише про відтворення мелодико-текстового матеріалу, а про створення нового художнього образу, який ґрунтується на національній основі та водночас відкритий до експериментальних рішень. У цьому контексті важливою видається думка Л. Красовської, яка наголошує, що «...новаційною є також орієнтація на втілення воєнної тематики творчими колабораціями українських та зарубіжних виконавців» [3, с. 65]. Це засвідчує не лише адаптивність української естрадної пісні до глобальних процесів, а й її здатність актуалізувати соціально значущі теми, перетворюючи мистецькі практики на дієвий механізм культурної комунікації та підтримки національного духу.

Мова є одним із провідних маркерів української пісенної культури, оскільки сама по собі виступає носієм національної ідентичності. У сучасному естрадному вокалі застосовується не лише літературна українська мова, а й окремі діалектні різновиди – лемківський, гуцульський, бойківський, полтавський, волинський. Використання діалектизмів надає пісенному твору специфічного етнічного колориту, підсилює відчуття автентичності, створює ефект культурної локалізації

та сприяє формуванню глибшого емоційного контакту з аудиторією.

Етнічні мотиви знаходять вияв у змістово-тематичній та художньо-виражальній площині творів. Вони актуалізуються через специфічну образність, характерні мелодичні інтонації, залучення елементів народного інструментарію, а також засоби зовнішньої сценічної презентації – стилізовані костюми, сценографічні рішення та візуальні символи. Сукупність зазначених прийомів забезпечує пізнаваність української пісні, роблячи її конкурентоспроможною та виразною у глобалізованому культурно-мистецькому просторі.

Народна пісенна традиція виступає одним із найпотужніших джерел натхнення для сучасних українських композиторів та аранжувальників. У ХХІ столітті спостерігається тенденція до оновлення автентичних творів через сучасні аранжувальні підходи, що забезпечують їхнє нове звучання. Залучення елементів електронної музики, хіп-хопу, року, поп- та джазових стилів інтегрується в структуру народних мелодій, не руйнуючи їхньої першооснови, а, навпаки, акцентуючи на їхній глибині й емоційній насиченості.

Характерним прикладом є творчість гуртів Go_A, ONUKA, Yuko, а також низки сучасних авторських проєктів, що інтерпретують старовинні колядки, веснянки та балади у новітньому музичному форматі. Подібні практики не лише переосмислюють автентичність у межах сучасної культури, але й роблять її привабливою для молодіжної аудиторії, забезпечуючи збереження спадкоємності традицій у новому контексті. У цьому зв'язку показовою є думка Н. Овсяннікової, яка підкреслює, що «...сучасні практики творчої діяльності вимагають від естрадних співаків не лише високої виконавської майстерності, але й здатності до використання як естрадної, так і джазової стилістики, володіння різними манерами, часто зміни вектору спрямованості» [5, с. 172]. Це твердження відображає складність сучасних виконавських завдань, коли адаптація народних пісень передбачає не лише оновлення музичної форми, а й розширення стилістичного діапазону виконавців.

У сучасному вокально-естрадному виконавстві простежується виразна тенденція до поєднання традиційних і новітніх технік співу. Народна манера з її відкритим звуком, природністю інтонацій та характерною мелодикою активно інтегрується у професійне естрадне виконання, що зумовлює появу нових виконавських моделей. Важливим чинником цього процесу є використання сучасних вокальних прийомів, серед яких – белтинг, мікст, контрольоване вібрато, скет та інші.

У сучасному вокально-естрадному виконавстві важливе місце посідають виразні засоби, серед яких провідною є мікрофонна техніка. Виконавець не лише відтворює вокальну партію, а й цілеспрямовано працює з простором і звуковою динамікою: регулює відстань до мікрофона, варіює гучність, тембр, інтенсивність дихання. Це забезпечує мобільність звучання, створює ефект живої присутності та підсилює емоційний вплив виконання.

Поряд із акустичною виразністю визначальною складовою естрадного виступу є емоційність і сценічна подача. Міміка, жести, пластика рухів, безпосередній контакт із публікою формують цілісний художній образ, у якому вокал постає лише однією зі складових синтетичної дії. Сучасні українські виконавці приділяють значну увагу візуальній складовій – сценічним костюмам, сценографії, світловим і проєкційним ефектам, що нерідко інтегрують елементи театру, кінематографа та хореографії. Як зазначає Л. Муравіцька, «вокальний та вокально-театральний стилі були характерні для європейської, в тому числі української естради» [4, с. 205], що підтверджує історичну тяглість поєднання музичного й театрального начал у жанрі.

Висновки. Українська естрадна пісня у сучасному виконанні постає як синтез автентичних традицій

та глобальних музичних тенденцій. Збереження інтонаційно-мелодичної основи народної пісенності поєднується з використанням сучасних вокальних технік, мікрофонної технології та сценічної естетики, що формує оновлений національний стиль.

Фольклор виконує подвійну функцію – забезпечує спадкоємність і водночас слугує ресурсом для інноваційних рішень, що проявляється у новітніх аранжуваннях, стилізаціях, використанні народної символіки й інструментів. Це сприяє адаптації традиційної пісенності до вимог глобалізованої сцени.

Розвиток жанру засвідчує його соціальну значущість: від академічних обробок ХІХ ст. і становлення естради у другій половині ХХ ст. – до сучасного періоду, коли пісня виконує патріотичну й консолідаційну функцію, стаючи важливим чинником культурної ідентичності та інструментом культурної дипломатії.

Література:

1. Бобул І. В. Естрадно-вокальне мистецтво в контексті розвитку масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 190–196.
2. Красовська Л. О., Кудрич Л. В., Манько С. Б., Михайлюченко О. М., Іванов В. В. Українська вокальна естрада початку ХХІ ст.: у пошуках новітніх концептуальних обріїв. *Слобожанські мистецькі студії: науковий журнал*. Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Серія «Мистецтвознавство». 2025. № 1. С. 61–70.
3. Муравіцька С. В. Вокальні стилі естрадної музики 1930–1940-х років. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64, т. 1. С. 201–206.
4. Овсяннікова Н. Ю. Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 170–173.
5. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.

References:

1. Bobul I. V. (2021). Estradno-vokalne mystetstvo v konteksti rozvytku masovoi kultury. [Pop and Vocal Art in the Context of the Development of Mass Culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 3. pp. 190–196. [in Ukrainian]
2. Krasovska L. O., Kudrych L. V., Manko S. B., Mykhailiuchenko O. M., Ivanov V. V. (2025). Ukrainska vokalna estrada pochatku KhKhI st.: u poshukakh novatsiinykh kontseptualnykh obriiv. [Ukrainian Vocal Pop Scene of the Early 21st Century: In Search of Innovative Conceptual Horizons]. *Slobozhansky Art Studios: scientific journal*. Sumskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni A. S. Makarenka. Seriiia «Mystetstvoznavstvo». № 1. p. 61–70. [in Ukrainian]
3. Muravitska S. V. (2023). Vokalni styli estradnoi muzyky 1930–1940-kh rokiv. [Vocal Styles of Popular Music in the 1930s–1940s]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka», Vyp. 64, t. 1. 201–206. [in Ukrainian]
4. Ovsiannikova N. Yu. (2022). Ukrainska estradna pisnia: tendentsii rozvytku. [Ukrainian Pop Song: Development Trends]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 1. 170–173. [in Ukrainian]
5. Tormakhova V. M. (2017). Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntezy. [Ukrainian Pop Music and Folklore: Interpenetration and Synthesis]. Kyiv : Lira-K. 204 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження рукопису до видання: 24.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 22.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ПИТАННЯ ПЕРІОДИЗАЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ В ХХ СТ. В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Цуй Цзінге,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-2611-8815

У статті представлено різноманітні точки зору на питання періодизації розвитку української камерно-інструментальної музики в ХХ столітті в сучасному музикознавчому дискурсі. Зазначено, що це питання вирішується в двох перспективах – масштабної, в контексті розвитку української музики в цілому та з перспективи еволюції камерно-інструментальної музики, в тому числі на рівні окремих жанрів. Так, з різних дослідницьких ракурсів над цією проблемою розмірковували О. Зав'ялова [3], Г. Асталош [1], О. Колісник [5], А. Кравченко [7], Чжан Хань [8], П. Довгань [2], пропонуючи власне її бачення, однак узгоджуючи його з загально-історичною масштабною перспективою періодизації розвитку української музики в ХХ столітті. Однак, багатовекторність підходів у вирішенні цього питання зумовлює акцентування певних диференційовальних відмінностей у запропонованих авторами періодизаціях. Відтак метою цієї статті є аналітичний розгляд репрезентованих у дослідженнях названих авторів періодизацій розвитку української камерно-інструментальної музики з виявленням спільних моментів і відмінностей, зумовлених певним ракурсом дослідження. Для досягнення мети в статті застосовано аналітичний, системний та компаративний методи дослідження. У висновках зазначено, що з макроперспективи основні віхи розвитку української камерно-інструментальної музики збігаються у всіх дослідників, адже вони визначаються за логікою соціокультурних і політичних змін: чітко відокремлюється етап межі ХІХ–ХХ століть, а також 1960-ті роки ХХ століття як принципово новий етап, як з точки зору художньо-естетичних настанов, так і з точки зору стилістики. Перспектива камерно-інструментальної музики формує більш деталізований і диференційований погляд на періодизацію, що дозволяє науковцям сфокусувати увагу на певному десятилітті (десятиліттях), виокремивши їх з більш масштабних періодів. На визначення етапів розвитку впливають також обрані науковцями підходи у вивченні камерно-інструментальної музики – жанрово-стильовий, індивідуально-композиторський або з точки зору пріоритету традицій або новацій.

Ключові слова: українська музика, камерно-інструментальна музика, музика ХХ століття, періодизація, жанрово-стильові процеси.

Cui Jingge. The question of periodization of the development of Ukrainian chamber and instrumental music in the 20th century in the modern musician discussion

The article presents various points of view on the issue of periodization of the development of Ukrainian chamber and instrumental music in the 20th century in modern musicological discourse. It is noted that this issue is addressed in two perspectives – large-scale, in the context of the development of Ukrainian music as a whole, and from the perspective of the evolution of chamber and instrumental music, including at the level of individual genres. Thus, from different research perspectives, this problem was considered by O. Zavyalova [3], G. Astalosh [1], O. Kolisnyk [5], A. Kravchenko [7], Zhang Han [8], P. Dovgan [2], considered this problem, offering their own vision, but harmonizing it with the general historical large-scale perspective of the periodization of the development of Ukrainian music in the 20th century. However, the multi-vector nature of approaches in addressing this issue leads to an emphasis on certain differential differences in the periodization proposed by the authors.

The purpose of this article is an analytical review of the periodization of the development of Ukrainian chamber and instrumental music represented in the studies of the named authors with the identification of common points and differences due to a certain perspective of the study. To achieve the goal, the article uses analytical, systemic and comparative research methods.

The conclusions indicate that from a macro perspective, the main milestones in the development of Ukrainian chamber and instrumental music coincide for all researchers, because they are determined by the logic of socio-cultural and political changes: the stage of the turn of the 19th–20th centuries is clearly distinguished, as well as the 1960s of the 20th century as a fundamentally new stage, both from the point of view of artistic and aesthetic guidelines and from the point of view of stylistics. The perspective of chamber and instrumental music forms a more detailed and differentiated view of periodization, which allows scientists to focus attention on a certain decade (decades), isolating them from larger periods. The determination of the stages of development is also influenced by the approaches chosen by scientists in the study of chamber and instrumental music – genre-style, individual-composer or from the point of view of the priority of traditions or innovations.

Key words: Ukrainian music, chamber and instrumental music, music of the 20th century, periodization, genre and style processes.

Вступ. Питання історичного розвитку української камерно-інструментальної музики розглядається в наукових джерелах в декількох площинах: в площині загального розвитку української музики ХХ століття і тих етапів, які в цьому розвитку можна виокремити, розвитку камерно-інструментальної музики в цілому

і у вимірі становлення і розвитку окремих жанрів. Панорама розвитку української музики ХХ століть представлена в розвідках, присвячених її вивченню в історичній перспективі з окресленням основних стильових, жанрових та стилістичних тенденцій. Як правило, періодизація, що здійснюється в роботах такого

типу, спирається на логіку історичних, політичних і соціокультурних процесів, які мали величезний вплив на культурне і мистецьке життя України, нерідко визначаючи його долю як в негативному, так і в позитивному аспектах. Так, у дослідженні Л. Корній та Б. Сюті [6] виокремлюються: 1) кінець XIX – початок XX століть, який охоплює пізню творчість М. Лисенка, творчість К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Людкевича, В. Барвінського, Я. Степового, Ф. Якименка; 2) 1920-ті – початок 1930-х років як період національного відродження; 3) 1940-ві та 1950-ті роки; 4) 1960-ті – 1980-ті роки; 5) кінець 1980-х – період державної незалежності України. З наведеної періодизації можна зробити висновки про чітку кореляцію між художніми, історичними та політичними процесами в українському суспільстві, які безпосередньо визначали долю мистецтва і митців.

Схожа за розподілом на етапи періодизація надана в дослідженні Л. Кияновської [4], яка пропонує підхід з опорою на розкриття творчості окремих композиторських персоналій у викладенні матеріалу, однак в межах XX століття виокремлює 1950-ті роки і період 1960-х – 1990 років. Вочевидь, це маю рацію, адже певне розбалансування художніх процесів в Україні в першій половині XX століття, зумовлене історико-політичною ситуацією, робить будь-яку періодизацію в якомусь смислі умовною. Що стосується другої половини століття, то виокремлення трагічних повоєнних років є цілком доцільним, адже вони відзначались утриманням традицій, детермінованістю ідеологічними настановами, пануванням єдиного художнього методу соціалістичного реалізму, що визначало обмеженість творчих пошуків, оперування усталеними жанрово-стилістичними моделями, що неминуче позначалось на художньому рівні творів. До того ж, на думку Л. Кияновської, в таких умовах першість мали жанри «невибагливі» з точки зору професіоналізму, наприклад, пісні, тому невелика кількість творів п'ятдесятих років можуть бути зачислені до класичної спадщини української музики, а сам період названий «пісенною епохою» [4, с. 96].

Виокремлення 1960-х – 1990-х теж є небезпідставним: процеси, які розпочались в українській художній культурі, зокрема в музичному мистецтві у зв'язку із загальною соціально-політичною «відлигою», мали таку силу, що, попри згорання з часом свобод і придушення мистецької волі, мали далекоглядний вплив на музичне мистецтво років незалежності. Поступ змін протягом окресленого періоду був невинним, що виявилось у незворотному оновленні музичного мистецтва в стилістичному, жанровому, технічному планах, яке дозволило подолати розрив між українською і європейською музичними культурами.

Таким чином, з наведених досліджень є очевидним, що науковці, і це цілком закономірно, керуються логікою історичних, політичних, соціальних, культурних процесів, «вписуючи» історію української музики в їх контекст. Різниця полягає в більшій або меншій деталізації періодів, що пояснюється тим масштабом, з якого здійснюється дослідження.

Матеріали та методи. Питанні періодизації розвитку української камерно-інструментальної музики порушується в дослідженнях сучасних музикознавців в контексті різноманітної проблематики і вирішується, беручи до уваги обраний дослідницький фокус і аналітичний матеріал. Так, з різних дослідницьких ракурсів над цією проблемою розмірковували О. Зав'ялова [3], Г. Асталош [1], О. Колісник [5], А. Кравченко [7], Чжан Хань [8], П. Довгань [2], пропонуючи власне її бачення, однак узгоджуючи його з загально-історичною масштабною перспективою періодизації розвитку української музики в XX столітті. Однак, багатовекторність підходів у вирішенні цього питання зумовлює акцентування певних диференціальних відмінностей у запропонованих авторами періодизаціях.

Відтак *метою* цієї статті є аналітичний розгляд репрезентованих у дослідженнях названих авторів періодизацій розвитку української камерно-інструментальної музики з виявленням спільних моментів і відмінностей, зумовлених певним ракурсом дослідження. Для досягнення мети в статті застосовано аналітичний, системний та компаративний методи дослідження.

Результати. Вивчаючи українську камерно-інструментальну музику, вчені вдаються до вирішення питання періодизації її розвитку, виходячи не тільки з макropерспективи розвитку української музики, а і зі стилістичних, жанрових, стилістичних та процесів. Звісно, вони не є відокремленими від загальнокультурних та інших позамузичних явищ і тенденцій, що тісно пов'язані з музичним мистецтвом, але в такого роду дослідженнях останні мають другорядне значення.

В монографічному дослідженні О. Зав'ялової, присвяченому віолончелі в камерно-ансамблевій культурі України [3], історія української інструментальної ансамблевої музики розглядається від XVII століття. Однак межу XIX–XX століть авторка вважає початком нового етапу розвитку камерно-інструментальної музики [3, с. 26]. На підтвердження цієї думки науковиця зазначає, що «це час зміцнення вітчизняної композиторської школи, опанування українськими митцями камерно-ансамблевих жанрів і появи творів, художня значущість яких становила новий щабель у розвитку ансамблевої культури» [3, с. 26]. Визначаючи віхи розвитку української інструментальної ансамблевої музики в XX столітті, О. Зав'ялова бере до уваги декілька об'єктивних чинників. По-перше, політичні реалії і факт розділення українських земель до 1939 року, що зумовило формування різного культурно-мистецького контексту, різного художнього середовища, що дає авторці підстави зауважити, що «за цих умов музичне життя двох частин країни майже до середини XX ст. Значно відрізнялося одне від одного. Питання щодо періодизації еволюції ансамблевих жанрів цього етапу розвитку становлять значну дослідницьку складність і залишаються дискусійними» [3, с. 27]. Другим об'єктивним чинником є процеси і тенденції (передусім, жанрово-стильові) розвитку музичного мистецтва і музичної культури, частиною яких є інструментально-ансамблеве мистецтво. Відповідно, позначаючи

межу XIX–XX століть як якісно новий етап розвитку камералістики, науковиця виокремлює далі в крупному плані початок століття, 1920-ті – 1950-ті роки, 1960-ті – 1990-ті роки XX століття. При наближенні фокусу авторка деталізує періодизацію, визначаючи специфіку окремих десятиліть, що зумовлено політичними і соціокультурними процесами, які безпосередньо впливали на розвиток музичного мистецтва. Тому певною межею, яку окреслює О. Зав'ялова, можна вважати 1930-ті роки, адже перша третина століття в цілому, на її думку, охоплена провідною тенденцією в композиторській творчості, а саме опорою на загальноєвропейські традиції [3, с. 27–28]. Однак авторка зазначає і про період 1920-х – 1930-х років, кажучи про піднесення камерно-ансамблевого мистецтва в цілому в цей час, аргументуючи це злетами не тільки в композиторській творчості, а і у ансамблевому виконавстві, підтвердженням чому є поява і плідна діяльність високопрофесійних колективів. Однак політизовані в своїй основі процеси культуротворення 1930-х років і запровадження єдиного методу соціалістичного реалізму з обмеженням мистецької свободи зумовлюють артикуляцію межовості цього десятиріччя, в якому примусово відбувалось перебудова композиторського мислення і пошук нових засобів художнього висловлювання. О. Зав'ялова робить невтішний висновок: «У результаті майже десятиліття (з кінця 20-х до кінця 30-х років) в українській музиці не з'явилось будь-якого більш-менш значного твору камерно-інструментальних жанрів (!), а деякі митці зовсім не змогли подолати цю «планку» (наприклад, композитор-«камерник» В. Косенко в означене десятиліття не створив жодного камерно-ансамблевого твору)» [3, с. 31]. З наведеної цитати можна зробити висновок, що композиторська і виконавська сфери в означений період (1920-ті – 1930-ті роки) розвивались не синхронно. Тримавши це положення в перспективі, надалі в контексті статті ми будемо концентруватись лише на композиторському вимірі інструментально-ансамблевої творчості, залучаючи інформацію про царину виконавства лише по мірі необхідності.

Наступною віхою, яку позначає О. Зав'ялова, є кінець 1930-х років, коли з'являються численні камерно-інструментальні твори, в яких композитори змогли певним чином узгодити вимоги соціалістичного реалізму із засадами професіоналізму. Своєрідними медіаторами в процесі адаптації до суворих політичних реалій стали програмність і народно-мелодійна основа тематизм з одночасним зменшенням ролі «чистої» музики, про що зазначає авторка [3, с. 31], простежуючи неминучі зміни в побудові художньої цілісності на всіх рівнях (композиційному, драматургічному, тематичному тощо). Окресленими тенденціями охоплені наступні десятиліття (1940-ві та 1950-ті), однак, на думку О. Зав'ялової, в 1950-х роках XX століття активність композиторів в царині камерно-інструментальної музики знижується [3, с. 33], що було зумовлено встановленням художніх стандартів, які гальмували живий творчий процес. Підсумовуючи свої наукові викладки, О. Зав'ялова пропонує періодизацію розвитку україн-

ської камерно-інструментальної музики від початку XX до 1960-х років XX століття, яка складається з двох фаз: «1) від початку століття і до 30-х років; 2) з кінця 30-х – до середини 60-х років» [3, с. 33–34]. У першій явною є опора на європейські традиції, у другій – на принципи радянської естетики. Таким чином, в основу періодизації покладені художньо-естетичні, стильові, жанрові і стилістичні процеси і принципи.

В крупному плані науковиця виокремлює третій етап: 1960-ті – 1990-ті роки XX століття, характеризуючи його таким чином: «Генеральна ознака третього періоду ... – це опрацювання мистецьких напрямів XX ст.: модернізму, авангардизму, неокласицизму, неофольклору та ін. Сполучення класичних форм із сучасним типом викладення, інтонуванням, ритмікою, виразними засобами тощо виявилось в явищах необароко, неоромантизму, полістилістики, неостилістики, постмодерну та ін.» [3, с. 41]. Однак, як і попередні періоди, авторка диференціює цей великий етап розвитку української камерно-інструментальної музики. Так, в період від середини 1960-х – початку 1970-х відбувався процес активного засвоєння досвіду західної музики – мистецьких напрямів XX століття, сучасних засобів виразності, технік тощо. Відповідно до «реакції» композиторів на зміни, що відбувались, авторка виокремлює два напрями розвитку української музики від 1960-х років: «академічний» та «авангардний» [3, с. 35]. У 1970-х роках спостерігається тенденція до театралізації камерно-інструментального мистецтва [3, с. 39]. А від 1990-х років, на думку вченої, можна казати про тенденцію зменшення інтересу композиторів до камерно-інструментальних жанрів, відхід від крайнього експериментаторства [3, с. 40]. Підсумовуючи власні спостереження, О. Зав'ялова констатує «хвилюподібність», поетапність і перервність процесу еволюції української камерно-інструментальної музики, специфічність і неоднозначність кожного з її періодів розвитку [3, с. 42]. Створена дослідницею панорама розвитку в історичній перспективі вирізняється смисловою ємністю, полішаровістю і поліфонічністю, що відбиває живий мистецький процес.

У дослідженні Г. Асталош [1] виокремлюється п'ять етапів розвитку камерно-інструментальної ансамблю за участю фортепіано з точки зору стильових і жанрових трансформацій. Відповідно, авторка виділяє: 1) кінець XIX – початок XX століття, який вона пов'язує з формуванням професійного музичного мистецтва і становленням жанру камерно-інструментального ансамблю в Україні; 2) 1920-ті – 1930-ті роки XX століття, які, на думку дослідниці, позначені розвитком пізньоромантичних тенденцій у камерних ансамблях; 3) 1930-ті – 1950-ті роки XX століття, в межах яких спостерігається «симфонізація» жанру, активне використання народно-пісенної і танцювальної стилістики, розвиток тембрової колористики; 4) 1960-ті – 1970-ті роки XX століття, позначені зародженням постмодернізму в українській музичній культурі, розширенням арсеналу технічних засобів за рахунок засвоєння європейського музичного досвіду; 5) 1980-ті – 1990-ті роки XX століття, в якому

виявляється стильовий плюралізм і індивідуалістичні настанови [1, с. 8–9]. Кожний з етапів характеризується певними жанровими та стильовими тенденціями, загальну логіку складає рух від напрацювання моделей, що було невід'ємною складовою професіоналізації, до поступового розгалуження і диференціації творчих пошуків із засвоєнням нових стильових, жанрових, технічних напрямів з виходом в сферу граничного індивідуалізму і принципової множинності творчих пошуків. Запропонована періодизація, детермінована, з одного боку, іманентними процесами розвитку камерно-інструментальної музики, з іншого, спирається на загальну логіку розвитку української музики XX століття, відбиваючи її основні віхи.

Панорамний огляд розвитку камерно-інструментальної творчості українських митців знаходимо в дисертаційному дослідженні О. Колісник, присвяченому камерно-інструментальній музиці Є. Станковича [5]. Авторка солідаризує з іншими науковцями, обираючи точку відліку української камералістики XVII століття, окреслюючи далі певні віхи в цій історії. Стосовно XX століття, очевидно, що дослідниця не ставить за мету створити періодизацію розвитку камерно-інструментальної музики в Україні, скоріше максимально повно репрезентувати композиторські персоналії і створені ними опуси. Диференціальними принципами тут є, по-перше, віхи десятиріч, по-друге, стильовий критерій, особливо коли мова йде про другу половину XX століття. В крупному плані авторка виокремлює першу половину, середину і другу половину XX століття, але концентруючись на викладенні матеріалу стосовно доробку певного композитора, фокусуються на 1920-х – 1930-х роках XX століття, 1940-х – 1950-х, 1960-х – 1970-х, 1960-х – 1980-х, 1970-х – 1990-х, рухаючись «в часі» двадцятиліттями або тридцятиліттями, що перетинаються. Цінними в такому контексті є спостереження щодо стильової спрямованості камерно-інструментальних творів і загальна вельми інформативна панорама творчості українських композиторів в сфері камерно-інструментальної музики.

Масштабну й одночасно деталізовану панораму розвитку камерно-інструментального мистецтва України здійснює в підрозділі свого монографічного дослідження А. Кравченко [7, с. 30–55]. Презентуючи композиторські персоналії в розрізі стильових, жанрових, стилістичних і технічних особливостей, дослідниця рухається по осі часу, починаючи від останньої третини XVIII століття – періоду появи перших ансамблевих композицій на українських теренах [7, с. 33]. Авторка не акцентує спеціальної уваги на періодизації розвитку камерно-інструментальної музики в XX столітті, однак в контексті викладення матеріалу виокремлює етапи, які, в цілому, співпадають з тими, які можна зустріти в інших джерелах. Так, нею розглядається початок XX століття як продовження тенденцій, започаткованих наприкінці XIX: науковиця його межі чітко не окреслює, уміщуючи в канву розповіді композиторські імена, що представляють різні покоління митців, котрі творили в різних регіонах України – в Центральному,

Східному, Західному. Вочевидь, такий панорамний погляд робить неможливим чітке часове розмежування етапів, адже художні процеси характеризуються асинхронністю і розбалансованістю, тим більше, що мова йде про регіони нашої країни, які на той час перебували у складі різних держав. Далі дослідниця чітко позначає межу 1920-х років, зазначаючи, що «від 20-х років XX століття робота у жанрах камерно-інструментальної музики стає одним з важливих чи, навіть, провідних напрямів творчої самореалізації для багатьох українських композиторів» [7, с. 44]. Презентуючи камерно-інструментальну творчість композиторів, які творили в межах 1920–1930-х років, А. Кравченко називає цей період міжвоєнним [7, с. 45]. Стає зрозумілим, що вона об'єднує два десятиріччя, а воєнні роки вважає початком нового періоду розвитку, який охоплює і повоєнний етап [7, с. 46–48]. В подальшому викладенні авторкою окреслюється період 1960-х – 1970-х років XX століття із акцентуванням його принципового значення як поворотного в історії української музики [7, с. 48]. Далі авторка зазначає окремо про 1980-ті [7, с. 53] і кінець XX [7, с. 55]. Таким чином, А. Кравченко, презентуючи історичний розвиток українського камерно-інструментального мистецтва, в загальних абрисах періодизації в цілому суголосна з іншими дослідниками.

У дисертаційному дослідженні Чжан Хань [8], присвяченому українському камерно-інструментальному ансамблю XX століття в аспекті багаторівневого художнього діалогу, як і в роботі О. Колісник, не стояло завдання скласти періодизацію розвитку камерно-інструментальної музики українських композиторів. Втім, чітке і логічне викладення матеріалу зумовило його розподіл між двома половинами століття, що, в цілому, відповідає загальноприйнятим уявленням щодо перебігу музично-історичного процесу в українській музиці в XX столітті. Вельми цікавим в контексті означеного поділу є накреслення наскрізних художньо-стильових ліній (двох моделей), витoki яких сягають творчості М. Лисенка та Б. Лятошинського. Першу автор називає герметично-академічною і пов'язує її не тільки з ім'ям класика української академічної музики, але і з його послідовниками. Друга називається новаційною, вона є відкритою «до кардинальних жанрово-стильових перетворень у діалогічній взаємозумовленості академічної традиції та експериментальних пошуків, що пов'язана зі школою Лятошинського» [8, с. 76].

Суголосну думку щодо двох етапів розвитку висловлює П. Довгань [2], підтверджуючи її на матеріалі української камерно-інструментальної сфери. Обираючи визначений жанровий фокус, дослідник простежує жанрово-стильову динаміку сфери, виокремлюючи в її розвитку дві еволюційні стадії: першу і другу половини XX століття, що корелює положенням Чжан Хань. Визначаючи специфіку кожної стадії, автор бере до уваги опору на певний досвід, образні обрії, стильові пріоритети, співвідношення традицій та новацій, амплітуду жанрових рішень. Резонує з ідеями багатьох інших науковців бажання диференціювати другий етап, позначений динамічністю і розгалуженістю художніх проце-

сів [2, с. 12–13]. Відтак автор окремо зазначає про 1950-ті – 1960-ті роки та 1970-ті – 1980-ті роки ХХ століття, концентруючись на їх специфіці у фокусі жанру сюїти, однак виходячи на рівень ширших узагальнень стосовно української камерно-інструментальної музики в цілому, що дозволяє процитувати цей фрагмент: «Цілеспрямовані новації у жанровому просторі української камерно-інструментальної сюїти 70–80-х років ХХ століття співпали із зрілістю національної інструментальної традиції (курсив – Цуй Цзінге), коли на перший план висуваються індивідуально-авторські підходи до новітніх технік композиції» [2, с. 13].

Висновки. Підбиваючи підсумки, зазначимо, що з макроперспективи основні віхи розвитку української камерно-інструментальної музики збігаються у всіх дослідників, адже вони визначаються за логікою соці-

окультурних і політичних змін: чітко відокремлюється етап межі ХІХ–ХХ століть, а також 1960-ті роки ХХ століття як принципово новий етап, як з точки зору художньо-естетичних настанов, так і з точки зору стилістики. Перспектива камерно-інструментальної музики формує більш деталізований і диференційований погляд на періодизацію, що дозволяє науковцям сфокусувати увагу на певному десятилітті (десятиліттях), виокремивши їх з більш масштабних періодів. На визначення етапів розвитку впливають також обрані науковцями підходи у вивченні камерно-інструментальної музики – жанрово-стильовий, індивідуально-композиторський або з точки зору пріоритету традицій або новацій.

Перспективами дослідження вбачаємо апробацію представлених періодизацій на матеріалі української камерно-інструментальної музики ХХ століття.

Література:

1. Асталош Г.Л. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини ХХ ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова) : автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів. 2013. 20 с.
2. Довгань П.В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття : автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів. 2010. 16 с.
3. Зав'ялова О.К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України: Монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2009. 256 с.
4. Кияновська Л.О. Українська музична культура. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
5. Колісник О.В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дисертація ... кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів. 2017. 244 с.
6. Корній Л.П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2011. 736 с.
7. Кравченко, А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 299 с.
8. Чжан Хань. Український камерно-інструментальний ансамбль ХХ століття: композиторська творчість та виконавська практика : Дисертація ... доктора філософії. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ. 2024. 252 с.

References:

1. Astalosh H.L. (2013). *Evolutsiia fortepiannoi vyrazovosti v kamerno-instrumentalnykh ansamblakh ukrainskykh kompozytoriv ostannoi tretyny XX st. (na pryklady tvorchoosti M. Skoryka, Ye. Stankovycha, V. Sylvestrova)* [Evolution of piano expressiveness in chamber and instrumental ensembles of Ukrainian composers of the last third of the 20th century. (on the example of the work of M. Skoryk, E. Stankovych, V. Sylvestrov)]. *Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Arts*. Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko. Lviv.
2. Dovhan, P.V. (2010). *Zhanrovo-stylova dynamika ukrainskoi kamerno-instrumentalnoi siuity XX stolittia* [Genre-stylistic dynamics of the Ukrainian chamber and instrumental suite of the XX century]. *Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Arts*. Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko. Lviv.
3. Zavialova O.K. (2009). *Violonchel u kamerno-ansamblevii kulturi Ukrainy* [Cello in chamber and ensemble culture of Ukraine]. *Monograph*. Kyiv: M.T. Rylsky Institute of Music and Drama.
4. Kyianovska L.O. *Ukrainska muzychna kultura* [Ukrainian musical culture]. Kyiv: DMTsNZKM, 2002. 178 p.
5. Kolisnyk, O.V. (2017). *Movno-stylova samobutnist kamerno-instrumentalnoi muzyky Yevhena Stankovycha* [Linguistic and stylistic originality of chamber and instrumental music by Yevhen Stankovych]. *Dissertation for the degree of Candidate of Arts*. Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko. Lviv.
6. Kornii, L.P., Siuta, B.O. (2011). *Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury* [History of Ukrainian musical culture]. *Textbook for students of higher educational institutions*. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 736 p.
7. Kravchenko, A.I. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz)* [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)]. *Monograph*. Kyiv: NAKKKiM.
8. Zhang Han. *Ukrainskyi kamerno-instrumentalni ansambl XX stolittia: kompozytorska tvorchist ta vykonavska praktyka* [Ukrainian chamber and instrumental ensemble of the 20th century: composer's work and performing practice]. *Dissertation for the degree of Candidate of Arts*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv.

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ОРАТОРІЯ-ДІЙСТВО «ДУМА ПРО УКРАЇНУ» В. МАРТИНЮК – ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ В ЕСТЕТИЧНО-ДРАМАТИЧНИХ ПРОЯВАХ МИСТЕЦТВА

Чехлата Юлія Юріївна,

доцент кафедри вокально-хорового мистецтва

Дніпровської академії музики

ORCID ID: 0009-0008-0277-3193

У статті розглядається твір сучасної композиторки Дніпропетровщини Валентини Мартинюк – ораторія-дієство «Дума про Україну». Музика, що написана в умовах війни – це свідок, який у прямій чи символічно-алегоричній формі відтворює складні реалії воєнного часу. В сучасних умовах війни надважливим постає питання збереження української національної ідентичності, свідомості та унікальності нашої культури. Тому актуальність дослідження полягає у фіксації та аналізі соціального та історичного феномену української хорової музики сьогодення, як інструменту акумуляції, трансформації та ретрансляції соціокультурного досвіду найдраматичнішого періоду історії сучасної України. Цикл, створений для дитячого, жіночого та мішаного хорів, інструментального ансамблю (бандури, флейти, кларнету, турецького сазу, рогу та ударних інструментів), народного голосу та читця, аналізується з точки зору формування та збереження колективної пам'яті про російську військову агресію, особливостей композиційної структури та самобутньої новаторської трактовки жанру ораторії.

Акцентовується увага на органічному синтезі різноманітних видів мистецтва: музики, поезії, живопису, театру, відеомонтажу. Адже всі художньо-мистецькі складові ораторії-дієства «Дума про Україну» органічно взаємодіють між собою, допомагають більш цільно, глибоко, емоційно, змістовно та чуттєво відтворити образну драматургію твору.

Особлива увага при аналізі твору надається національній складовій: інтонаційній опорі на українські народні пісенні джерела, фольклорно-видовій складовій, введенню у академічну партитуру народного жіночого голосу, епізодам поєднання сакрального молитовного дискурсу та дискурсу етнопростору, метро-ритмічним формулам національних вокально-інструментальних жанрів, які інтегруються у сучасні, новітні форми хорового письма.

Майстерне поєднання категорій академічного та народного виконавства досліджується різнобічно: з точки зору поєднання академічного та народного вокалу, синтезу академічних та народних інструментальних тембрів, авторських та народних поетичних текстів, сплетіння сучасних та фольклорних музичних жанрів.

Окремої уваги заслуговує глибока національно-патріотична ідея твору та засоби її втілення у музичній мові. Розглянуто три основні частини драматургії ораторії-дієства: перший розділ – «Мирна Україна», другий розділ – «Вторгнення ворога», фінал – «Перемога».

Ключові слова: хорове виконавство, національна ідентичність, сучасна хорова музика, музика як свідок війни.

Chekhlati Yuliia. Oratorio-action "Thoughts about Ukraine" by V. Martyniuk – as a form of preservation of collective memory in aesthetic and dramatic manifestations of art

The article examines the work of the contemporary composer of the Dnipropetrovsk region, Valentyna Martyniuk – the oratorio-action "Thought about Ukraine". Music written in wartime is a witness that directly or symbolically and allegorically reproduces the complex realities of wartime. In today's war conditions, the issue of preserving Ukrainian national identity, consciousness, and the uniqueness of our culture is of paramount importance. Therefore, the relevance of the study lies in the fixation and analysis of the social and historical phenomenon of Ukrainian choral music today, as a tool for the accumulation, transformation and relay of the socio-cultural experience of the most dramatic period in the history of modern Ukraine. The cycle, created for children's, women's and mixed choirs, instrumental ensemble (bandura, flute, clarinet, Turkish saz, horn and percussion instruments), folk voice and reader, is analyzed from the point of view of the formation and preservation of collective memory of Russian military aggression, the features of the compositional structure and the original innovative interpretation of the oratorio genre.

The focus is on the organic synthesis of various types of art: music, poetry, painting, theater, and video editing. After all, all the artistic components of the oratorio-action "Thought about Ukraine" organically interact with each other, helping to more holistically, deeply, emotionally, meaningfully and sensually recreate the figurative dramaturgy of the work.

Special attention in the analysis of the work is paid to the national component: intonation reliance on Ukrainian folk song sources, folklore-specific component, introduction of the folk female voice into the academic score, episodes of combining sacred prayer discourse and discourse of ethnospace, metro-rhythmic formulas of national vocal-instrumental genres, which are integrated into modern, new forms of choral writing. The masterful combination of the categories of academic and folk performance is explored in various ways: from the point of view of combining academic and folk vocals, the synthesis of academic and folk instrumental timbres, authorial and folk poetic texts, and the interweaving of modern and folklore musical genres.

The deep national-patriotic idea of the work and the means of its embodiment in musical language deserve special attention. Three main parts of the dramaturgy of the oratorio-action are considered: the first section – "Peaceful Ukraine", the second section – "Enemy Invasion", the finale – "Victory".

Key words: choral performance, national identity, modern choral music, music as a witness to war.

Четвертий рік триває незламне протистояння України жорстокій військовій агресії. У цих жахливих умовах надважливим постає питання збереження української національної ідентичності, свідомості, унікальності нашої культури. Музика, що написана

в умовах війни – це свідок, який у прямій чи символічно-алегоричній формі відтворює складні реалії воєнного часу. Таким шедевром стала і ораторія-діяство Валентини Мартинюк «Дума про Україну» для мішаного та дитячого хорів, народного голосу, читця,



Фото 1. Хор Дніпровської академії музики (художній керівник та диригент – Юлія Чехлата). В. Мартинюк – ораторія-діяство «Дума про Україну» («Зове рідна мати»)



Фото 2. Хор Дніпровської академії музики (художній керівник та диригент – Юлія Чехлата). В. Мартинюк – ораторія-діяство «Дума про Україну» («Журавлики линуть»)



**Фото 3. Хор Дніпровської академії музики (художній керівник та диригент – Юлія Чехлата).
В. Мартинюк – ораторія-дієство «Дума про Україну» («Токата»)**

фортепіано, інструментального ансамблю (бандури, флейти, кларнету, турецького сазу, рогу та ударних інструментів) та відеосупроводу, прем'єра якої відбулася 03 квітня 2025 року на сцені Дніпровської академії музики у межах XXI Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж».

Валентина Миколаївна Мартинюк-Брондзя – сучасна Дніпровська композиторка, членкиня Національної спілки композиторів України, заслужена діячка мистецтв України, професорка кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики. Творчий манері Валентини Миколаївни у різний час були властиві різноманітні стильові напрями, тяжіння до театральності, опора на фольклорні витoki у поєднанні з сучасними засобами музичної мови. В.М. Мартинюк є автором інструментальної, вокальної, хорової та театральної музики. В останній період творчою домінантою композиторки стали оригінальні вокальні та інструментальні твори для бандури соло і капели бандуристів з впровадженням різних солюючих тембрів (флейти, пан-флейти, арфи, віолончелі, скрипки, ударних). Окремий напрям – створення поліфонічного репертуару для бандури соло на ґрунті українського народно-пісенного матеріалу. Фольклорним духом, яскравою національною ідеєю сповнена і ораторія-дієство «Дума про Україну», головним персонажем якої виступає мішаний хор, якому відведено роль і ліричного, і драматичного, і епічно-патріотичного героя. Ораторію-дієство композиторка створила впродовж 2024–2025 років. До циклу належать як твори, написані автором раніше у якості окремих, закінчених ком-

позицій, так і новий музично-поетичний матеріал, що став скріплюючою основою усієї ораторії.

Для сучасної української хорової музики досить природнім є синтез мистецтв і інтертекстуальність, сакральність і світскість, жанрове взаємозбагачення та трансформації. Як відомо, жанр ораторії передбачає наявність певної сюжетної лінії, переважання оповідальності над драматургією. Цикл Валентини Мартинюк побудовано умовно з трьох розділів. Перший розділ – «Мирна Україна», другий розділ – «Вторгнення ворога», фінал – «Перемога». Цікаво, що музика твору органічно поєднується з поетичною канвою. Вустами читця звучать як кращі зразки класичної української поезії, так і поетичні твори сучасних вітчизняних митців, які гостро відчувають біль та сьогоденні страждання українського народу.

Будова ораторії-дієства «Дума про Україну»:

Перший розділ:

Вступ (фортепіано, бандура)

«Журавлики лунуть» (жіночий хор)

«Зове рідна мати» (мішаний хор)

Другий розділ:

Токата (tutti)

«Молюсь за Україну» (мішаний хор, звін)

«Маруся Богуславка» (tutti)

Третій розділ:

Вокаліз, «А я з того краю» (дитячий хор)

«Яблунева солов'їна» (tutti)

Перша частина ораторії змальовує красу рідного краю, мирну та вільну Україну. Відкривається твір невеликою інтродукцією дуету фортепіано та бандури, на фоні якої звучить текст читця – вірш М. Вер-

шаки «Моя Україна» (відеосупровід – «Мальовничі пейзажі України»). Слідом автор запрошує слухача зануритися у красу українського весняного піднебесся – замилюватися журавлями, які повертаються на рідну землю у виконанні жіночого хору а'cappella (відеосупровід – «Журавлі у вільному небі»). Хорову мініатюру «Журавлі» написано у куплетно-варіантній формі, яка складається з трьох куплетів та коди. В основі мініатюри- вірш Платона Воронька «Журавлики линуть». Ладова основа твору – домінуючий мінор із невеликими епізодами просвітлення (g-moll – e-moll – F-dur). Дуже майстерно та тонко автор втілює зміст поетичного тексту, звертаючись до найрізноманітніших засобів музичної виразності. Хвилеподібні секундові інтонації надають мелодії плинності, безперервності, імітуючи плавні рухи крил журавлів у небі. У той же час присутні мелодійні звороти із великими висхідними стрибками (октава, квінта), що імітують широкий помах пташиних крил при злеті. До хорового жіночого чотириголосся композитор додає двох солістів, що створює поліфонічний ефект. Елементи дійства проявляються у застосуванні композитором шиплячих приголосних для зображення вітру. Останні акорди мініатюри знову звучать на фоні тексту читця – поезії Л. Готвянської «В нас війна, а лелеки летять додому». Під час цього проникливого, глибоко філософського тексту, на сцені з'являється чоловічий хор та солістка (народний вокал). Продовжує драматургічну лінію рідної землі твір на вірші Вадима Крищенка «Зове рідна мати» (відеосупровід – «Рідна домівка, мати на порозі»). Мішаний хор створено у мінорному ладі (e-moll – h-moll), із образним тяжінням до народної ліричної пісні куплетної форми. Широкий діапазон мелодії, розспівне, плавне звуковедення, початок і закінчення фраз в унісон, октавний унісон або квінту, терцієве та секстове дублювання мелодії – все це підкреслює фольклорні витoki даної мініатюри. Для загострення образу української матері, композитор вводить у партитуру народний жіночий голос, який, окрім сольної вокальної партії, виконує щемливий змістовний речитатив.

Другий розділ ораторії-дійства починається attacca. Наче грім посеред ясного неба вступають ударні інструменти разом із важкими диссонансними кластерами у низькому регістрі партії фортепіано. Війна прийшла в дім... Починається драматична, експресивна, динамічна, диссонансна Токата (відеосупровід – «Вторгнення, бойові дії»). На фоні гучного, ритмізованого ансамблю фортепіано та ударних інструментів, хор виконує хаотичні рухи руками, нахили тілом, змінюють положення на сцені. У певний момент музичного розгортання звучить соло бандури, як тихий, щемливий плач землі (відеосупровід – «Сльози війни»). За задумом композитора, у цій частині жіночий хор має завмерти у беззвучній молитві зі свічками у руках, а чоловічий склад хору – вибудоватись «живим щитом» перед жінками, виставивши вперед чорні папки. Далі – знову кривавий бій, у музичне плетиво якого вріваються хорові

стони, вигуки, відчайдушне голосіння, що завершується гучними хоровими акордами tutti та поховальним дзвоном, який, залишаючись наодинці з горем, стає перехідним мостом до наступного твору – гарячої молитви українського народу про мир.

Основна тема хору «Молюсь за Україну» на вірші Світлани Черевко – сакральна молитва, за специфікою кадансових мотивів якої можна говорити про її піджанрову основу – народнопісенну колискову (відеосупровід – «Храмові свічки»). Автор ніби заколисує рідну землю, зцілюючи її від болю своєю любов'ю та пророчить їй відродження і перемогу. Тембр дзвону, який у попередній Токаті звучав як поховальний дзвін та символізував трагічну скорботу за загиблими у війні, у даному випадку стає символом гарячої молитви відродження. Основна тональність хору – h-moll, одна з найтрагічніших тональностей в історії музики. Православні молитовні традиції проявляються у хоральному співі а'cappella, неспішному темпі, сталому русі мелодії рівними тривалостями. Саме у даному хорі можна спостерігати найяскравіше поєднання молитовного дискурсу та дискурсу етнопростору.

Завершується трагічний другий розділ історичною хоровою поемою – «Маруся Богуславка» на вірші Ліни Костенко (відеосупровід – «Дума про Марусю Богуславку»), яка підкреслює ідею непереможності українського народу крізь віки. Загальне виконавське tutti вводить нас у світ легендарної героїні українського фольклору XVI століття – полонянки турецького султана Марусі, яка, за переказами, народилась у Богуславі. Тема нескореності українського народу яскраво втілена композитором у цікавих тембральних рішеннях (наявність партії турецького сазу, кларнету, флейти, дусти бандур, аутентичних ударних інструментів), складних фактурних нашаруваннях, поєднанні традиційного ладо-гармонійного мислення з модальними ладами, складними акордами нетерцієвої побудови. Фінальні драматично-стверджуючі акорди поеми звучать у тональності f-moll. Та на зміну їм слухачі чують дитячі голоси, які линуть з глядацької зали і наспівують цю ж саму фінальну тему поеми, але вже у однойменному мажорі (F-dur), на фоні якої звучить текст читця – вірш Т.Василько «Діти України». Поява дитячого хору символізує продовження українського роду, відродження життя та рідної країни. Таким чином, звучить «Вокаліз» у виконанні дитячого хору, фортепіано та бандури (відеосупровід – «Діти України»). Проходячи крізь глядацьку залу, діти опиняються на сцені та, сумісно з жіночим хором, виконують хорову пісню куплетної форми «А я з того краю» на вірші Л. Мерецької.

Фінал ораторії-дійства «Дума про Україну» – твір на вірші Юрія Рибчинського «Яблунова солов'їна», за участю мішаного хору, народного голосу, ударних інструментів та рогу (відеосупровід – «Краса української землі»). Театралізовані елементи у хорі проявляються у тупотінні, глісандо, плесканні у долоні, наявності вигуків, голосової імітації звучання сопілки. Основна тема твору звучить життєст-

вердно, експонуючи грайливий колоритний ритм коломийки, який яскраво доповнюється перкусійними інструментами (Tamburino, Legno, Triangolo) та закличними інтонаціями рогу. Композитор майстерно поєднує категорії академічного та народного виконавства, фольклорно-видового різномаття, завершуючи ораторію-діяство переможними, життєствердними інтонаціями!

Ораторія-діяство «Дума про Україну» належить до тих творів, які не можливо відчуті і охопити одразу. Вона залишає глибокий слід у серці і ту саму післямову, яка ще довго не полишає душу і свідомість слухача... Ця музика – справжня історична фіксація долі народу, його переживань та страждань і, у той самий час, демонстрація його нескореності, сили духу і неймовірної мужності!

Література:

1. Золочевський В. Ладно-гармонічні основи української радянської музики. Київ : Наукова думка, 1964. 164 с.
2. Новакович М. Галицька музика Габсбурзького періоду : у пошуках української ідентичності. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2019. 367 с.
3. Поставна А. Образно-стильові парадигми хорової творчості дніпропетровських композиторів. *Тридцять років окрилення музикою*. Дніпропетровськ, 2007. С. 143–149.
4. Приходько О. Хорова музика а cappella другої половини XX–початку XXI ст : теоретичне осмислення і виконавські підходи : монографія. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. 255 с.
5. Шип С. Жанр музичний. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ : НАНУ ; ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2008. С. 67–72.
6. Щітова С. Хорові духовні твори Валентини Мартинюк як алюзія православного співу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: Київ, 2017. No 1. С. 147–151.

References:

1. Novakovich, M. (2019). Halyts'ka muzyka Habsburz'koho periodu: u poshukakh ukrayins'koyi identychnosti [Galician Music of the Habsburg Period: In Search of Ukrainian Identity]. Lviv : Publisher T. Tetyuk. [in Ukrainian].
2. Postavna A. (2007). Obrazno-styl'ovi paradyhmy khorovoyi tvorchostidnipetrovs'kykh kompozytoriv. *Trydtsyat' rokiv okrylennya muzykoyu* [Image-stylistic paradigms of choral work of Dnipropetrovsk composers. *Thirty years of inspiration by music*]. Dnipropetrovsk, pp. 143–149. [in Ukrainian].
3. Prykhodko O. (2019). Khorova muzyka a cappella druhoyi polovyny XX–pochatku XXI st: teoretychne osmyslennya i vykonavs'ki pidkhody : monohrafiya [Choral music a cappella of the second half of the 20th–early 21st centuries: theoretical understanding and performance approaches: monograph]. Kyiv : NMAU named after P. I. Tchaikovsky- 255 p. [in Ukrainian].
4. Shchitova S. (2017). Khorovi dukhovni tvory Valentyny Martyniuk yak alyuziya pravoslavnoho spivu [Choral spiritual works of Valentina Martyniuk as an allusion to Orthodox singing]. Kyiv : *Bulletin of the National Academy of Leading Cadres of Culture and Arts*. No. 1. pp. 147–151. [in Ukrainian].
5. Shyp S. (2008) Zhanr muzychnyy. *Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya* [Musical genre. Ukrainian musical encyclopedia] Vol. 2. Kyiv : NASU ; IMFE named after M. T. Rylsky, pp. 67–72. [in Ukrainian].
6. Zolochevskyy, V. (1964). Lado-harmonichni osnovy ukrayinskoy i radyanskoyi muzyky [Key-harmonic foundations of Ukrainian Soviet music]. Kyiv : Naukova Dumka. [in Ukrainian].

Дата першого надходження рукопису до видання: 00.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 00.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

СЕМАНТИКА ТЕМБРУ: ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ТА АНАЛІТИЧНІ АСПЕКТИ

Юрко Христина Сергіївна,

викладачка кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури,

аспірантка

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського,

ORCID ID: 0009-0005-5460-9641

У статті досліджено семантику музичного тембру як багатовимірного явища, що в сучасному музичному мисленні виходить за межі традиційного розуміння як виключно акустичної характеристики звуку. Переосмислення семантичних аспектів тембру зумовлене трансформацією слухачького досвіду та активізацією міждисциплінарних досліджень у галузях психоакустики, семантики та феноменології музичного сприйняття. Мета статті полягає в систематизації основних теоретичних підходів до інтерпретації тембрової семантики на основі порівняльного аналізу наукових позицій композиторів і музикознавців XX–XXI століть.

У дослідженні застосовано структурний, феноменологічний і компаративний методи аналізу. Проаналізовано концепції Е. Вареза, П. Булеза, К. Сааріаго, Д. Смоллі, І. ван Елферен, С. Сайтіс, С. Вайнцирль, Г. Косенко, М. Пашиковської, Ш. Лю, Захаракіса та ін., Р. Пейса. Висвітлено різні підходи до розуміння тембру як акустичного, феноменологічного та культурно-історичного феномену. Особливу увагу приділено аналізу парадоксальної природи тембру, що поєднує матеріальні та нематеріальні якості, а також дослідженню механізмів семантизації тембрових явищ.

Як результат дослідження, доведено, що семантика тембру формується на перетині об'єктивних акустичних параметрів, суб'єктивного сприйняття та культурно обумовлених значень. Згідно з концепцією І. ван Елферен, єдиний спосіб звернутись до тембру з критичною точністю – прийняти його парадокси, що й роблять сучасні дослідники, інтегруючи різні методологічні підходи у вивченні семантики тембру. Семантика тембру розглядається як динамічна система, що розвивається в історичному та культурному контексті, де тембр виступає активним агентом смислотворення.

Ключові слова: тембр, семантика, музична комунікація, психоакустика, інтерпретація, феноменологія, звуковий образ.

Yurko Khrystyna. Timbre Semantics: Theoretical Approaches and Analytical Aspects

The article explores the semantics of musical timbre as a multidimensional phenomenon that, in contemporary musical thought, extends beyond the traditional understanding of it as solely an acoustic characteristic of sound. The rethinking of the semantic aspects of timbre is driven by the transformation of listening experience and the intensification of interdisciplinary research in the fields of psychoacoustics, semantics, and the phenomenology of musical perception. The aim of the article is to systematize the main theoretical approaches to interpreting timbral semantics based on a comparative analysis of the scientific positions of 20th–21st century composers and musicologists.

The study employs structural, phenomenological, and comparative methods of analysis. The concepts of E. Varèse, P. Boulez, K. Saariaho, D. Smalley, I. van Elferen, S. Saitis, S. Weinzierl, H. Kosenko, M. Pashkovska, S. Liu, Zakarakis et al., and R. Pace are analyzed. Various approaches to understanding timbre as an acoustic, phenomenological, and cultural-historical phenomenon are highlighted. Particular attention is paid to the analysis of the paradoxical nature of timbre, which combines material and immaterial qualities, as well as to the investigation of the mechanisms of semantization of timbral phenomena.

As a result of the research, it is proven that the semantics of timbre are formed at the intersection of objective acoustic parameters, subjective perception, and culturally conditioned meanings. According to I. van Elferen's concept, the only way to address timbre with critical precision is to embrace its paradoxes, which is what contemporary researchers do by integrating various methodological approaches in the study of timbral semantics. The semantics of timbre are considered a dynamic system that evolves in a historical and cultural context, where timbre acts as an active agent of meaning-making.

Key words: timbre, semantics, musical communication, psychoacoustics, interpretation, phenomenology, sound image.

Вступ. Семантика музичного твору є складною та багатовимірною проблемою сучасного музикознавства. Вона передбачає не лише аналіз внутрішньої організації музичного матеріалу, але й виявлення тих смислів, які виникають у процесі сприйняття, інтерпретації та культурного осмислення. Особливої уваги потребує вивчення семантики тембру – як однієї з фундаментальних категорій музичної виразності, що безпосередньо впливає на формування образності та емоційного змісту. У сучасному музикознавстві тембр перестає розглядатися виключно як акустична характеристика звуку, набуваючи статусу

самостійного аспекту. Актуальність дослідження семантики тембру зумовлена потребою переосмислення його функцій у контексті нових музичних практик, розвитку електроакустичних технологій та міждисциплінарних підходів до вивчення музики. Аналіз тембрової семантики вимагає інтеграції методологій психоакустики, семантики, феноменології сприйняття та культурології, що дозволяє розкрити комплексну природу цього явища.

Метою дослідження є розглянути різні теоретичні підходи та аналітичні аспекти до розуміння семантики тембру в музиці.

Матеріали та методи. Дослідження тембрової семантики останнім часом набувають потужності і різноспрямованості. У зарубіжних та українських наукових працях представлені різні підходи до розуміння поняття «семантика тембру» і способи аналізу семантики. Теоретико-методологічна основа дослідження включає низку ключових підходів: 1) Акустично-структурний підхід, представлений працею Е. Вареза [10], в якій тембр розглядається як фундаментальний елемент музичної структури, автор доводить, що тембр здатний самостійно формувати просторово-часові характеристики твору через створення «зон інтенсивності»; 2) психоакустичний підхід репрезентований роботами Д. Смоллі [8], С. Сайтіс та С. Вайнцирль [7], де досліджуються нейрофізіологічні механізми сприйняття тембру. Особливого значення набуває концепція "source-cause bonding" (зв'язок джерела-причини), запропонована Д. Смоллі; 3) феноменологічний підхід освітлюється І. ван Елфферен [9], яка аналізує тембр як парадоксальний феномен та доводить неможливість його редукції до суто акустичних характеристик; 4) культурологічний підхід представлений роботами Г. Косенко [1] та М. Пашковської [2], що досліджують тембр у культурно-історичному контексті. Г. Косенко розглядає темброву семантику як динамічну художню метасистему [1], тоді як М. Пашковська запропонувала концепцію «темброобразу» [2]; 5) композиційно-практичний підхід висвітлений у працях П. Булеза [3], К. Сааріаго [6] та Р. Пейса [5]. П. Булез доводить здатність тембру самостійно формувати драматургію твору, К. Сааріаго аналізує темброві опозиції як художні образи, Р. Пейс систематизує різні способи використання тембру як семантичного засобу, акцентуючи увагу на його структурній та драматургійній ролі; 6) емпіричний підхід репрезентований дослідженням А. Захаракіса та співавторів [11], які виявили три ключові перцептивні виміри тембру (яскравість, шорсткість, повнота) через метричні та неметричні методи редукції даних. Методи дослідження включають компаративний, що передбачає порівняльний аналіз наукових концепцій, та системний, спрямований на узагальнення й систематизацію теоретичних підходів.

Результати. Застосування зазначених вище методів дозволило систематизувати та проаналізувати низку ключових підходів до семантики тембру, результати чого представлені нижче. Семантика тембру залишається однією з найбільш дискусійних проблем сучасного музикознавства. Різноманітність теоретичних підходів до її дослідження відображає комплексний характер цього явища, що знаходиться на стику акустики, психології сприйняття та культурології. Від об'єктивних фізичних параметрів до суб'єктивного феноменологічного досвіду, кожен методологічний підхід розкриває унікальні аспекти того, як тембр набуває значення в музичній комунікації.

Фундаментальну основу для розуміння семантики тембру закладають фізико-акустичні дослідження. Едгар Варез першим концептуально переосмислив роль тембру, здійснивши справжню революцію в його розумінні.

У своїй праці «The Liberation of Sound» він не просто проголосив нову теорію, а запропонував цілісну філософію музичного простору та часу. Автор стверджував: «Роль кольору чи тембру повністю зміниться: із випадкового, анекдотичного, чуттєвого чи мальовничого він стане засобом розмежування, подібним до кольорів на карті, що відділяють різні зони, і невід'ємною частиною форми» [10, с. 11]. Його підхід був радикальним для свого часу – він розглядав тембр не як пасивну якість звуку, а як активний структурний елемент, здатний самостійно формувати музичний простір. Е. Варез писав про те, як різні тембри можуть створювати окремі «зони інтенсивності» у композиції: «У рухових масах ви будете усвідомлювати їхні трансмутації, коли вони проходять через різні шари, проникають крізь певні непрозорі середовища чи розширюються в певних розрідженнях» [10, с. 12]. Це було принципово нове бачення, де тембр ставав не додатковим елементом, а основним будівельним матеріалом музики, здатним самостійно створювати форму та драматургію твору.

П'єр Булез поглибив цю концепцію, розвинувши ідею тембру як автономного носія музичної інформації. Він стверджував, що «тембр перестає бути другорядним параметром і стає повноцінним носієм музичної інформації, здатним самостійно формувати драматургію та смислові зв'язки в творі» [3, с. 165]. Булез розглядав тембр як самостійний структурний елемент, здатний генерувати власну музичну логіку та форму, що не потребує підпорядкування традиційним мелодичним чи гармонійним структурам.

Рубен Пейс, сучасний дослідник і композитор, у своїй роботі «The Functions of Timbre in Music Composition» систематизує різні способи використання тембру як семантичного засобу, акцентуючи увагу на його структурній та драматургійній ролі. Р. Пейс розглядає тембр не лише як акустичний феномен, але й як потужний інструмент комунікації, здатний передавати складні художні ідеї. Він наголошує, що «тембр став самостійним засобом виразності, що не потребує підпорядкування традиційним мелодичним чи гармонійним структурам» [5, с. 15]. Його дослідження показують, як темброві контрасти можуть формувати наративні структури, створювати емоційну напругу та визначати формальну організацію твору. Пейс також аналізує, як сучасні технології розширили можливості використання тембру, дозволяючи композиторам створювати складні звукові ландшафти та досліджувати нові виміри музичної виразності. Його робота відкриває нові перспективи для семантичного використання тембру, підкреслюючи його роль як ключового елементу сучасної музичної мови.

Кайя Сааріаго практично втілила ці ідеї у своїй творчості, аналізуючи тембр як носій смислових опозицій. Вона демонструвала, як осі «шум/звук, теплий/холодний, гладкий/зернистий» [6, с. 97] можуть функціонувати як художні образи та стати основою для створення складних семантичних полів. Її підхід показував, як темброві контрасти можуть створювати цілісні художні всесвіти.

Теоретичні засади композиторів знаходять підтвердження в сучасних емпіричних дослідженнях. Емпіричні дослідження підтвердили цей підхід, виявивши, що «три виявлені перцептивні виміри пояснюють близько 80% загальної дисперсії» [11, с. 9]. Це вказує на існування об'єктивної основи для аналізу тембрової семантики: вся різноманітність суб'єктивних описів тембру може бути зведена до трьох основних вимірів – яскравості (brightness), текстурної шорсткості (roughness) та сили/маси (strength/mass), кожен з яких має чіткі акустичні кореляції.

Цю об'єктивну основу доповнюють психоакустичні дослідження. Деніс Смоллі запропонував фундаментальну концепцію «source-cause bonding», яка глибоко розкриває механізми семантики тембру. Він детально описував, як «зв'язок із джерелом – це природна тенденція пов'язувати звуки з ймовірними джерелами та причинами, а також співвідносити їх між собою, якщо вони здаються такими, що мають спільне або асоційоване походження» [8, с. 37]. Цей механізм є основою для розуміння значення звуку, особливо в електроакустичній музиці, де джерело звуку часто неможливо впізнати. С. Сайтіс та С. Вайнцирль розвивають цю ідею, зазначаючи, що «ідентифікація джерела звуку (наприклад, це не скрипка) сама по собі є типом тембрової семантики» [7, с. 3]. Вони також підкреслюють, що «звуків якості концептуалізуються та передаються переважно через легкодоступні сенсорні характеристики з різних модальностей» [там само, с. 25], що пояснює використання метафоричних порівнянь при описі тембру.

Ізабелла ван Елфферен запропонувала глибоку феноменологічну концепцію «тембрального парадоксу». Вона стверджує, що «тембр беззаперечно має як матеріальні, так і нематеріальні компоненти. Його парадоксальна матеріально-нематеріальна природа породжує піднесений естетичний досвід» [9, с. 1]. І. ван Елфферен наголошує на апорійній природі тембру, який «сприймається щоразу інакше» і виступає як «нестабільний об'єкт і незрозуміла Річ». Її підхід підкреслює, що семантика тембру виникає в процесі взаємодії між звуком і слухачем і не може бути зведена виключно до об'єктивних параметрів. Ідеї дослідниці знаходять розвиток у крос-культурних дослідженнях Шаньшань Лю, яка аналізує семантичну та несемантичну природу музики. Лю зазначає, що «музика викликає у нас сильні почуття, які ми можемо зрозуміти та відчути, особливо коли отримуємо просту підказку від назви або проводимо аналіз твору» [4, с. 297]. Це спостереження узгоджується з концепцією ван Елфферен про те, що темброва семантика виникає в просторі між об'єктивними якостями звуку та суб'єктивним сприйняттям.

Українські дослідниці внесли вагомий внесок у розуміння тембрової семантики через призму культурно-історичного контексту. Г. Косенко розглядає

темброву семантику як «художню метасистему», що включає «принципову мобільність і семантичну “плинність”» [1, с. 60]. Вона виділяє такі складові цієї системи: «1) затребуваність інструмента у художній практиці, його роль в оркестрових, ансамблевих і сольних музичних жанрах; 2) історичну і ситуативну змінюваність корінної специфіки тембру» [там само]. М. Пашковська запропонувала концепцію «темброобразу» як «системи параметрів, що характеризує його унікальність для слухача через акустичні якості, емоційний вплив та художню виразність у контексті музичного інтерпретування» [2, с. 185]. Вона наголошує, що «темброва семантика є важливим аспектом тембру в реалізації його комунікативної функції» [там само, с. 53], що підкреслює її роль у музичній комунікації.

Висновки. Сучасне розуміння семантики тембру характеризується комплексністю та міждисциплінарністю. Проведені дослідження дозволяють сформулювати низку ключових висновків:

Семантика тембру є глибоко багатовимірним феноменом, що формується на перетині трьох основних площин: об'єктивних акустичних параметрів звуку, індивідуального психофізіологічного сприйняття та культурно-історичного контексту, що надає тембрам специфічні значення.

Аналіз різних теоретичних підходів (від акустично-структурного до феноменологічного та культурологічного) доводить, що жоден з них окремо не здатен вичерпно пояснити механізми тембрової семантики. Як справедливо зазначає І. ван Елфферен, «єдиний спосіб звернутись до тембру з критичною точністю – прийняти його парадокси» [9, с. 8]. Ця парадоксальність проявляється в поєднанні матеріальної природи звуку з його нематеріальним, суб'єктивним сприйняттям та значенням.

У сучасному музикознавстві тембр остаточно утвердився не як пасивна якість звуку, а як активний структурний і семантичний елемент, здатний самостійно формувати музичну драматургію, створювати наративи та виступати основним носієм художнього смислу, особливо в електроакустичній та інструментальній музиці XX–XXI століть.

Культурологічний вимір підкреслює, що темброва семантика не є універсальною та сталою, а є динамічною «художньою метасистемою» [1, с. 60], що розвивається історично і функціонує в конкретному культурному контексті, формуючи «темброобрази» [2].

Таким чином, майбутні дослідження семантики тембру мають ґрунтуватися на інтегративному підході, що поєднує методи точних наук (для аналізу акустичної основи) з методами гуманітарних наук (для інтерпретації культурних значень та індивідуального досвіду сприйняття).

Література:

1. Косенко Г. Г. Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018.
2. Пашковська М. О. «The Viola in My Life» М. Фелдмана: пошук смислу на межі тембровідчуття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 65. С. 27–49.
3. Boulez P. Timbre and Composition – Timbre and Language. *Contemporary Music Review*. 1987. Vol. 2(1). P. 161–171. <https://doi.org/10.1080/07494468708567057>.
4. Liu S. On the Semantic and Non-semantic Nature of Music. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2017. Vol. 172. P. 297–300. <https://doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.71>.
5. Pace R. The Functions of Timbre in Music Composition. 2025. Режим доступу: https://www.academia.edu/34672913/The_Functions_of_Timbre_in_Music_Composition.
6. Saariaho K. Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures. *Contemporary Music Review*. 1987. Vol. 2(1). P. 93–133.
7. Saitis C., Weinzierl S. The Semantics of Timbre. Technische Universität Berlin, 2019. Режим доступу: <https://www.researchgate.net/publication/333311679>.
8. Smalley D. Defining Timbre – Refining Timbre. *Contemporary Music Review*. 1994. Vol. 10(2). P. 35–48. <https://doi.org/10.1080/07494469400640281>.
9. van Elferen I. Timbre and the Paradox of Tone Color. *Contemporary Music Review*. 2018. Vol. 37(1). P. 1–13. <https://doi.org/10.1080/07494467.2017.1452687>.
10. Varèse E. The Liberation of Sound / Ed. by Chou Wen-chung. 1966. Excerpts from lectures.
11. Zacharakis A., Pasiadis K., Reiss J. D. Analysis of Musical Timbre Semantics through Metric and Non-Metric Data Reduction Techniques. Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition. 2011. P. 9–13.

References:

1. Kosenko, H. (2018). Tembrova semantyka alta u tvorchosti kharkivskykh kompozytoriv 1960–2000-kh rokiv. [Timbre semantics of the viola in the works of Kharkiv composers of the 1960s-2000s]. Abstract of PhD dissertation. Kharkiv. [in Ukrainian]
2. Pashkovska, M. O. (2023). "The Viola in My Life" M. Feldmana: poshuk smyslu na mezhi tembrovidchuttia. ["The Viola in My Life" by M. Feldman: the search for meaning on the verge of timbre perception]. Problems of Interaction between Arts, Pedagogy and the Theory and Practice of Education, (65), 27–49. [in Ukrainian]
3. Boulez, P. (1987). Timbre and composition – Timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2(1), 161–171. <https://doi.org/10.1080/07494468708567057> [in English]
4. Liu, S. (2017). On the semantic and non-semantic nature of music. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 172, 297–300. <https://doi.org/10.2991/icemaess-17.2017.71> [in English]
5. Pace, R. (2025). The functions of timbre in music composition. Retrieved from https://www.academia.edu/34672913/The_Functions_of_Timbre_in_Music_Composition [in English]
6. Saariaho, K. (1987). Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*, 2(1), 93–133. [in English]
7. Saitis, C., & Weinzierl, S. (2019). The semantics of timbre. Technische Universität Berlin. Retrieved from <https://www.researchgate.net/publication/333311679> [in English]
8. Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*, 10(2), 35–48. <https://doi.org/10.1080/07494469400640281> [in English]
9. van Elferen, I. (2018). Timbre and the paradox of tone color. *Contemporary Music Review*, 37(1), 1–13. <https://doi.org/10.1080/07494467.2017.1452687> [in English]
10. Varèse, E. (1966). The liberation of sound. In C. Wen-chung (Ed.), Excerpts from lectures. [in English]
11. Zacharakis, A., Pasiadis, K., & Reiss, J. D. (2011). Analysis of Musical Timbre Semantics through Metric and Non-Metric Data Reduction Techniques. Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition, 9–13. [in English]

Дата першого надходження рукопису до видання: 25.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЛУІСА КАРЧІНА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ

Зінченко-Гоцуляк Вероніка Михайлівна,

докторка філософії
старша викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
ORCID ID: 0000-0001-8607-3582

Юферова Ганна Володимирівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцентка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
ORCID ID: 0000-0002-5660-6429

Стаття присвячена творчості сучасного американського композитора Луїса Карчіна (Louis Karchin) та його внеску у розвиток сучасної академічної музики. У центрі дослідження – осмислення інноваційних композиційних підходів митця, які охоплюють експерименти зі звуковими структурами, ритмікою, політональністю тощо. Встановлено, що творчість Луїса Карчіна відзначається унікальною здатністю гармонійно поєднувати класичні традиції академічної музики із сучасними тенденціями, що робить його однією з ключових фігур сучасного музичного мистецтва. Особливу увагу приділено соціальному, філософському та міжмедіальному контексту творчості композитора. У його роботах простежується глибока зацікавленість літературою та образотворчим мистецтвом. Це свідчить про виняткову чутливість митця до багатогранності тексту та його потенціалу для музичної інтерпретації. Виявлено характерні риси художнього почерку Луїса Карчіна, серед яких виокремлено багатогранність звукової палітри, новаторські ритмічні рішення та майстерне використання політональних структур. Доведено, що як композитор і диригент, Луїс Карчін не лише впливає на розвиток академічної музики, але й сприяє формуванню глобальних тенденцій у цій сфері. Його діяльність є джерелом натхнення для багатьох сучасних композиторів, зокрема студентів Нью-Йоркського університету, де митець активно викладає. Окремо наголошено на соціокультурному впливі Луїса Карчіна на мистецьке життя Сполучених штатів Америки. Його твори активно виконуються в концертних залах різних міст, сприяючи популяризації академічної музики серед широкої аудиторії. Доведено, що творчість Луїса Карчіна є не лише зразком професійної майстерності, але й важливим інструментом підтримки міжкультурного діалогу та збереження актуальності академічної музики у XXI столітті.

Ключові слова: композиторська творчість, сучасна музика США, академічна музика.

Zinchenko-Hotsuliak Veronika, Yuferova Hanna. Louis Karchin's role in the development of modern academic music

The article is dedicated to analyzing the creative contributions of contemporary American composer Louis Karchin to the development of modern academic music. The study focuses on understanding the artist's innovative compositional approaches, which encompass experiments with sound structures, rhythm, polytonality, and more. It is established that Louis Karchin's work is characterized by a unique ability to harmoniously blend the classical traditions with contemporary trends, making him one of the key figures in modern musical art. Special attention is given to the social, philosophical, and intermedial context of the composer's oeuvre. L. Karchin's works reveal a profound interest in literature and visual arts, which provides a foundation for unique artistic interpretations. This attests to the artist's exceptional sensitivity to the layers of text and its potential for musical interpretation. The article analyzes the distinctive features of Louis Karchin's artistic style, highlighting the multifaceted nature of his sound palette, innovative rhythmic solutions, and masterful use of polytonal structures. As a composer and conductor, L. Karchin has significantly influenced not only the development of academic music in the United States but also the formation of global trends in this field. His activities serve as a source of inspiration for many contemporary composers, particularly students at New York University, where he actively teaches. The article also emphasizes the sociocultural impact of Louis Karchin on the artistic life of the United States. His works are widely performed in concert halls across various cities, promoting academic music to a broad audience. It is demonstrated that L. Karchin's creativity represents not only a model of musical excellence but also an important tool for fostering cultural dialogue and maintaining the relevance of academic music in the 21st century.

Key words: Compositional Creativity, Contemporary Music of the USA, Academic Music.

Постановка проблеми. Сучасна академічна музика – складне та багатовимірне явище, яке охоплює широкий спектр жанрів, стилів, композиційних технік тощо. Луїс Карчін (Louis Karchin) належить до грона сучасних видатних американських композиторів, які суттєво вплинули на формування новітньої академічної музики Сполучених Штатів Америки. Його унікаль-

ний стиль і новаторські композиційні прийоми стали своєрідною відповіддю на пошук нових форм вираження у мистецтві кінця XX та першої чверті XXI століття. Внесок Л. Карчіна до американської академічної музики є абсолютно не дослідженим в українському музикознавстві, а отже введення до наукового обігу імені і творчого доробку митця стає запорукою акту-

альності цієї теми та визначає її наукову новизну. Крім того, аналіз творчості композитора дозволить краще зрозуміти культурний контекст і загальні тенденції розвитку академічної музики в США та їхній вплив на глобальний мистецький процес.

Огляд літератури. У зарубіжному музикознавчому дискурсі можна знайти низку праць, присвячених аналізу стилю Луїса Карчіна. Симптоматично, що більш глибоке наукове осмислення творчості композитора отримала на батьківщині, у Сполучених Штатах Америки. Так, ще про молодого тоді композитора у своїй дисертації пише Сюзан Дівер (Susan Deaver). Американський музикознавець Роберт Карл (Robert Carl) визначає Луїса Карчіна як «традиційного сучасного композитора» (Carl, 1994), аргументуючи це тим, що «Карчін походить із традиції, яка зараз загально визнана відома як „модернізм” – академічно обґрунтованої, здебільшого хроматичної за звучанням, часто серійної за структурою» (Carl, 1994).

Водночас у статті Джаклін Оскамп (Oskamp, 1991) акцентується вплив Л. Карчіна на розвиток сучасної американської музики та його роль у ширшому контексті новітніх тенденцій. Показово, що усі дослідники відзначають, що стиль композитора вирізняється інтелектуальною глибиною, емоційною насиченістю та органічним поєднанням традиційних елементів із новаторськими пошуками, що робить його творчість знаковим явищем у розвитку сучасної академічної музики. Важливим аспектом його стилю є унікальна інтеграція поетичних образів із сучасними композиторськими техніками та занурення у темброву багатимірність. Сукупність цих рис формує неповторний авторський почерк і виокремлює його серед американських композиторів його покоління.

Що стосується вітчизняного мистецтвознавства, то у роботах українських дослідників ім'я Луїса Карчіна практично не згадується. Винятком може стати лише наукова розвідка А. Колісниченко, у якій, під час аналізу ранньої поезії Г. Крейта зазначено: «цілковитою протилежністю <...> є лірична героїня поезії *Carmen de Boheme*, яку сучасний композитор Луїс Карчін (Louis Karchin) поклав на музику в 2002 році та написав партитуру для голосу сопрано. Зазвичай, партію Кармен виконують у середнього тону голосі мецо-сопрано, який дозволяє надати драматизму. Луїс Карчін пропонує свій твір виконувати виключно сопрано, що є найвищим жіночим голосом і надає гнучкості, а головне – вишуканості й інтонаційного блиску» (Колісниченко, 2020).

Мета статті – осмислити вплив композиторської діяльності Луїса Карчіна на становлення та розвиток сучасної академічної музики США.

Методологія дослідження. Дослідження базується на комплексному аналізі композиторської діяльності Луїса Карчіна. Основними методами дослідження стали: аналітичний для виявлення інноваційних прийомів і композиційних рішень Л. Карчіна, історичний для визначення місця композитора у культурному та музичному контексті США, компаративний метод та метод теоретичного узагальнення.

Результати та їх обговорення. Луїс Карчін (нар. 1951) – сучасний представник американської академічної музики, який отримав музичну освіту у Істменській школі музики (Eastman School of Music, ступень бакалавра, 1973) та Гарвардському університеті (Harvard University), де отримав ступені магістра (1975) та доктора філософії (1978). Серед викладачів митця були такі композитори як Самуель Адлер (Samuel Adler), Джозеф Швантнер (Joseph Schwanter), Ерл Кім (Earl Kim), Гюнтер Шуллер (Gunther Schuller), Леон Кірхнер (Leon Kirchner) та музикознавець і композитор Фред Лердаль (Fred Lerdaahl). Додаткову освіту отримав, як стипендіат композиторської програми Леонарда Бернстайна (Leonard Bernstein Fellow in Composition) в музичному центрі Тенглевуд (Tanglewood Music Center). Луїс Карчін є співзасновником таких колективів як Гарвардська група нової музики (Harvard Group for New Music) та Оркестр Ліги композиторів (Orchestra of the League of Composers).

За свою творчу кар'єру Л. Карчін став володарем численних стипендій і нагород, серед яких можна виділити такі: Стипендія Фонду Джона Саймона Гуггенхайма (John Simon Guggenheim Foundation Fellowship), премія Ендрю Імбрі (Andrew Imbrie Award), премія Годдарда Ліберсона (Goddard Lieberson Prize) та премія Вальтера Н. Гінріхсена (Walter N. Hinrichsen Award) від Американської академії мистецтв і літератури тощо.

У доробку митця більше ста опусів різних жанрів, зокрема дві опери – «Romulus» (1990) та «Jane Eyre» (2015), низка оркестрових, камерних, хорових та вокальних творів. Композиторська плідність останніх років Луїса Карчіна вражає, адже лише протягом 2024 року ним було створено п'ять опусів: «The Four Seasons of Bernini» (для камерного оркестру), «Sonata quasi un capriccio» (для камерного ансамблю), «Incantations and Dances» (London version) (для камерного ансамблю), «Five Miniatures for piano» та «Ballade for piano».

Симптоматично, що творче зростання Луїс Карчіна відбувалося, коли академічна музика США переживала значні трансформації. Як зазначає Р. Карл, «ознаки постсерійної музики <...> рясніють у ранніх творах Карчіна. Проте, навіть <...> двадцять років тому, Карчін ставився до цих аспектів композиційної мови як до інструментів, а не як до святого писання» (Carl, 1994).

Вплив західноєвропейської класичної традиції поступово поступився місцем експериментальним тенденціям. Л. Карчін, який навчався у різних композиторів і надихався, як європейськими, так і американськими традиціями, виробив свій унікальний стиль, який ще має бути ретельно вивчений дослідниками.

Привертає увагу той факт, що Л. Карчін використовує такі композиторські техніки, як алеаторика та серійність. Одночасно з тим, твори композитора відрізняються сміливими експериментами з багатьма складовими музичної композиції: від вибору тематики твору, особливої уважності до ансамблевого складу виконавців до процесу формування художніх образів через ретельний авторський відбір елементів музичної вираз-

ності. Значну роль у його творчості відіграють соціальні («A Way Separate...» (1992), «Dreamscape» (2016), «As the Circle Opens to Infinity...» (2018) тощо) та філософські теми («Reflection» (2018), «Processions III In Memoriam: Kaija Saariaho» (2023) тощо), які відображаються у його композиціях через сміливі рішення гармонічної мови у поєднанні з незвичайними ритмічними побудовами. Вишукуючи окремий комплекс засобів виразності для кожного твору, Л. Карчін нерідко прагне відобразити контрасти, притаманні сучасному суспільству («Matrix and Dream» (2004), «Hymns from the Dark» (2017) тощо).

Творчість Луїса Карчіна охоплює широкий спектр традиційних жанрів – від опери й симфонічної музики до камерної лірики та хорових композицій. Зауважимо, що така багатоплановість не є випадковою: кожен жанр для композитора виступає полем для власних пошуків і водночас простором, у якому він вибудовує діалог із музичною традицією.

Вокально-сценічна спадщина композитора вирізняється поєднанням модерністичної експресії й тонкого відчуття драматургії. В комічній опері «Romulus» (1990/2005), написаній за п'єсою з однойменною назвою Олександра Дюма-батька, оркестр стає рівноправним партнером вокалу, а камерні опери розкривають інтерес до інтимних психологічних тем і літературних текстів.

У хоровій музиці Л. Карчіна ансамбль функціонує як складна поліфонічна система, де гармонічний і тембровий розвиток твору формується через переплетення мелодичних ліній, створюючи відчуття просторової глибини звучання. Така організація дозволяє поєднувати семантичний зміст тексту з динамікою темброво-просторових взаємозв'язків.

У вокально-камерній ліриці композитор ретельно опрацьовує інтонаційну природу англійської мови, формуючи «інтонаційні арки», що віддзеркалюють ритміку поетичного тексту. Така музика тяжіє до експресивної декламаційності, але зберігає емоційну ліричність.

Одним із найплідніших напрямів творчості композитора є його камерна музика. Струнні квартети Л. Карчіна можна розглядати як «лабораторію пошуків», де «пропрацьовуються» не тільки складні ритмічні структури, поліфонічні комбінації, а й сонорні ефекти. На відміну від традиційних складів (тріо, квартет, квінтет), композитор віддає перевагу нетиповим інструментальним комбінаціям, у яких поєднання тембрів розширює можливості фактурної організації та формує нові засоби виразності.

Реалізація такого підходу проявляється у таких основних аспектах: по-перше, неочікувані темброві поєднання (наприклад, кларнет і маримба, флейта й контрабас), що створюють водночас виразні контрасти й своєрідну «крихку злагодженість» звучання; по-друге, залучення широкої палітри інструментів – від арфи, гобою д'амур і бас-кларнета до розширеної групи ударних, що надає камерним ансамблям особливої експресивності та багатшаровості звучання; по-третє, знаковим є використання фактурної багатшаровості,

яка вибудовується на протиставленні й діалогічній взаємодії кількох тембрових пластів; по-четверте, це застосування ефектів тембрового злиття, коли інструменти утворюють своєрідні «сонорні кластери», що відкривають нові можливості звукової колористики.

Композиторське мислення Л. Карчіна відзначається прагненням до тембрових досліджень: у камерних ансамблях кожен інструмент стає важливим учасником взаємодії, яка створює багатопланову музичну драматургію. Згадаємо один з ранніх творів композитора, «Carpiccio» (1977) для скрипки-соло та семи інструментів з його структурою, яка нагадує *concerto grosso*. У ньому соліст веде діалог із ансамблем, який побудовано на контрасті духових, струнних, клавішних і перкусії. У творі «Songs of John Keats» (1984) – для сопрано та камерного ансамблю – вокальна партія органічно інтегрована в інструментальний ансамбль, утворюючи інтимну лірико-декламаційну атмосферу. Наприклад, у «Rustic Dances» (1995) для скрипки, кларнета та фортепіано поєднання струнного, духовного й клавішно-перкусійного тембрів неочікувано утворює «фанфарну» фактуру. А у творі 2023 року «Incantations and Dances» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, піанопорте та перкусії, тонке використання перкусії надає звучанню ритуально-магічного відтінку.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Новаторські ідеї та експериментальні підходи Луїса Карчіна стали поштовхом до формування авторського композиторського стилю, який можна умовно назвати «інтернаціональний неоакадемізм». Для нього характерне поєднання неординарних гармонійних структур, поліфонічної багатшарової фактури та інноваційної ритмічної складності. У межах зазначеного стилю простежується не лише апеляція до західноєвропейської музичної традиції, але й активне інтегрування новітніх композиційних технік, що дало змогу розширити горизонти американської академічної музики кінця XX – початку XXI століття. Вплив Л. Карчіна особливо відчутний у контексті освітнього середовища Нью-Йорку. Серед композиторів, що формувалися у цьому інтелектуальному середовищі, можна назвати, зокрема, Джема Пікок (Gemma Peacocke), Віл Мартін (Will Martin) та інші, чия творча практика відображає характерний для Л. Карчіна синтез традиції та інновації.

Музика Луїса Карчіна видається цікавою тим, що вирізняється високим інтелектуальним потенціалом. Процес формування художніх ідей і смислів стає невід'ємною частиною кожної музичної оповіді, надаючи творам глибинної когнітивної та емоційної складності. На переконання авторів статті, застосування аналітичного методу, базованого «<...> на комплексному підході з використанням традиційних засад музикознавчого аналізу <...> і спектрморфологічного аналізу методом слухової сонології (*The Aural Sonology*) Л. Торесена <...>, який описано і перевірено під час вивчення творів сучасних українських композиторів (Юферова, 2021), якнайкраще підійде для пізнання художньої логіки американця та уможливить формулювання головних худож-

ніх ідей творів митця, допоможе з'ясувати авторські способи художнього моделювання руху, часу і простору. Та оскільки композиторські опуси Л. Карчіна провокують ще й неординарне «інтерпретаційне зерно, яке проростає у сферу міжмедіального художнього перекладу» (Зінченко, 2021), звідти відкриваються нові шляхи для сприйняття та осмислення музичного твору.

Творча діяльність Л. Карчіна має значний вплив на суспільну свідомість.

Музичну культуру США, а його експериментальна музична творчість безперечно збагачує сучасну академічну американську музику, є важливим джерелом для подальших досліджень у сфері музикознавства, зокрема у вивченні взаємодії між музикою та соціальними процесами, що розгортаються у світі. Л. Карчін показав, що музика є не лише формою мистецтва, а й потужним засобом комунікації, що має здатність формувати

Література:

1. Зінченко В. Балет «Норрет» Максима Шалигіна: на перетині міжмедіальної інтерпретації та художнього перекладу. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2021. Вип. 131. С. 154–166.
2. Колісниченко А. Поетика маскулітного і фемінного у ранній поезії Гарта Крейна. *Нове та традиційне у дослідженнях сучасних представників філологічних наук: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 21–22 лютого 2020 року*. Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2020. С. 49–52.
3. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ – СумДПУ ім. Макаренка, Суми, 2021. 255 с.
4. Bialosky, M. A Brief History of Composers' Groups in the United States. *College Music Symposium. College Music Society*, 1980. Vol. 20, No. 2. PP. 29–40.
5. Carl R. Three points on the spectrum: The music of Louis Karchin, Lois V. Vierk, and Paul Drescher, *Contemporary Music Review*, 1994. 10:1. PP. 11–31.
6. Deaver Susan The Group for Contemporary Music, 1962–1992. PhD Thesis. Manhattan School of Music. 1993. 246 p.
7. Karchin Louis Official website URL: <https://louiskarchin.com/> (дата звернення 27.07.2025).
8. Oskamp, J. Eigentijdse muziek in de Verenigde Staten *Mens en Melodie*, Amsterdam, Holland, February, 1991.

References:

1. Zinchenko, V. (2021). Maxim Shalygin's ballet "Hopper": At the Crossroads of Intermedial Interpretation and Artistic Translation. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, (131)*, 154–166.
2. Kolisnichenko, A. (2020). Poetyka maskulinnoho i feminnoho u raniy poezii Harta Kreina [Poetics of masculinity and femininity in Hart Crane's early poetry]. *Nove ta tradytsiine u doslidzhenniakh suchasnykh predstavnykiv filolohichnykh nauk: Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia, Odesa, 21–22 liutoho 2020 roku*. Odesa: Pivdenoukrainska orhanizatsiia «Tsentri filolohichnykh doslidzhen», 49–52. [in Ukrainian].
3. Yuferova H. (2021) Muzychni kompiuterni tekhnolohii v komunikatsiinykh protsesakh u suchasniy ukrainskii muzytsi: dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / NMAU im. P.I. Chaikovskoho, Kyiv – SumDPU im. Makarenko, Sumy, 2021. 255 s. [in Ukrainian].
4. Bialosky, M. (1980). A Brief History of Composers' Groups in the United States. *College Music Symposium*, 20(2), 29–40. [in English].
5. Carl, R. (1994). Three points on the spectrum: The music of Louis Karchin, Lois V Vierk, and Paul Drescher. *Contemporary Music Review*, 10(1), 11–31. [in English].
6. Deaver, S. (1993). The Group for Contemporary Music, 1962–1992. PhD Thesis. Manhattan School of Music. 246 p. [in English].
7. Karchin, L. Official website. Retrieved from <https://louiskarchin.com/> [in English].
8. Oskamp, J. (1991). Eigentijdse muziek in de Verenigde Staten [Contemporary music in the United States]. *Mens en Melodie*, Amsterdam. [in Dutch].

Дата першого надходження рукопису до видання: 15.09.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 13.10.2025

Дата публікації: 28.11.2025

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ОЛЕНИ ІЛЬНИЦЬКОЇ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Якимчук Олена Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка
ORCID ID: 0000-0002-2276-6061
Scopus-Author ID: 59394938300
WoS Researcher ID: GRJ-5161-2022

У статті розглянуто жанрово-стильові особливості камерно-інструментальних творів сучасної української композиторки Олени Ільницької. Встановлено, що, завдяки застосуванню сучасних прийомів гри на інструменті, композиторка рішуче змінює не лише тембральну палітру інструменту, а й жанрові парадигми камерної музики. Мета публікації полягає у висвітленні жанрових і стильових особливостей камерно-інструментальних творів О. Ільницької, а саме, Сарабанди для віолончелі соло, Багатель для кларнета соло, Серенади для скрипки і фортепіано, «Вихору» для скрипки, контрабаса і фортепіано. Методологію складають теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, поєднання яких дає змогу розкрити мету статті. Наукова новизна. У статті вперше проаналізовані камерні твори О. Ільницької у контексті жанрово-стильової парадигми. Висновки. У камерно-інструментальній музиці О. Ільницька продовжує традиції вітчизняних і західноєвропейських композиторських шкіл. Це виявляється у зверненні до звичних жанрів інструментальних п'єс (сарабанда, багатель, серенада), використанні технічних прийомів, характерних для старовинної, романтичної музики. Утім композиторка поєднує традиційну виконавську техніку гри на інструменті із засобами сучасної музичної мови, що поглиблює жанрову основу творів, розширює тембрально-сонорні можливості інструментів. У зазначених творах О. Ільницька виразно демонструє характерні риси жанру, з-поміж тим сміливо розширює його парадигму, збагачуючи звучання лексемами сучасного композиторського письма. У камерній творчості реалізуються характерні для її стилю риси: суб'єктивність висловлювання; зосередженість на внутрішніх переживаннях; увага до деталізації фактури, інтонації, виконавської майстерності. Технічне ускладнення традиційних жанрів надає їм філософського виміру. Творчість О. Ільницької є частиною української музичної культури, яку вона презентує в європейському мистецькому просторі, підкреслюючи її самобутність і унікальність.

Ключові слова: творчість Олени Ільницької, камерно-інструментальна музика, камерно-інструментальна музика Олени Ільницької, жанр, стиль, сучасна українська камерна музика.

Yakymchuk Olena. Chamber and instrumental works by Olena Ilnytska: genre and style aspects

The genre and stylistic features of chamber instrumental works by contemporary Ukrainian composer Olena Ilnytska are considered in the article. By applying contemporary techniques of playing the instrument, the composer changes not only the timbral palette of the instrument, but also the genre paradigms of chamber music. The purpose of the article is to highlight the genre and stylistic features of O. Ilnytska's chamber instrumental works (Sarabande for solo cello, Bagatelle for solo clarinet, Serenade for violin and piano, and 'Whirlwind' for violin, double bass, and piano). The theoretical, interpretive, comparative, complex methods, and the method of generalization comprise the methodology of the research. Their combination enables achieving the aim of the article. Scientific novelty. The chamber works by O. Ilnytska in the context of genre and style paradigms is analyzed for the first time in the article. Conclusions. In chamber instrumental music, O. Ilnytska continues the traditions of domestic and Western European compositional schools. She uses familiar genres of instrumental pieces (sarabande, bagatelle, serenade) and techniques for playing of ancient and romantic music. However, the composer combines traditional instrumental performance techniques with the means of contemporary musical language, which deepens the genre basis of the works and expands the timbral and sonorous possibilities of the instruments. In the presented works, O. Ilnytska clearly demonstrates the characteristic features of the genre, but expands its paradigm, using lexemes of contemporary compositional writing. Her chamber works embody the characteristic features of her style: subjectivity of expression; focus on inner experiences; attention to detail in texture, intonation, and performance skills. The technical complexity of traditional genres gives them a philosophical dimension. O. Ilnytska's work is part of Ukrainian musical culture, which she presents in the European artistic space, emphasising its originality and uniqueness.

Key words: Olena Ilnytska's works, chamber instrumental music, chamber instrumental music by Olena Ilnytska, genre, style, contemporary Ukrainian chamber music.

Вступ. Камерно-інструментальна музика є провідним жанром у світовій і національній культурі. Її популярність зумовлена кількома чинниками. Можливістю композитора обирати склад виконавців – від соліста до камерного оркестру, експериментуючи в поєднанні різних інструментальних тембрів. Невеликий за кількістю, відтак мобільний склад музикантів надає більше перспектив для виконання камерних творів. Жанр камер-

ної музики традиційно вважають простором для творчих пошуків композиторів, де відбувається презентація нових прийомів гри, тембральних і технічних ресурсів інструменту. Окрім цього в системі музичної освіти камерні твори складають значну частину педагогічно-виконавського репертуару. Тому від автора й виконавців останні вимагають поєднання глибокого художнього змісту й високого рівня виконавської майстерності.

Творчість сучасної української композиторки Олени Володимирівни Ільницької вирізняється осмисленням і кардинальними змінами традиційних жанрів інструментальної музики. Вона наповнює усталені жанрові парадигми лексемами сучасного композиторського письма, презентуючи слухачеві нове тембрально-технічне звучання інструменту. Сонорні експерименти, що змінюють звичне уявлення про його «голос», врешті-решт підкреслюють жанрові особливості твору. З такої позиції розглянемо камерно-інструментальні твори О. Ільницької, визначаючи в них особливості прочитання композиторкою кожного жанру.

Матеріали і методи. Камерно-інструментальна музика стала об'єктом багатьох музикознавчих робіт: дисертацій і монографій (О. Колісник, А. Кравченко, О. Пірієв), окремих публікацій (Я. Горбаль, Ю. Каплієнко-Ілюк, І. Савчук, Г. Хмара, І. Цепух, К. Черевко, О. Якимчук). Автори вивчають жанр в історико-стильовому, філософсько-естетичному, національно-культурному, жанрово-видовому, виконавському аспектах. Науковці визначають камерну музику як багатогранне явище, в якому поєднуються історичні традиції і національні особливості. Камерні твори постають творчою лабораторією митців, виконують педагогічно-виконавську функцію.

Творчість О. Ільницької все більше привертає увагу сучасних музикознавців, адже її музика давно стала частиною європейського мистецького простору. Свідченням зацікавленості є статті та інтерв'ю з композиторкою, що представлені на сторінках музичних інтернет-видань [4, 12]. Авторка публікації вивчала Ноктюрни для фортепіано композиторки у вимірі міфопоетики [23], хори для дітей у контексті поєднання традицій і новаторства [20].

У представленій статті розглянуто камерно-інструментальні твори композиторки в контексті жанрово-стильових особливостей. Мета дослідження полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей камерно-інструментальних творів О. Ільницької, з'ясуванні особливостей її стилю. Наукова новизна. У статті вперше проаналізовані камерні твори О. Ільницької у контексті жанрово-стильової парадигми.

Методологію складають теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, поєднання яких дає змогу розкрити мету статті.

Результати дослідження. У композиторському доробку сучасної української композиторки Олени Ільницької (1977) представлені твори різних жанрів: симфонічна, камерна музика для різних складів, вокально-хорові, твори для дітей, обробки українських народних пісень тощо. Вагоме місце в переліку належить камерно-інструментальній музиці, в якій авторка органічно поєднує традиційні технічні прийоми гри на інструменті із сучасним композиторським письмом. Стильові риси композиторки – зосередженість на внутрішньому стані, детальне опрацювання фактури, міфопоетичне осмислення особливостей жанру – знайшли реалізацію в камерній музиці. У будь-якому

творі О. Ільницької слухач відчуває не лише яскраві художні образи, а й глибокий філософський вимір її музики. Такими є «Рефлексії» і ноктюрни для фортепіано¹, «Вихор» для скрипки, контрабасу і фортепіано, Серенада для скрипки і фортепіано, Сарабанда для віолончелі соло, Багатель для кларнета соло. Перелік творів демонструє їхнє жанрове різноманіття. Підібраний склад виконавців зумовлений ідеєю, закладеною в кожному конкретному опусі.

Сарабанда для віолончелі соло (2009) виникла для проєкту композитора й віолончеліста Золтана Алмаші: у першому відділенні концерту він виконував Другу сюїту для віолончелі соло Й. С. Баха, а у другому – мала звучати «збірна» сюїта, кожену частину до якої музикант запропонував написати іншому композитору. О. Ільницька обрала сарабанду.

До тембру віолончелі О. Ільницька ставиться з пійетом, наділяючи його особливою філософсько-ліричною семантикою. Концерт для віолончелі з оркестром (2010) написаний під час стажування за стипендіальною програмою *Polonia Gaude* в Музичній академії ім. К. Шимановського (Катовіце, Польща, клас професора Александра Ласоня). У ньому сольний інструмент постає носієм-тембром філософського наративу. Між тим у творі «До Перемоги» для вокального секстету і симфонічного оркестру (2023) репліки віолончелі мають лірико-сповідальний характер. У камерно-вокальному творі «Agnus Dei» для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано (2023), вокальному циклі «Сам на сам» на слова В. Стуса для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано (2024) струнний інструмент увиразнює вокальну партію, створюючи обертонову ауру. У Сарабанді для віолончелі соло реалізована бахівська філософічність.

Віолончельні сюїти німецького композитора є справжньою енциклопедією віолончелістів. Їхні частини структурно замкнені, постають як самостійні номери. Сарабанда О. Ільницької подібна до бахівських зразків – вона є самостійною п'єсою, порівняно з ними – розлогіша, масштабніша. У ній яскраво проявилось міфопоетичне мислення композиторки, характерне для її стилю. Сарабанда з Другої сюїти для віолончелі соло Й. С. Баха стала моделлю-прототипом, на основі якої О. Ільницька вибудувала власну художню концепцію. Подібно до Другого ноктюрну для фортепіано авторка використала першу інтонацію Сарабанди німецького композитора, трансформуючи її. Інтонемі з творів інших композиторів О. Ільницька використовує як імпульс для створення власної оповіді.

Послугуючись першою інтонацією бахівської Сарабанди, О. Ільницька декларує не лише особисту пошану німецькому майстру поліфонії, а й відчуває спорідненість досягнення жанру у філософському сенсі. Глибока емоційність, шляхетна стриманість, строгість, безперервність і переривчастість, що сягають у композиторки високої напруги, споріднюють її Сарабанду

¹ Про фортепіанні ноктюрни детально можна ознайомитись у публікації: Yakymchuk O. Mythopoeitics of Piano Nocturnes by Olena Ilnytska. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*. 2025. 25 (1). 1–12 <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>

з бахівською. Ці риси об'єднують обох митців, що належать до різних епох.

Притаманна О. Ільницькій філософічність присутня в Сарабанді. Вона витримала усі жанрові ознаки іспанського танцю: тридольний метр, темп *Andante*, організацію ритмічного малюнку, двочастинну форму (дзеркальну).

Подібно до Й. С. Баха, композиторка поєднує різні ритмоформули, декламацію з імпровізаційністю, приховане й реальне багатоголосся. Контрастні динаміка й артикуляція стають не лише композиторськими, а й виконавськими засобами, характерними для доби бароко. З-поміж тим О. Ільницька застосувала широку палітру сучасних виконавських прийомів: *vibrato*, *pizzicato*, *arco*, *ricochet*, *sul ponticello*, *sul tasto*, *glissando*, флажолети, тремоло, сповзання на $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ тону, що увиразнюють тембральну палітру віолончелі. Поєднання барокових традицій і сучасних засобів музичної мови поглиблює семантику жанру, адже для О. Ільницької прийоми звуковидобування завжди спрямовані не лише на розкриття художнього образу, а й пошуку тембральних можливостей музичних інструментів і висвітлення складних екзистенційних питань.

Характерною стильовою рисою О. Ільницької в Сарабанді є поєднання різних ритмічних формул на коротких і довгих відтинках, що створює ефект зміни різних фаз часового виміру (швидкоплинності й застигності). З-поміж тим, що п'єса витримана в одному розмірі, її декламаційно-речитативний характер обумовлює гнучкість метроритмічної організації. Цьому сприяє чергування різних ритмічних лексем (пунктирний ритм, тріолі, квінтолі, секстолі, заліговані ноти, синкопи, початок фраз і мотивів на слабкий час). Така особливість створює відчуття живої матерії, що увиразнює барокову строгість і емоційність.

Багатель для кларнета соло (2007) є прикладом оновлення музичного жанру, його форми й змісту. Визначаючи особливості твору, наведемо деякі тлумачення цього терміну, щоб простежити рішучу зміну його парадигми в творчості композиторки.

У традиційному розумінні багатель (від фр. *bagatelle* – дрібничка) – невелика, технічно нескладна граціозна п'єса, переважно для фортепіано [18, с. 14]. Такий жанр мініатюри склався в творчості Л. Бетховена, який сформував традицію циклічних багательей ор. 33, ор. 119, ор. 126.

У дисертаційному дослідженні Ю. Фурдуй визнає особливості фортепіанної багательї як твору малої форми, різноманітної за змістом, а в широкому історико-стильовому діапазоні – з яскраво вираженим лірико-поетичним модусом, гомофонно-гармонічним викладенням, використанням тридольного метру, перевагою мажорного ладу, тихої динаміки, циклічності тощо [14, с. 174].

Цінними для музикознавців і виконавців є висловлювання В. Сильвестрова, з іменем якого пов'язують багательну ідею, яка набула онтологічного виміру й стала «маленьким Всесвітом» великого майстра. Свої багательї композитор не отожднює з мініатюрами, розу-

міючи останні як малу завершену форму. Натомість називає їх незавершеними музичними миттєвостями з відкритою формою. Думка, яка в них закладена, за словами В. Сильвестрова, продовжується в безкінечність. Класик сучасної української музики неодноразово підкреслював, що його багательї прості на слух, але складні технічно. За переконаннями автора, вони написані для того, щоб слухачі могли почути музичну красу, насолодитися нею [9, с. 580–581].

У сучасній українській музиці багательї існують у циклах, а також як самостійні твори. Серед циклічних опусів «Нові багательї» для струнних Ж. Колодуб (2008), Багательї для чотирьох контрабасів А. Томльової (2008), Багательї для струнного оркестру *attacca* В. Сильвестрова (2015), «Багательї нашого часу» для фортепіано О. Шмурака (за участі групи авторів) (2012), П'ять багательей для фортепіано Б. Стронька (2004), 15 багательей для фортепіано Л. Шукайло (1990). Як самостійні твори багательї зустрічаються рідше. Прикладом є «Вальс-багатель» В. Кирейка (2014), Сонатина-багатель (2013), Багатель (2008) П. Захарова. Багатель для кларнета соло О. Ільницької (2007) доповнює цей перелік.

Серед виконавців відомі П'ять багательей для кларнета і фортепіано ор. 23 англійського композитора Джеральда Фінці (1940–1941), які стали найпопулярнішим його опусом і входять до репертуару кларнетистів. У п'яти різножанрових п'єсах (Прелюдія, Романс, Колядка, Форлана, Фугета) автор яскраво демонструє тембральні можливості інструмента. У них композитор поєднав англійський народний мелос із західноєвропейськими традиціями. У крайніх частинах особливо помітний вплив поліфонічної музики Й. С. Баха. Мелодичність, простота, доступність викладення музичного матеріалу зробили цикл Дж. Фінці популярним серед виконавців і слухачів з моменту виходу першого нотного екземпляру (1945) посьогодні².

Багатель для кларнета соло О. Ільницької також блискуче демонструє тембральні й технічні можливості інструмента. Композиторка охопила весь діапазон – від *mi* малої октави до верхньої межі (*as*³ – *b*³), переконливо презентуючи основні регістри духового інструменту. Так, фігурації з коротких тривалостей подібні до політембрального калейдоскопу з пронизливого, різкого, металевого *altissimo*- і яскравого *clarion*-регістрів. Їх швидка зміна в безперервній фігурації створює ефект уявного двоголосся. На слух відчувається звучання кількох інструментів. Це враження посилюють ритмічні й динамічні акценти (*g*³ – *gis*³), що розщеплюють фактуру на два пласти. Окрім стрибків у різні регістри мелодична лінія технічно ускладнена форшлагами, трелями, акцентами на слабкий час, прийомами *glissando*, *frullato*.

² Детальніше про П'ять багательей Дж. Фінці можна прочитати за посиланнями: Burns Alex Finzi Gerald Five Bagatelles op. 23 (1940/41) for clarinet and piano April 2011. Boosey & Hawkes https://www.boosey.com/cr/music/Gerald-Finzi-Five-Bagatelles/1202?utm_source=chatgpt.com

Burns Alex Gerald Finzi 'Five Bagatelles': A Clarinet Character Study 2nd May 2020. *Classicalexburns* https://classicalexburns.com/2020/05/02/gerald-finzi-five-bagatelles-a-clarinet-character-study/?utm_source=chatgpt.com

Уміння створювати тембральне розмаїття є характерною ознакою стилю О. Ільницької. У власних творах вона добирає виконавські прийоми, організовує фактуру, створюючи обертонову ауру й колористичний ефект. Так, у фортепіанних ноктюнах рояль уподібнюється звучанню арфи або ударних. У «Рефлексіях» відчувається звучання більше, ніж двох інструментів, а також застосування електронних засобів. Такі сонорні експерименти визначають індивідуальний стиль композитори, що робить її музику впізнаваною.

Багатель складається з кількох розділів, в яких чергуються короткі фрази й довгі побудови, що потребує технічно бездоганного володіння інструментом.

За тривалістю (п'ять хвилин) п'єса О. Ільницької довша, аніж традиційні багателі, які звучать півтори – дві хвилини. Проте її самодостатня форма не суперечить історично сформованій традиції циклічності, до того ж презентує сучасне бачення композиторкою цілісності ідеї у межах невеликого самостійного твору. У такому розумінні її Багатель близька до інтерпретації жанру В. Сильвестровим, у багателях якого закарбовані миттєвості буття, які, за словами автора, направлені в безкінечність і мають відкриту форму. Згадана прогресія в безкінечність для О. Ільницької постає як реалізація з «ніщо» у «що» (поширене музикознавче трактування мініатюри). Остання технічна фігурація посилює риторичку віртуозності поступовим *accelerando*, підводячи мелодичну лінію до верхньої межі діапазону інструменту. Несподіване закінчення твору на кульмінаційному підйомі підкреслює відкритість форми п'єси й створює передумову для рефлексії слухача з приводу почутого. На відміну від багатель В. Сильвестрова, Багатель для кларнета соло О. Ільницької відрізняється швидким темпом, віртуозністю, що вимагає високого рівня виконавської підготовки.

Зазначені риси яскраво свідчать про відхід композитори від традиційного розуміння багатель як «дрібнички». У цьому, як і інших жанрах, О. Ільницька сміливо долає стереотип мислення, розширюючи уявлення про те, яким має бути камерний твір. Філософічність, симфонічний тип мислення композитори масштабують семантику багатель від технічно нескладної граціозної п'єси до цілого Всесвіту. Виявляючи в ній індивідуально-композиторські риси, О. Ільницька технічним наповненням посилює її онтологічний вимір. Як і в Сарабанді, використання сучасних прийомів *glissando*, *frullato* збагачують тембральну палітру духового інструмента. Поєднання романтичних і сучасних засобів виразності поглиблює жанрову природу Багатель.

Серенада для скрипки і фортепіано (2015) подібно до двох попередніх творів є прикладом оновлення композиторкою музичного жанру. Вона була написана спеціально для збірки «Спектри нової музики в Україні» (видавництво «Музична Україна»).

Серенада виникла із середньовічної поезії трубадурів, набула поширення в побуті південних романських народів. Такі пісні співаки виконували у вечірній час під вікном коханої, акомпануючи собі на лютні, мандоліні, гітарі. Поступово вокальна серенада увійшла до опер

(Серенада Дон Жуана з однойменної опери В. Моцарта). Яскравими зразками вокальної серенади в XIX ст. стали «Вечірня» і «Ранкова» серенади Ф. Шуберта; найвідомішими зразками інструментальної – «Маленька нічна серенада» для струнних, «Хаффнерівська серенада» для симфонічного оркестру В. Моцарта, Серенада для скрипки, альту і віолончелі ор. 8, Серенада для флейти, скрипки, альту ор. 25 Л. Бетховена, Серенада ор. 11 Й. Брамса [2, с. 346].

Серед виконавців камерних оркестрів популярності набули Серенада для струнних *мі мажор* А. Дворжака, Серенада для струнних *мі мінор* ор. 20 Е. Елгара. Обидва твори, музика яких сприймається невимушено й легко, сповнені ідилії і спокою.

Із короткого жанрово-стильового опису помітно, що попри зміни жанру від вечірньої пісні до камерно-симфонічного твору, серенада зберегла основні риси – ліричність, мелодійність, поетичність звучання.

Серед творів сучасних українських композиторів визнання виконавців і публіки отримали «Майже серенада» для скрипки, альту, камерного оркестру Є. Станковича; Серенада для фортепіано ор. 153 №3, Серенада для скрипки соло, Серенада для скрипки і фортепіано, цикл «Осінь, Нічна, Прощальна серенади», дві нічні серенади для струнних: Вечірня, Миттєвості В. Сильвестрова. «Вечірня серенада» з циклу «Тиха музика» звучала на врученні Нобелівських премій 10 грудня 2023 р. у виконанні Королівського філармонічного оркестру Швеції. Той факт, що колектив обрав цей твір для заходу нагородження лауреатів, підкреслює її благородний і витончений характер, що відповідає статусу найпрестижнішої церемонії у світі.

Для власної Серенади О. Ільницька обрала камерний склад – тембр скрипки і фортепіано. Подібно до Сарабанди і Багатель, композиторка поєднала традиційні прийоми звуковидобування із засобами сучасної музичної мови. У Серенаді тонко сполучаються особливості вокального й інструментального різновидів жанру. У п'єсі можна побачити алюзію на середньовічну придворну традицію. Так, скрипкова партія персоніфікується з ліричним співом закоханого юнака, фортепіанна – акомпанементом музиканта на гітарі або лютні. Адже середньовічна поезія могла існувати лише в поєднанні музики та вірша [5, с. 153].

Оспіване *fen'amor* (витончене кохання) в серенаді обумовило її піднесенно-ліричний тон. Упродовж усієї історії існування жанру його визначальними рисами залишаються пісенність, елегійність. За його ознаками, Серенада О. Ільницької сповнена таких інтонацій, що позначилось, насамперед, у мелодійності й плавному звуковеденні в партії скрипки. Так, звичні прийоми звуковедення надають мелодії плавності, граціозності, наближаючи її до вокальної інтонації. *Glissando* втілює зітхання Прекрасної Дами, тембральні відтінки *sul tasto* – інтонації інтимного, *sul ponticello* – драматичного висловлювання, тремоло – хвилювання закоханого співака. Легкість, примарність флажолетів асоціюються з ілюзорністю куртуазного кохання, неможливістю втілити його в життя. У контексті такої ідеалізації об'єкту

fen'amor В. Жаркова висловлює припущення, що у дослідників середньовічної поезії виникають певні сумніви щодо існування *fen'amor* в реальному житті, можливо, лише в писемних пам'ятках епохи [5, с. 151].

У партії фортепіано реалізовані прийоми, що імітують гру на гітарі або лютні: остинатні акордові вертикалі; короткі акорди *sf*; фігурації, подібні до гітарних переборів; елементи поліфонічної фактури (заповнення мелодичної лінії фігураціями).

Як п'єса камерно-інструментального складу Серенада для скрипки і фортепіано продовжує традиції лірико-поетичного інструментального жанру.

Прикладом яскравого програмного твору є «Вихор» для скрипки, контрабасу і фортепіано (2023). П'єса вперше прозвучала 12 листопада 2023 р. в концерті фестивалю XIX Дні нової музики в Бамберзі (Бамберг, Німеччина) у виконанні ансамблю сучасної музики *Nostri Temporis* (Андрій Павлов (скрипка), Назарій Стець (контрабас), Дмитро Таванець (фортепіано)). Для відображення природного явища композиторка застосувала різноманітну палітру звукозображальних засобів. Для струнних: *sul tasto*, *sul ponticello*, *glissando lento*, *pizzicato*, *ricochet*, тремоло, флажолети. Деякі прийоми мають різні відтінки звучання (*vibrato*, *non vibrato*, *vibrato lento*, *vibrato presto*). Окрім цього багато авторських вказівок уточнюють місце й спосіб звуковидобування: *a punta d'arco* (на кінчику смичка), *below bridge* (нижче підставки), *col legno* (тростиною смичка), *scordatura* (альтернативне налаштування струн). Прийоми для фортепіано позначені грою на струнах *glissando*, колоподібними рухами на струнах. Усі зазначені способи суттєво урізноманітнюють тембральний спектр, що надає творові звукозображального характеру.

Вихор зображений хвилеподібними структурами, які базуються на монотонних технічних формулах. Закручені фігурації відображають образ стихії, що

утворює спіральний потік навколо осі. Перманентний рух, набравши обертів, вибухає в кульмінаціях, де швидко змінюються музичні події (з'являються короткі акордові вертикалі, інтонаційні звороти тощо). Риторика довгих фігурацій змінюється в коді, яка являє собою захопливу в композиторському і виконавському аспектах інтонаційну гру. Інструментальні партії утворюють ритмічно-тембральний полілог, в якому вихор поступово вщухає. Фактура стає прозорішою, звороти скорочуються, їм на зміну з'являються остинатні ритмічні формули, які також поступово зникають.

Висновки. У камерно-інструментальній музиці О. Ільницька продовжує традиції вітчизняних і західноєвропейських композиторських шкіл. Це виявляється у зверненні до звичних жанрів інструментальних п'єс (сарабанда, багатель, серенада), використанні технічних прийомів, характерних для старовинної, романтичної музики. Менше з тим композиторка поєднує традиційну виконавську техніку гри на інструменті із засобами сучасної музичної мови, що поглиблює жанрову основу творів, розширює тембрально-сонорні можливості інструментів. У представлених творах О. Ільницька виразно демонструє характерні риси жанру, утім сміливо розширює його парадигму, збагачуючи звучання лексемами сучасного композиторського письма. У камерних творах реалізуються характерні для її стилю риси: суб'єктивність висловлювання; зосередженість на внутрішніх переживаннях; увага до деталізації фактури, інтонації, виконавської майстерності. Технічне ускладнення традиційних жанрів надає їм філософського виміру. Творчість О. Ільницької є частиною української музичної культури, яку вона презентує в європейському мистецькому просторі, підкреслюючи її самобутність і унікальність. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні творів інших жанрів О. Ільницької.

Література:

1. Горбаль Я. Камерно-інструментальна музика французьких композиторів першої половини XX ст. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2021. Вип. 20(1). С. 201–211. <https://doi.org/10.33287/222117>
2. Горбунова І. Серенада. *Українська музична енциклопедія*. Т. 6 : Раабен – Сятецький / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського; редкол.: Г. А. Скрипник (гол.), А. П. Калениченко (заст. гол.), І. М. Сікорська (відп. секретар). Київ, 2023. С. 346–348.
3. Дін Чжусян. Діалог «Схід-Захід» у камерно-інструментальній музиці Китаю на прикладі творчості Ван Силинь та Ван Ін. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. №2. С. 285–290. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308412>
4. Єфіменко А. Музика – внеском у Перемогу. *Збруч*. 21 жовтня 2023. URL : https://zbruc.eu/node/116754?fbclid=IwAR02kCui4X6sVfvpSp1_Q3PgSoAKwr-VB1OhNNiaekjmwVJaCiTZXIU4-gY (дата звернення : 20 серпня 2024).
5. Жаркова В.Б. Історія західної музики: Номо Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського. 2023. 548 с.
6. Каплієнко-Ілюк Ю. Тенденції розвитку камерно-інструментального ансамблю у творчості Юрія Гіни. *Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. №1. С. 101–109.
7. Колісник О.В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної творчості Євгена Станковича : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Нац. муз. Акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 26 с.
8. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX–початку XXI ст. (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАККіМ, 2020. 300 с.
9. Луніна А. Композитор – маленька планета. Київ. : Дух і Літера, 2013. 736 с.
10. Пірієв О. Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2021. 212 с.

11. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ століття в Україні) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
12. Саф'ян Д. Олена Ільницька: я не люблю повторюватись. *The Claquers*. 15 березня 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/11066> (дата звернення : 20 серпня 2024).
13. Танчук Т. «Вечірня серенада» Сильвестрова звучала на Нобелівській церемонії. *Громада. Груп*. 11 грудня 2023. URL : <https://gromada.group/news/popular/34801-vechirnya-serenada-silvestrova-zvuchala-na-nobelivskij-ceremoniyi-video> (дата звернення : 07 вересня 2025).
14. Фурдуй Ю.В. Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 269 с.
15. Хмара Г. Становлення індивідуального композиторського стилю в українській камерно-інструментальній музиці другої половини ХVІІІ століття. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 28. Т. 25 С. 225–231. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208923>
16. Цепух І. Барокові традиції в камерно-інструментальній музиці митця композиторської школи Чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття Олександра Іванька. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 1(04), 2024. С. 136–145. <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.26>
17. Черевко К. П. Камерна творчість Івана Небесного: на перетині традицій і новаторства. *Українська музика*. 2024. №3–4 (50–51). С. 141–147. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-15>
18. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. 352 с.
19. Якимчук О.М. Камерно-інструментальна творчість Богдана Сегіна: музика, гучніша за слова. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро : Грані. 2025. Вип. 28(1). С. 238–248. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222489>
20. Якимчук О.М. Хорова музика для дітей у творчості Олени Ільницької: на перетині вітчизняних традицій. *Věda a perspektivy*. 2023. № 1(20). С. 273–284. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1\(20\)-273-283](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1(20)-273-283)
21. Burns Alex Finzi Gerald Five Bagatelles op. 23 (1940/41) for clarinet and piano. April 2011. *Boosey & Hawkes* https://www.boosey.com/cr/music/Gerald-Finzi-Five-Bagatelles/1202?utm_source=chatgpt.com (дата звернення : 20 серпня 2025)
22. Burns Alex Gerald Finzi 'Five Bagatelles': A Clarinet Character Study. 2 May 2020. *Classicalexburns* https://classicalexburns.com/2020/05/02/gerald-finzi-five-bagatelles-a-clarinet-character-study/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення : 20 серпня 2025)
23. Yakymchuk O. Mythopoetics of Piano Nocturnes by Olena Ilynyska. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*. 2025. 25(1). 1–12 <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>

References:

1. Burns Alex (April 2011) Finzi Gerald Five Bagatelles op. 23 (1940/41) for clarinet and piano. *Boosey & Hawkes* https://www.boosey.com/cr/music/Gerald-Finzi-Five-Bagatelles/1202?utm_source=chatgpt.com Retrieved from: 20.08.2025
2. Burns Alex (2 May 2020) Gerald Finzi 'Five Bagatelles': A Clarinet Character Study. *Classicalexburns* https://classicalexburns.com/2020/05/02/gerald-finzi-five-bagatelles-a-clarinet-character-study/?utm_source=chatgpt.com Retrieved from: 20.08.2025
3. Cherevko, K. (2024) Kamerna muzyka Ivana Nebesnoho: na peretyni tradytsii i novatorstva [Chamber music of Ivan Nebesnyi: at the intersection of tradition and innovation]. *Ukrainska muzyka*, 3–4 (50–51), 141–147 <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-15> [in Ukrainian].
4. Ding Zhuxiang. (2024). Dialoh «Skhid-Zakhid» v kamerno-instrumentalnii muzytsi Kytaiu na prykladi tvorchosti Van Sylyn ta Van In. [“East-West” dialogue in Chinese chamber and instrumental music: the case of Wang Xilin and Wang Ying]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 285–290 <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308412> [in Ukrainian].
5. Furdui, Yu. V. (2018). Rytmologichni aspekty zhanrovoi evoliutsii fortepiannoi bahateli [The rhythmological aspects of the genre evolution of the piano bagatelle]. (Candidate's thesis). Odesa: Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].
6. Horbal, Ya.M. (2021). Kamerno-instrumentalna muzyka frantsuzkykh kompozytoriv pershoi polovyny XX stolittia [Chamber and instrumental music of French composers of the first half of the 20th century]. *Muzykovedna dumka Dnipropetrovshchyny*. Dnipro : Hrani. 20(1). 201–211 <https://doi.org/10.33287/222117> [in Ukrainian].
7. Horbunova, I. (2023). Serenada [Serenade]. In H.A.Skrypnyk, A.P.Kalenychenko, & I.M.Sikorska (Eds.), *Ukrainska muzychna entsyklopediia* (Vol. 6, pp. 346–348). M.T.Rylsky Institute of Art, Folklore and Ethnology.
8. Kapliienko-Iliuk, Yu.V. (2018). Tendentsii rozvytku kamerno-instrumentalnoho ansamblu v tvorchosti Yuriiia Hiny [Trends in the development of the chamber and instrumental ensemble in the work by Yurii Hina]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya "Mystetstvoznavstvo"*. 1. 101–109. [in Ukrainian].
9. Khmara H. (2020) Stanovlennia indyvidualnoho kompozytorskoho styliu v ukrainskii kamerno-instrumentalnii muzytsi druhoi polovyny XVIII stolittia [The formation of individual compositional style in Ukrainian chamber and instrumental music of the second half of the 18th century]. *Aktualni problemy humanitarnykh nauk*. Drohobych : Helvetyka, 28. 225–231. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208923>

10. Kolisnyk, O.V. (2016). *Movno-stylova samobutnist kamerno-instrumentalnoi tvorchosti Yevhena Stankovycha* [Stylistic language originality of the chamber and instrumental works by Yevhen Stankovych] : (Candidate dissertation abstract, Lviv Mykola Lysenko National Music Academy). Lviv. [in Ukrainian].
11. Kravchenko, A. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz)* [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)] : monohrafiya. Kyiv : NAKKKiM, 300. [in Ukrainian].
12. Lunina, A. (2013). *Kompozytor – malenka planeta* [Composer – a small planet]. Kyiv : Dukh i Litera, 736.
13. Piriiev, O. (2021). *Stylova evoliutsiia kamerno-instrumentalnoi tvorchosti Maksa Regera* [Stylistic evolution of Max Reger's chamber-instrumental creativity] (Candidate dissertation, National Music Academy of Ukraine named after P.I.Tchaikovsky). Kyiv. [in Ukrainian].
14. Safian, D. (15 March, 2023) *Olena Ilnytska: ya ne liubliu povtoriuvatys* [Olena Ilnytska: I don't like to repeat myself]. *The Claquers*. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/11066> [in Ukrainian].
15. Savchuk, I. (2005). *Ekzystentsiini motyvy svitobachennia modernistskoho maistra (na materialy kamerno muzyky 20-kh rokiv XX stolittia v Ukraini)* [Existential motifs of the worldview of a modernist master (based on the chamber music of the 1920s in Ukraine)] (Candidate dissertation abstract, National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky). Kyiv. [in Ukrainian].
16. Tanchuk, T. (11 December 2023). “Vechirnia serenada” Sylvestrova zvuchala na Nobelivskii tseremonii [Silvestrov's ‘Evening Serenade’ was performed at the Nobel Prize ceremony]. *Community. Group*. Retrieved from: <https://gromada.group/news/popular/34801-vechirnya-serenada-silvestrova-zvuchala-na-nobelivskij-ceremoniyi-video>
17. Tsepukh, I. (2024) *Barokovi tradytsii v kamerno-instrumentalnii muzytsi myttsia kompozytorskoj shkoly Chernihivskoho rehionu Ukrainy kintsia XX – pershoi chverti XXI stolittia Oleksandra Ivanko* [Baroque traditions in the chamber instrumental music of Oleksandr Ivanko, a composer from the Chernihiv region of Ukraine in the late 20th and early 21st centuries. *Slobozhanski mystetski studii*. 1(4), 136–145. <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.26>
18. Yakymchuk O.M. (2025) *Kamerno-instrumentalna tvorchist Bohdana Sehina: muzyka, huchnisha za slova*. [Bohdan Sehin's chamber and instrumental works: music louder than words] *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Dnipro : Hrani. 28(1). 238–248. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222489>
19. Yakymchuk, O. (2023) *Olena Ilnytska's choir works for children: in the intersection of domestic traditions*. *Věda a perspektivy*, 1(20), 273–284. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1\(20\)-273-283](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1(20)-273-283) [in Ukrainian].
20. Yakymchuk, O. (2025) *Mythopoeitics of Piano Nocturnes by Olena Ilnytska*. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 25(1), 1–12 <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>
21. Yefimenko, A. (21 October 2023) *Muzyka vneskom u Peremohu* [Music for victory]. *ZBRUC*. Retrieved from: https://zbruc.eu/node/116754?fbclid=IwAR02kCui4X6sVfvpSp1_Q3PgSoAKwr-VB1OhNNiaekjmwVJaCiTZXIU4-gY [in Ukrainian].
22. Yutsevych, Yu. (2009) *Muzyka* [Music]. *Slovnyk-dovidnyk*. Ternopil : Bohdan, 2009. 352 [in Ukrainian].
23. Zharkova, V.B. (2023) *Istoriia zachidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko: navchalnyi posibnyk* [History of Western Music: Homo Musicus from Antiquity to Baroque: Textbook]. Kyiv: P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 548.

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.09.2025
 Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.10.2025
 Дата публікації: 28.11.2025

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 3 (09), 2025

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *О. Молодецька*

Підписано до друку: 28.11.2025 р.
Формат 60х84/8. Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 19,3.
Замов. № 1125/876. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.