

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

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 1 (10), 2026



Видавничий дім
«Гельветика»
2026

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 № 8 від 2.03.2026 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

Єрмоєнко 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, 2026

ЗМІСТ

Александрова Оксана Олександрівна, Мельник Алла Олексіївна Традиції барокових жанрів в сучасній інтерпретації українських композиторів (на прикладі скрипкового репертуару).....	7
Бура Марта Ярославівна Вплив італійської традиції на формування французької скрипкової педагогіки у XVIII столітті.....	14
Висовень Андрій Васильович Туба як голос: вокальний принцип у сольному та оркестровому репертуарі для туби XX–XXI століть	19
Гусіна Ольга Наумівна Весільна обрядовість Дніпропетровщини: стан побутування.....	25
Єрмоєнко Андрій Юрійович Функціональне призначення струнних інструментів у європейській бароковій музиці.....	29
Задорожна Віта-Вікторія Миколаївна Методологічні засади формування професійної культури академічного бандурного виконавства у контексті творчої спадщини С. В. Баштана: феномен тріо «Вербена».....	33
Карчова Юлія Іванівна, Теслер Тамара Миколаївна Творчість Джамали (Сусани Джамаладінової) як утілення мультикультурних інтецій сучасної української естради.....	37
Ластовецька Любомира Василівна Хор «Гомін» як приклад успішної промоції сучасного хорового колективу.....	44
Левицька Тетяна Федорівна Особливості циклічного мислення у фортепіанному циклі О. Мессіана «Двадцять поглядів на немовля Ісуса».....	48
Макарова Наталія Вікторівна Час у замкненому колі концтабірної дійсності (на прикладі аналізу «Прелюдії і фуги сі-бемоль мінор» № 16 В. П. Задерацького).....	55
Михайлюченко Оксана Миколаївна, Безверха Ксенія Вікторівна, Яхно Олена Іванівна Взаємодія вокальної та мовленнєвої техніки в підготовці актора музично-драматичного театру: методичні підходи та художні результати.....	67
Османов Ділявер Мідатович Балетне диригування як синтез музично-хореографічної та драматургічної інтерпретації: історико-стильові та сучасні аспекти.....	72
Палій Ірина Олегівна Духові інструменти в електронно-акустичному форматі музикування: художні та технічні параметри реалізації.....	77
Примак Маргарита Василівна Бандура в камерно-ансамблевому жанрі: виконавський аспект.....	84
Роговська Єлизавета Владиславівна Роль креативного мислення в професійній діяльності керівника аматорського вокального ансамблю	88
Руденко Олександр Федорович Голос та оркестр: еволюція оперного виконавства на шляху до веризму.....	93
Савицька Олександра Вікторівна, Мельник Надія Валентинівна Сценічна стилізація тріостих музик у практиці Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю: художні та методологічні виміри.....	97
Стахович Олександр Григорович, Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна Інструментальні амплуа у віолончельному виконавстві від бароко до класицизму.....	102
Уманець Ольга Віталіївна Фортепіана соната в національному музичному просторі: вектори інтерпретації жанрової моделі.....	108
Цуй Цзінге Ансамблева фактура в класичному тріо В. Косенка.....	115

Цюряк Ірина Олександрівна	
Фахова компетентність сучасного диригента хору в контексті традицій виконання духовних творів.....	119
Чен Ціхань	
Особливості концертного жанру для традиційних духових і ударних інструментів із симфонічним оркестром кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	123
Шумаков Олександр Олександрович	
Становлення та розвиток концертної форми: від Моцарта до Ліста.....	128
Shumakova Yelizaveta Volodymyrivna	
Evolution of musical accompaniment in the context of dance: historical and theoretical aspect.....	132
Щербакова Ольга Костянтинівна	
Фортепіанні дуети Вольганга Амадея Моцарта: погляд з ХХІ століття.....	136
Яо Бін	
Взаємодія східної і західної музичних культур крізь призму музичного звука (на прикладі симфонії № 6 К. Пендерецького).....	141

CONTENT

Aleksandrova Oksana, Melnyk Alla Traditions of Baroque genres in modern interpretation by Ukrainian composers (using the example of violin repertoire)	7
Bura Marta The Influence of the Italian Tradition on the Formation of French Violin Pedagogy in the Eighteenth Century.....	14
Vysoven Andrii The tuba as a voice: vocal principles in solo and orchestral tuba repertoire of the 20th–21st centuries	19
Husina Olha Wedding customs in Dnipropetrovsk region: the current condition.....	25
Yeromenko Andrii The functional purpose of string instruments in European baroque music.....	29
Zadorozhna Vita-Viktoriia Methodological Principles of Forming Professional Culture in Academic Bandura Performance in the Context of S. Bashtan’s Creative Legacy: the Phenomenon of the “Verbena” Trio.....	33
Karchova Yuliia, Tesler Tamara The creativity of Jamala (Susana Jamaladinova) as the embodiment of multicultural intentions in contemporary Ukrainian pop music.....	37
Liubomyra Lastovetska Choir “Homin” as an example of successful promotion of the modern choral collective.....	44
Levytska Tetiana Features of cyclical thinking in O. Messian's piano cycle “Twenty Contemplations on The Infant Jesus”.....	48
Makarova Natalia Time in the Void Circle of Concentration Camp Reality (on the Example of the Analysis of “Prelude and Fugue in B-Flat Minor” No. 16 by V.P. Zaderatsky).....	55
Mykhailiuchenko Oksana, Bezverkha Kseniia, Yakhno Olena The interaction of vocal and speech techniques in the training of a musical and dramatic theater actor: methodological approaches and artistic results.....	67
Osmanov Diliaver Ballet Conducting as a Synthesis of Musical, Choreographic, and Dramaturgical Interpretation: Historical-Stylistic and Contemporary Aspects.....	72
Paliy Iryna Wind instruments in the electroacoustic format of music making: artistic and technical parameters of realization.....	77
Prymak Marharyta Bandura in the chamber-ensemble genre: the performance aspect.....	84
Rohovska Yelyzaveta The Role of Creative Thinking in the Professional Activity of the Leader of an Amateur Vocal Ensemble.....	88
Rudenko Oleksandr Voice and Orchestra: The Evolution of Operatic Performance on the Path to Verismo.....	93
Savytska Oleksandra, Melnyk Nadiia Stage stylization of triplet music in the practice of the Great Academic Slobozhansky Song and Dance Ensemble: artistic and methodological dimensions.....	97
Stakhevich Oleksandr, Ustymenko-Kosorich Olena Instrumental role in cello performance from Baroque to Classicism.....	102
Umanets Olha Piano sonata in the national music space: vectors of interpretation of the genre model.....	108
Cui Jingge The Ensemble Texture of Viktor Kosenko’s Classical Trio.....	115
Tsiuriak Iryna The professional competence of a modern choir conductor in the context of the traditions of performing spiritual works.....	119
Cheng Qihan Peculiarities of the concert genre for traditional wind and percussion instruments with the symphony orchestra of the end of the XX – the early XXI century.....	123

Shumakov Oleksandr	
Formation and Development of the Concert Form: From Mozart to Liszt.....	128
Shumakova Yelizaveta	
Evolution of musical accompaniment in the context of dance: historical and theoretical aspect.....	132
Shcherbakova Olga	
Piano duets of Wolfgang Amadeus Mozart: a 21 st century view	136
Yao Bing	
Interaction between Eastern and Western musical cultures through the prism of musical sound (on the example of Symphony No. 6 by K. Penderecki).....	141

ТРАДИЦІЇ БАРОКОВИХ ЖАНРІВ В СУЧАСНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ СКРИПКОВОГО РЕПЕРТУАРУ)

Александрова Оксана Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0001-5106-8644

Web of Science Researcher ID: AAN – 2698 – 2021

Мельник Алла Олексіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри оркестрових струнних інструментів

Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0001-5811-8958

Web of Science Researcher ID: AAE – 8727 – 2022

Актуальність дослідження визначається потребою осмислення специфіки сучасної інтерпретації традицій барокових жанрів українськими композиторами. В статті представлено типи використання жанрових моделей у творах для скрипки. Виокремлено два основні вектори: стилізація та вільне використання моделей жанру з опорою на генетичні та семантичні ознаки.

Використано наступні методи: метод історичної поетики; крос-культурний; компаративний; оціночно-узагальнювальний. Комплексне використання зазначених методів дозволило розкрити як теоретичні засади жанрових моделей, так і практичні аспекти їхнього втілення у композиторській творчості на сучасному етапі.

Виявлено механізми збереження «жанрової пам'яті» чакони в умовах повної відмови від тональної системи, де роль остинатного фундаменту переходить від гармонічної послідовності до інтервальних, темброво-фактурних та ритмічних комплексів. Відзначено, що відродження барокових жанрів у сучасному скрипковому репертуарі є репрезентативною творчою тенденцією, що сприяє розвитку виражальних можливостей інструмента. Доводиться актуальність методу стилізації у композиторській творчості ХХ століття. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному теоретико-аналітичному осмисленні барокових жанрів в новітньому скрипковому репертуарі.

У висновках підкреслюється, що традиції барокових жанрів проявляються в стилізації або у використанні окремих ознак їх моделей у контексті сучасної музичної мови і технік письма (мінімалізму та авангардного експресіонізму). Для українського музичного мистецтва звернення до чакони є актом актуалізації зв'язків із європейським культурним простором. Творчість українських композиторів демонструє, що барокова модель здатна органічно вбирати радикальні авангардні інновації, підтверджуючи безперервність розвитку академічних жанрів. Традиції барокових жанрів в сучасному композиторському прочитанні полягають у поєднанні інтелектуальної барокової традиції з радикальним авангардним пошуком, що підтверджує включеність української академічної музики у загальноєвропейський контекст.

Ключові слова: бароко, basso ostinato, жанрова модель, необароко, фактура, українські композитори, чакона, стилізація, семантика, скрипковий репертуар, традиції барокових жанрів.

Aleksandrova Oksana, Melnyk Alla. Traditions of Baroque genres in modern interpretation by Ukrainian composers (using the example of violin repertoire)

The relevance of the study is determined by the need to understand the specifics of the contemporary interpretation of Baroque genres by Ukrainian composers. The article presents the types of use of genre models in works for violin. Two main vectors are distinguished: stylization and free use of genre models based on genetic and semantic features.

The following methods were used: the method of historical poetics; cross-cultural; comparative; evaluative and generalizing. The comprehensive use of these methods allowed us to reveal both the theoretical foundations of genre models and the practical aspects of their implementation in composers' work at the present stage.

The mechanisms for preserving the 'genre memory' of the chaconne in conditions of complete rejection of the tonal system are revealed, where the role of the ostinato foundation shifts from harmonic sequence to interval, timbre-texture and rhythmic complexes. It is noted that the revival of Baroque genres in the contemporary violin repertoire is a representative creative trend. The relevance of the stylisation method in 20th-century compositional creativity is proven. The scientific novelty of the research lies in a comprehensive theoretical and analytical understanding of Baroque genres in the latest violin repertoire.

The conclusions emphasize that the traditions of baroque genres are manifested in the stylization or in the use of individual features of their models in the context of modern musical language and writing techniques (minimalism and avant-garde expressionism). For Ukrainian musical art, the appeal to the chaconne is an act of actualizing ties with the European cultural space. The work of Ukrainian composers demonstrates that the baroque model is capable of organically absorbing radical avant-garde innovations, confirming the continuity of the development of academic genres. The traditions of baroque genres in modern composers' reading consist in the combination of intellectual baroque tradition with radical avant-garde search, which confirms the inclusion of Ukrainian academic music in the pan-European context.



Key words: Baroque, basso ostinato, genre model, neo-Baroque, texture, Ukrainian composers, chaconne, stylisation, semantics, violin repertoire, traditions of Baroque genres.

Вступ. Пошук стійких інтелектуальних форм у добу постмодерну привів митців до барокових жанрових моделей, що, поряд зі стійкими генетичними ознаками, формотворчими і стилістичними характеристиками, мають певну семантику. За визначенням О. Берегової: «У мистецтві постмодернізм – це певний тип світогляду сучасного митця, унікальна соціокультурна модель, яка не дає єдиної картини світу, спирається на ідею його суперкомунікативності й висуває як головний творчий принцип радикальний плюралізм стилів і художніх програм, світоглядних моделей і мов культури» [2, с. 32].

Звернення до семантики музичних жанрів спонукає сучасних митців виявляти нову змістовну площину, що стає надзвичайно актуальним у періоди соціокультурних перетворень. Послугуючись методом «перегуку епох» (за Л. Кияновською), композитори переміщують модуси історичної давнини у сучасний простір. Проте сучасна композиторська інтерпретація барокової спадщини ґрунтується на новому розумінні усталених жанрів крізь призму власного авторського сприйняття. Актуальність дослідження визначається потребою осмислення специфіки сучасної інтерпретації традицій барокових жанрів українськими композиторами. У книзі «Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі» О. Берегова вперше в українській культурології науково осмислює діалог культур через призму імагологічного підходу, робить акцент на особистості митця як генераторі й трансляторі глибинних філософських ідей у суспільстві, підкреслює процесуальний аспект культурно-мистецьких трансформацій [2]. Відродження барокових жанрів у сучасному скрипковому репертуарі є репрезентативною творчою тенденцією.

Мета доповіді полягає у з'ясуванні шляхів реконструкції барокових жанрових моделей у сучасній композиторській творчості на прикладі скрипкового репертуару. Як зазначає І. Тукова: «Однією з найважливіших функцій музичного жанру є його здатність поєднувати в загальному інформаційному просторі різні культурно-історичні епохи» [9, с. 31].

Матеріали та методи. Аналіз наукової літератури свідчить про стабільний інтерес дослідників до музичної спадщини епохи бароко. Однак більшість розвідок зосереджена переважно у площині проблем її виконавської інтерпретації. Зокрема у дослідженні В. Охманюка [7] виявлено комплекс виконавських засобів виразності, що забезпечують стилістичну відповідність барокової музики при її виконанні на баяні. Проблемам виконавської інтерпретації творів епохи бароко присвячена стаття І. Коденко [5]. Авторка наголошує на важливості опрацювання автентичних теоретичних трактатів, відновлення відповідного інструментарію, осмислення атрибутів музичної мови та ґрунтовного аналізу композицій того часу задля адекватного їх відтворення. Н. Яропуд [11] фокусується на проблемах історично достовірної манери виконання подвійних концертів А. Вівальді в контексті сучасного віолончельного

виконавства. Науковці О. Єременко та В. Лігус [3] розглядають специфіку виконавства на трубі в контексті інструментальної музики епохи бароко, визначаючи роль інструмента у формуванні жанрових традицій. У праці Ж. Заскряної [4] проаналізовано специфіку барокової стилістики в контексті української вокальної традиції. Вивчаючи творчість М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, дослідниця обґрунтовує появу унікального стильового феномена як результату органічного синтезу європейських барокових елементів із православними та народнопісенними традиціями.

Особливе місце посідають дослідження, присвячені втіленню барокових моделей у сучасному композиторському доробку. Зокрема, І. Цепух аналізує камерно-інструментальну творчість композитора Олександра Іванька в аспекті інструментальних традицій епохи бароко [10]. Авторка резюмує, що поєднання усталених канонів давнини та новітнього авторського стилю зумовлює появу високохудожніх композицій, які, на її думку, мають вагомий репертуарний значущість. Творчий метод стилізації в контексті скрипкової мініатюри представлено в статті А. Мельник [6].

Отже, питання специфіки втілення барокових жанрів у новітній композиторській творчості залишаються недостатньо розробленими, що актуалізує потребу у більш глибокому аналізі трактування барокових моделей сучасними авторами.

Методологічну основу статті становить поєднання загальнонаукових, музикознавчих та естетичних підходів. Використано наступні методи: *метод історичної поетики* (у простеженні еволюції музичних жанрів); *крос-культурний* (у пошуку спільних та відмінних рис у творах композиторів різних країн за змістовими, естетичними, жанрово-стильовими, стилістичними та іншими параметрами); *компаративний* (в аналізі тенденцій розвитку музичних жанрів у світовому культурному просторі та в Україні); *оціночно-узагальнювальний* (у простеженні світових тенденцій у розвитку барокових жанрів на сучасному етапі). Комплексне використання зазначених методів дозволило розкрити як теоретичні засади жанрових моделей, так і практичні аспекти їхнього втілення у композиторській творчості на сучасному етапі.

Матеріалом дослідження стали зразки сучасного скрипкового репертуару, а саме «Чаконна для скрипки соло» П. Колпакова; «Гавот», «Ригодон», В. Скураатовського; «Менует», «Сициліана» О. Гнонболіна.

Результати дослідження. Наукову концепцію жанростворчості та творчості в жанрі пояснює І. Тукова: «У музичному мистецтві другої половини ХХ століття <...> нарівні з пошуками та експериментами сильна й інша тенденція, пов'язана з відродженням “забутих” жанрів. Особливості їхнього <...> функціонування у творчості композиторів іншої культурної епохи виражаються в різних формах розбіжності між жанровим інваріантом, що закріпився в практиці,

і жанровим варіантом. <...> З одного боку композитор, створюючи новий твір, безумовно працює “в жанрі”, але з іншого – ступінь варіювання найхарактерніших для даного жанру параметрів зумовлює міру свободи у прочитанні автором конкретного музичного жанру, тобто “в жанротворчості” [9, с. 33].

Творчий процес композитора в межах жанру ґрунтується на перевтіленні усталеної моделі в індивідуальний авторський варіант. Подібна жанротворчість реалізується через вільне трактування та варіювання основних параметрів жанру, а також через синтез різних жанроутворень у загальній структурі твору. «Ступінь відхилення варіанта від інваріанту у конкретному творі і визначає “творчу свободу” у підході композитора до жанрової моделі у кожному окремому випадку» [9, с. 34].

За І. Туковою, *основним принципом композиторської роботи «в жанрі»* є шлях від жанрового інваріанту до варіанта через індивідуальне сприйняття композитором основних жанрових параметрів; а *процес жанротворчості* композиторів полягає у свободі трактування параметрів, що становлять жанрову систему, варіюванні цих параметрів, поєднання різних жанроутворень в одному творі тощо [9, с. 38].

Таким чином, робота сучасного композитора у «старовинному жанрі» проходить, за визначенням І. Тукової, три основні етапи:

- визначення найбільш характерних рис жанрового інваріанту;
- процес жанротворчості (трансформація);
- народження нового твору (жанрового варіанта) [9, с. 33].

Розглянемо на прикладі скрипкового репертуару, яким чином втілюються традиції барокових жанрів в сучасному композиторському прочитанні; виявимо механізми збереження та деконструкції жанрової моделі чакони в сучасному скрипковому дискурсі на прикладі «Чакони для скрипки соло» П. Колпакова.

Історично чакона – це рід поліфонічних варіацій на гармонічне остинато. Специфіка скрипкової чакони (від Баха до Віталі) полягає у використанні акордової фактури, прихованого багатоголосся, архітектонічної масштабності¹.

Чакона (ісп. – *chacóna*, італ. *ciaccona*) є однією з найглибших філософських музичних форм. Як відомо, спочатку це був жвавий іспанський танець-пісня народного походження. У XVII–XVIII століттях чакона перетворилася на величну інструментальну п'єсу. У Франції вона стала невід'ємною частиною придворних балетів (наприклад, у Ж.-Б. Люллі), часто у функції фінального номеру вистави.

Модель жанра – поліфонічні варіації на основі *basso ostinato*, що незмінно повторюється в басу, тоді як верхні голоси створюють складні візерунки та мелодичні орнаменти, зазвичай у тридольному розмірі (3/4 або 3/2) з помірним або повільним темпом. Чакона частіше базується на повторенні певної гармонічної послідовності (акордів). Басова лінія в чаконі може

¹ Скрипкова чакона – це справжній «іспит» для виконавця, адже скрипаль має одночасно вести і мелодію, і гармонічний супровід, створюючи ілюзію звучання цілого оркестру.

дещо змінюватися, поки зберігається загальна структура акордів. Основа – повторювані акорди, тематичний розвиток базується на варіюванні, гармонія виконує формотворчу функцію, тримаючи «каркас». Сучасні композитори часто звертаються до чакони, щоб поєднати барокову строгість форми з новітньою музичною мовою. У XX та XXI століттях цей жанр став символом інтелектуальної музики та глибокого драматизму.

П. Колпаков майстерно поєднав складові моделі жанру, наприклад, він зберігає головний принцип – варіювання структурних одиниць, дотримується завжди важливого для чакони метро-ритмічного акценту на сильній долі. Поряд з цим спостерігається трансформація жанрових ознак (остинатність, тридольність, варіаційність) у контексті авангардного експресіонізму. Це робить його чакону «архітектурою звуків», яка одночасно дихає минулим і майбутнім.

Замість теми-мелодії він використовує певну послідовність інтервалів, що складають гармонічний «каркас» – фундамент, на якому будуються всі подальші надбудови.

Первинне інтонаційно-конструктивне утворення (далі – ПКУ), аналог теми, представлений у ц. 1, складається із 12 тактів (5+5+2)². Неперіодична структура підкреслена перемінним розміром (3/4 на 4/4) – варіантність на рівні метроритму. Чотири септими із зупинкою складають ядро теми: м7 б7 м7 б7. виокремимо висхідну спрямованість й у протирусі малі нони. Виділяються тт. 6–7 мелодичним рухом восьмими (приховане двоголосся).

У чаконі важливо виділяти варіаційну архітектуру. Розглянемо її більш детально, враховуючи традиції жанру поліфонічних варіацій.

Перша варіація ц. 2, охоплює 21 такт, тт. 13–33. Усі мотиви вибудовуються у межах октави, далі – повернення до септим. Викладена четвертними тривалостями за принципом інтервального заповнення октави. Тема починається з *Cis*, що був представлений на початку другого такту теми. Тепер розвиток відштовхується від цього тону. Далі відбувається заповнення октави інтервалами в такій послідовності:

- трифон, кварта, терція, септима,
- септима, терція, кварта, трифон, квінта,
- секста, секунда, септима,
- децима, терція, секста.

Спочатку заповнюється октава трифоном, потім квартою, терцією, септимою. Далі спостерігається зворотний рух – септима, терція, кварта, трифон, квінта. Закінчується і починається на *Cis*. Структура теми дотримується (5+5+2).

Друга варіація ц. 3, охоплює 12 тактів, тт. 34–45. Структура 2+1+2+3+2+2. Повертаються септими, повторюється тема. Увиразнюються тони *Gis–Cis* (варіант теми *Cis–Gis*), варіювання полягає в секундовому варіюванні мотивів (на малу секунду вгору).

Варіація 3 – ц. 4, 21 такт, тт. 46–66 (4+3+3+4+4+3) – кореспондує з першою варіацією, але в чотиридольному розмірі. Залишається принцип заповнення октави двома

² Термін О. Александрової [1].

інтервалами. Виділяються висхідні октавні ходи у кінці кожної фрази. І лише в передостанній фразі – низхідні.

Варіація 4 – ц. 5, 12 тактів. Кореспондує з темою та другою варіацією, однак на ч 4 вище. Вбачається нова ідея варіювання. Окрім септими вводяться секстові мотиви, тритонові, висхідні нони при головуванні септими. Зберігаються мотиви з пощаблевого руху, фіксується тон *Cis*.

Варіація 5 – ц. 6, тт. 79–99, 21 такт. Зберігається рух четвертями. Увиразнюється октава, що заповнюється тритоном. Наступна велика септима заповнюється квартою. Далі три низхідні октави заповнюються мінорним тризвуком. Варіюється заповнення інтервалів. З'являється мінорний низхідний тризвук в середині низхідної октави (*Es-Es*) і висхідний мажорний тризвук в середині висхідної октави (*Gis-Gis*). Виділяються ходи на низхідний тритон, що з'являються на відстані. Варіюється інтерваліка висхідних мотивів *Fis-Gis-A*, *A-H-D*, *H-D-Fis*. Зберігається поступовий висхідний рух.

Варіація 6 – ц. 7, 12 тактів (тт. 100–111), варіація 7 – ц. 8, 21 такт; варіація 8 – ц. 9, 12 тактів. В парних варіаціях прискорюється темп, що попри все також виокремлює єдину лінію їх розвитку поряд з непарними варіаціями (тема=56, варіація 2=72, вар. 4=88, вар. 6=100, вар. 8=146).

Чакона як жанр поліфонічних варіацій у даному творі для скрипки соло зберігає свої характерні риси, а саме використання принципу варіюваного повтору. В кожній з варіацій спостерігається певний вибраний один аспект варіювання, котрий увиразнюється і отримує розвиток. Тема представлена в перших 12-ти тактах. Її структура неперіодична, оскільки постійно змінюється розмір з 3/4 на 4/4. Основним будівельним елементом теми є інтервал септима, що з'являється переважно у висхідному русі. При тому ця септима інколи може бути представлена як зменшена октава. Із септими можна виділити б7 як у висхідному так і в низхідному русі. На початку теми звучить послідовність висхідних септим: *G-F*, *F-E*, *E-D*. Третя септима *E-D* – мала. Вона переходить ще в одну, велику септиму *D-Cis* з зупинкою на *Cis*. Тобто цей рух септимами є тематичним зерном всієї «Чакони». В наступній побудові вже відбувається варіювання послідовностей септим б7 *H-Ais*, м7 *Ais-Gis* і потім знову рух на октаву *Gis* і широким низхідним стрибком на тон *G*. Таким чином обіграється збільшена октава, після якої знову йде висхідна м7. Потім чергуються широкі ходи, висхідні на септиму, низхідні на малі нони *D-Cis*, *H-Ais* і різні варіанти цих інтервальних сполучень спостерігаються у наступних варіаціях. Далі виділяється поступовий хід *E-F-G*, що в подальшому буде отримувати різні варіанти свого розвитку. Збільшена октава представлена і у висхідному русі. Далі виділяється секундовий хід висхідної б2 та низхідної м2. Із будівельних елементів знову виокремлюється на початку ланцюжок висхідних септим, а ближче до кінця – низхідних: *E-F*, *G-As*, *As-H*. В результаті все ж таки підкреслювання ходу великої секунди, як вже було зазначено – була мала. В заключному двотакті з'являється також висхідна нона

і октавні ходи, а насамкінець дві низхідні октави. Перераховані інтервали є *структурутворюючими* й працюють на формоутворення Чакони. Означені інтервальні структури є художньою ідеєю всього твору.

В цілому структура «Чакони» тричастинна. При цьому перший розділ містить ряд варіацій, котрі згодом повторюються в репризній побудові. Вони вгадуються за рахунок метроритму та загального характеру руху. Можна стверджувати, що весь твір ґрунтується на двох перших варіаціях. Перша з них викладена четвертними тривалостями, друга у складному ритмічному оформленні, що за ритмом кореспондує з основною темою.

Середній розділ починається в ц. 11 (тт. 166–220) та має внутрішню тричастинність. Перша частина до ц. 13, з ц. 13 по ц. 14 – середина цього середнього розділу. В ній намічається один з варіантів варіювання теми і зв'язка. З ц. 14 цей розділ характеризується як реприза цієї середньої частини. Ц. 12 і ц. 15 звучать як своєрідні приспиви до варіацій ц. 11 і ц. 14, тому що ц. 15 в точності повторює ц. 12. Зберігається інтерваліка, однак присутня енгармонічна заміна тонів. Бемолі у ц. 15 замінюються на діези. З ц. 16 починається репризна побудова. З'являється варіація, котра кореспондує з першою, викладеною четвертними тривалостями. Вона структурно збільшена. Ц. 17 кореспондує з самою темою і з другою варіацією. Знову з'являються широкі ходи й той же тріольний ритм. Ц. 18 повертає варіацію четвертними тривалостями. У ц. 19 звучить варіація, що кореспондує з другою варіацією та темою, далі знову четвертні тривалості, що переграються з першою варіацією і закінчується «Чакона» проведенням теми у зміненому вигляді. Останні проведення виконують кодову функцію.

Перша та друга варіації мають власні константні властивості, що потім почергово розвиваються у наступних варіаціях. Тобто і перша, і друга варіації є своєрідними *заданостями* для наступних варіацій та створюють їх періодичне чергування поміж собою.

Варіації на *basso ostinato* (в епоху бароко і в цілому завжди) є справжнім інтелектуальним викликом для композитора. Ця форма потребує особливого архітектонічного мислення: уміння вибудувати складну структуру, де кожен елемент підпорядковується єдиному цілому. П. Колпаков бере модель жанру чакони і наповнює її сучасними композиторськими прийомами, зберігаючи при цьому строгість циклу. Він проводить сміливий експеримент: повністю деконструє барокове звучання, але залишає недоторканим *генетичний код* жанру.

У творі П. Колпакова метр часто стає вільним або складним, проте на глибинному рівні зберігається відчуття трьохдольності та специфічного «тяжіння» до першої долі на фоні поліметрії (3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 8/4). Принцип прихованого багатоголосся базується на регістровому розшаруванні широких інтервалів, поряд з яким повторення складних дисонантних структур утворює особливий стан концентрації, подібний до того, який виникає при слуханні бахівського циклу поліфонічних варіацій.

Композитор зберіг логіку чакони (циклічність, варіаційність, поліфонію), але повністю змінив її мову (відмовився від мажоро-мінору на користь атональності та сонорики). Щоб втілити старовинну логіку жанру сучасною музичною мовою, П. Колпаков використовує скрипкові техніки не просто як ефекти, а як інструменти структурування. Як відомо, у бароковій чаконі поліфонія створюється за рахунок гри на кількох струнах одночасно. В даному творі широкі інтервали, фактурно-регістрове розшарування звукоутворень сприяють виникненню алюзії бахівського багатоголосся, де голоси знаходяться нібито у різних «світах».

У момент найвищого драматизму, коли барокова чакона зазвичай «вибухає» швидкими пасажами, П. Колпаков також використовує пасажну техніку, переходить до гучної динаміки, нових варіантів артикуляції. Це символізує експресію і драматизм чакони, що додає формі філософської глибини.

У музичному мистецтві ХХ століття жанрова назва часто постає в якості ідеї твору, що визначає його семантичну спрямованість. Показовим прикладом такого рішення є «Чакона» для скрипки соло П. Колпакова, де автор звертається до барокової традиції в межах історико-стильового контексту сьогодення. Шляхом актуалізації асоціативного ряду та модифікації складових жанрової системи композитор активізує увагу на жанровому інваріанті. У виконавській інтерпретації це стає основою для порівняльного аналізу традиційної моделі чакони та її новітнього авторського перевтілення.

Трансформація усталеної музичної форми в аналізованому творі обумовлена специфікою програмного задуму, що втілюється шляхом сполучення варіаційної форми та варіантної техніки. Не випадковим є вибір солюючого інструмента. Ампула скрипки-соло безпосередньо відповідає бароковим канонам, корелюючи, зокрема з фантазіями для скрипки соло Г.-Ф. Телемана та безсмертними циклами сонат і партит Й. С. Баха. Таким чином, вибудовується багатопланова алюзія, що з одного боку відсилає до урочистих сарабанд і піднесеної Чакони з партит німецького композитора, з іншого – до осмислення оригінального художнього задуму, заснованому на відлунні епох.

Таким чином, виявлено механізми збереження «жанрової пам'яті» чакони в умовах повної відмови від тональної системи, де роль остинатного фундаменту переходить від гармонічної послідовності до інтервальних, темброво-фактурних та ритмічних комплексів. У музичному мистецтві неobaroko постає не як запозичення, а як глибоке осмислення, спрямоване на відновлення ціннісної структури усталених форм минулого.

Діалог епох в українському композиторському доробку кінця ХХ – початку ХХІ століття вбачається складним стильовим синтезом барокової поміркованості та постмодерної виразності. Звернення до барокових моделей перетворюється у спосіб семантичного кодування, де звукові формули минулого стають основою для втілення глибинних філософських інтенцій сучасних митців.

Стилізація, що актуалізувалась у мистецтві ХХ століття, стала плідним методом сучасної композиторської творчості. Прикладами власне стилізацій зі збереженням автентичних ознак є «Гавот» та «Ригодон» В. Скуратовського з інструментальної сюїти, «Менует» та «Сициліана» О. Гонаболіна.

Необтяжені віртуозними завданнями одноголосні «Менует», «Сициліана» та «Гавот» мають характерні для своїх жанрових назв метричну заданість, ритмічний малюнок, фіксовану тональність, витонченість. Зокрема жанрові риси гавоту увиразнюються завдяки затакту, підкресленій дводольності та специфічній артикуляції парних ліг, що підкреслюють вишукану танцювальність, симетричності мотивів. У репрізі автор додає у скрипкову партію трелі, що також є властивим бароковій традиції, коли при повторі музичний текст обов'язково збагачувався орнаментикою. Мелодичний мінімалізм цих творів відсилає до стилістики «нвої простоти».

У «Ригодоні» збереження характерних рис моделі жанру полягає у дотриманні дводольності у розмірі 4/4 *Alla breve*, жвавого характеру, чіткого тонального плану, невідготовленого затримання до терції тонічного тризвука в останньому такті. Оригінальність композиторського прочитання полягає у мажоро-мінорних тональних зв'язках, еліпсисах, перерваних зворотах, альтерованій домінанті, потрійній затримці неакордових звуків в партії фортепіано (т. 138). Поряд з одноголосним викладенням мелодії на початку п'єси, в процесі розгортання музичного матеріалу ускладнюється фактура. У скрипковій партії з'являються такі види техніки як баріолаж, тремоло, подвійні ноти.

Чимала роль фортепіанного супроводу в усіх п'єсах. Щільна акордова фактура в крайніх частинах та фігурації в середніх в «Менуеті» та «Сициліані» О. Гонаболіна. Цілком самостійна та розвинена партія фортепіано у «Гавоті» та «Ригодоні» В. Скуратовського.

Отже, можна виокремити два основні вектори розвитку традицій барокових жанрів в сучасній інтерпретації українських композиторів: 1) стилізація та 2) вільне використання моделей жанру з опорою на генетичні та семантичні ознаки.

Висновки. Скрипковий доробок українських композиторів на межі століть демонструє два різних підходи до відтворення барокових моделей. Перший базується на реконструкції автентичних зразків у поєднанні з індивідуальним авторським стилем («Токата» Г. Леонової, «Менует» О. Войтенка, «Сарабанда» В. Маника, «Менует», «Сициліана» О. Гонаболіна, «Гавот», «Ригодон» В. Скуратовського), другий орієнтований на семантичну спорідненість та збереження окремих стилістичних ознак в іншому історико-культурному просторі («Партита» В. Теличка, «Чакона» П. Колпакова).

В епоху постмодерну композитори активно звертаються до барокових жанрів (партита, чакона, пасакалія). Чакона, з її суворою логікою, стає ідеальною формою для сучасних концепцій, демонструючи життєздатність барокової моделі. Для українського

мистецтва чакона стає засобом інтеграції національної школи у загальноєвропейський контекст через використання універсальних культурних кодів. Аналіз твору П. Колпакова засвідчив, що не є прямою стилізацією, а виступає як пошук універсальних інтелектуальних опор. У контексті постмодерного плюралізму він зберігає свою роль «архетипу порядку», пропонує сувору логіку варіаційного розвитку на основі варіантної техніки письма. Актуалізація такої форми як чакона є для композитора засобом упорядкування стихії звукової мови сучасності. Чакона не просто як схема «тема + варіації», а як «жанровий інваріант», дотримання рис жанрової моделі в сучасному історико-стильовому контексті. Збережені риси моделі жанра – циклічність, відокремленість варіацій (шляхом зміни принципу варіювання); попри складний ритм, «пульс» чакони залишаються в основі твору. Експресивність, притаманна чаконі, підкреслюється не за рахунок різних *pizzicato*, *glissando* та флажолетів, а завдяки специфіці мелодичної лінії.

Трансформація жанрових ознак полягає у тому, що функції гармонічної послідовності виконує ПКУ, утворюючи певне акустичне (звукове) середовище. Якщо в епоху бароко ключову роль відігравало акордове багатоголосся, то в сучасних творах роль «маркерів форми» перебирають на себе темброві та артикуляційні засоби. Головним інструментом диференціації варіацій, заміщуючи собою функцію гармонічної акордової послідовності є константні ознаки первинного інтонаційно-конструктивного утворення.

Література:

1. Александрова О. О. Варіантність і варіантна форма у музиці ХХ століття : монографія / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2022. 180 с.
2. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с. URL: <https://zenodo.org/records/15079388>
3. Єременко О. В., Лігус В. О. Роль труби в інструментальних жанрах барокової епохи: історія та виконавські традиції. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 38–43.
4. Заскряна Ж. Бароко в українській вокальній традиції: стилістика та впливи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 82, т. 1. С. 185–190.
5. Коденко І. Актуальність інтерпретацій старовинної музики в сучасному культурному просторі (сторінками журналу “Early Music”). *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 1 (04). С. 50–55.
6. Мельник А. Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ століття: специфіка формування музичної свідомості. *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. Вип. ХХ–ХХІ. С. 151–168.
7. Охманюк В. Ф. Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 3. С. 208–213.
8. Тукова І. «Жанротворчість» і творчість «у жанрі». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21. С. 31–38.
9. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
10. Цепух І. О. Барокові традиції в камерно-інструментальній музиці митця композиторської школи чернігівського регіону України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття Олександра Іванька. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 1 (04). С. 136–145.
11. Яропуд Н. Виконавська стилістика бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 67, т. 2. С. 188–196.

References:

1. Aleksandrova, O. O. (2022). *Variantnist i variantna forma u muzytsi XX stolittia* [Variability and variant form in the music of the XX century] : monohrafiia. Kharkiv : Fakt [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2020). *Dialoh kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi* [Dialogue of cultures: The image of the Other in the musical universe]. Institute for Cultural Research of the National Academy of Ukraine [in Ukrainian].

3. Yeremenko, O. V., & Lihus, V. O. (2025). Rol truby v instrumentalnykh zhanakh barokovoi epokhy: istoriia ta vykonavski tradytsii [The role of the trumpet in the instrumental genres of the Baroque era: History and performing traditions]. *Slobozhanski mystetski studii*, (3 (09)), 38–43. [in Ukrainian].
4. Zaskriana, Zh. (2024). Baroko v ukrainskii vokalnii tradytsii: stylistyka ta vplyvy [Baroque in the Ukrainian vocal tradition: Stylistics and influences]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 82 (1), 185–190. [in Ukrainian].
5. Kodenko, I. I. (2024). Aktualnist interpretatsii starovynnoi muzyky v suchasnomu kulturnomu prostori (storinkamy zhurnalu “Early Music”) [The relevance of interpretations of early music in the modern cultural space (through the pages of the “Early Music” magazine)]. *Slobozhanski mystetski studii*, 1 (04), 50–55. [in Ukrainian].
6. Melnyk, A. O. (2020). Stylizatsiia barokovykh zhanriv v ukrainskii skrypkovii miniaturi pochatku XXI stolittia: spetsyfika formuvannia muzychnoi svidomosti [Stylization of baroque genres in Ukrainian violin miniatures of the early 21st century: Specifics of the formation of musical consciousness]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva* [Aspects of Historical Musicology], (19–20), 151–167. [in Ukrainian].
7. Okhmaniuk, V. F. (2020). Osoblyvosti interpretatsii barokovoi muzyky u baiannomu vykonavstvi [Features of interpretation of baroque music in accordion performance]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (3), 208–213. [in Ukrainian].
8. Tukova, I. (2002). “Zhanrotvorchist” i tvorchist “u zhanri” [“Genre-creation” and creativity “in a genre”]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], 21, 31–38. [in Ukrainian].
9. Tukova, I. H. (2003). *Funktsionuvannia instrumentalnykh modelei zachidnoievropeiskoho baroko v ukrainskii muzytsi* [Functioning of instrumental genre models of Western European Baroque in Ukrainian music] (Extended abstract of Candidate’s thesis, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
10. Tsepukh, I. O. (2024). Barokovi tradytsii v kamerno-instrumentalnii muzytsi myttsia kompozytorskoj shkoly chernihivskoho rehionu Ukrainy kintsia XX – pershoi chverti XXI stolittia Oleksandra Ivanka [Baroque traditions in the chamber-instrumental music of the composer school of the Chernihiv region of Ukraine at the end of the 20th – first quarter of the 21st century Oleksandr Ivanko]. *Slobozhanski mystetski studii*, 1(04), 136–145. [in Ukrainian].
11. Yaropud, N. (2023). Vykonavska stylistyka baroko u podviinykh kontsertakh Antonio Vivaldi v umovakh suchasnoho violonchelnoho vykonavstva [Baroque performance style in Antonio Vivaldi's double concertos in the conditions of modern cello performance]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 67 (2), 188–196. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 26.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ВПЛИВ ІТАЛІЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ ФРАНЦУЗЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ПЕДАГОГІКИ У XVIII СТОЛІТТІ

Бура Марта Ярославівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри скрипки
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID ID: 0000-0003-4245-7511

Scopus-Author ID: 60284591500

У статті розглядається вплив італійської виконавської та педагогічної традиції на формування французької скрипкової педагогіки XVIII століття на основі праць провідних тогочасних французьких скрипалів-педагогів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю уточнення механізмів міжнаціональної взаємодії у процесі становлення європейських скрипкових шкіл ранньомодерного періоду, а також переосмислення ролі французької традиції у контексті загальноєвропейського розвитку скрипкового мистецтва.

У центрі уваги перебуває трактат Л'Аббе «Скрипкові принципи» як один із перших систематизованих педагогічних джерел французької скрипкової школи, що відбиває складний синтез італійських та національних естетичних принципів. Аналізуються основні положення трактату, пов'язані з постановкою правої руки, використанням смичка, артикуляцією, штриховою технікою та питаннями звуковидобування. Особлива увага приділяється концепції рухової свободи пальцевого апарату, яка, з одного боку, зберігає зв'язок з італійською виконавською традицією, а з іншого — сприяє формуванню характерної для французької школи витонченості звучання та орієнтації на вокалізований тип інтонаційного мислення.

У статті простежується, яким чином італійські виконавські ідеали – кантіленність, гнучкість фразування, увага до природності звуку – були адаптовані у французькому культурному середовищі та трансформовані відповідно до естетики галантного стилю. Показано, що трактат Л'Аббе не є механічним запозиченням італійських педагогічних моделей, а демонструє процес їх творчого переосмислення, що згодом визначило подальший розвиток французької скрипкової педагогіки та виконавської практики XIX століття.

Отримані результати розширюють уявлення про еволюцію педагогічної думки у скрипковому мистецтві XVIII століття та можуть бути використані у наукових дослідженнях, присвячених історії виконавства, а також у навчальних курсах з історії музичного мистецтва і методики гри на скрипці.

Ключові слова: французька скрипкова школа, італійська традиція, XVIII століття, скрипкова педагогіка, Л'Аббе, виконавська практика, трактат.

Bura Marta. The Influence of the Italian Tradition on the Formation of French Violin Pedagogy in the Eighteenth Century

The article examines the influence of the Italian performing and pedagogical tradition on the formation of French violin pedagogy of the eighteenth century, based on the works of leading French violinist-pedagogues of the period. The relevance of the research lies in the need to clarify the mechanisms of intercultural interaction in the development of European violin schools of the early modern period, as well as to reconsider the role of the French tradition within the broader context of European violin performance history.

The focus of the study is L'Abbé's treatise "Principes du violon" as one of the earliest systematic pedagogical sources of the French violin school, reflecting a complex synthesis of Italian models and national aesthetic principles. The article analyzes key aspects of the treatise related to right-hand technique, bow hold, articulation, bowing patterns, and sound production. Particular attention is given to the concept of motor freedom of the finger joints, which, while rooted in Italian performing practice, contributes to the formation of the refined sound quality and vocalized type of musical thinking characteristic of the French violin school.

The study traces how Italian performing ideals – cantabile playing, flexibility of phrasing, and attention to the natural quality of sound – were adapted within the French cultural environment and transformed in accordance with the aesthetics of the galant style. It is demonstrated that L'Abbé's work does not represent a mechanical borrowing of Italian pedagogical models but rather a process of creative reinterpretation that later played a decisive role in shaping French violin pedagogy and performance practice of the nineteenth century.

The results of the research expand current understanding of the evolution of violin pedagogical thought in the eighteenth century and may be applied in further studies on performance history, as well as in educational courses on the history of music and violin performance practice.

Key words: French violin school, Italian tradition, 18th century, violin pedagogy, L'Abbé, performance practice, treatise.

Вступ. Від початку XVIII століття формування французької скрипкової педагогіки перебувало під впливом різних національних традицій, передусім італійської. Цей факт був зумовлений тим, що в Парижі публікувалися майже всі найважливіші європейські методичні праці того часу. Французьким скрипалям були добре відомі роботи Ф. Джемініані, Дж. Тартіні, Б. Кампаньолі. Теоретичні трактати провідних

французьких скрипалів другої половини століття М. Корретта, Л'Аббе-сина, Е. Бріжона, Ж.-Б. Картьє, спираючись на досвід зарубіжних колег, підготували підґрунтя для створення «Скрипкової методики» (*Méthode du Violon*, 1802) П. Байо, П. Роде та Р. Крейцера – фундаментальної праці, що стала основою виховання кількох поколінь скрипалів різних країн упродовж XIX століття.



Матеріали та методи. Матеріалами дослідження є трактат Л'Аббе *Principes du violon* та праці провідних італійських і французьких скрипалів-педагогів XVIII століття. У роботі застосовано історико-музикознавчий, джерелознавчий та порівняльний методи, що дозволяють простежити вплив італійської виконавської традиції на формування французької скрипкової педагогіки та виявити специфіку її національної адаптації.

Результати. У становленні французької педагогіки умовно можна виділити кілька тенденцій. На найранішому етапі – тісний зв'язок із танцювальною музикою (традиції Ж.-Б. Люллі). Згодом, із посиленням італійських впливів, виразно окреслилося прагнення, з одного боку, до розкриття віртуозно-виразових можливостей скрипки, а з іншого – до наближення з вокальною стилістикою під впливом оперної арії. У пізніших трактатах промовисто відбилися передові естетичні ідеї кінця XVIII століття, а також зросла роль концертного начала у виконавстві.

До найперших французьких педагогічних посібників початку XVIII століття належать «Легка методика навчання гри на скрипці зі стислим викладом музичних засад, необхідних для цього інструмента» (1712) Мішеля Монтеклера (1667–1737) [9], а також «Принципи гри на скрипці у формі запитань і відповідей, за допомогою яких кожен може самостійно опанувати цей інструмент» (1718) П'єра Дюпона (?–1740) [5]. Обидва трактати становлять значний інтерес у контексті історії виконавства, оскільки в них уже виразно окреслюються риси, що згодом визначатимуть специфіку концертної практики французьких скрипалів на межі XVIII–XIX століть. Зокрема, Монтеклер формулює на той час доволі новаторські зауваження, пов'язані з тілесними та м'язовими відчуттями виконавця, наголошуючи: «Не слід надмірно стискати шийку інструмента, адже це спричинить напруження пальців і кисті» [9, с. 2]. Подібну увагу до принципу свободи руху він виявляє і щодо володіння смичком, застерігаючи від зайвого стискання пальців та перенапруження кисті й ліктя під час швидких пасажів, підкреслюючи, що «сама легкість рухів є запорукою формування якісного штриха» [9, с. 2].

Таким чином, з одного боку, він передбачає прогрес в розвитку техніки лівої руки, де пізніше, приблизно через двадцять років, значну роль відіграють каденції-каприччо до 12 концертів Локателлі, а з іншого – відображає суто французьке захоплення витонченою штриховою технікою, яка з особливим блиском проявилася у фінальних частинах концертів Віотті, Крейцера та Роде. Монтеклер робить суттєвий крок уперед в напрямі методик Л'Аббе (1761) і Байо (1834), оскільки порушує в питаннях постановки та координації рухів обох рук фізіологічний аспект, вважаючи, що «у цьому, власне, й зосереджується як технічна складність, так і художня привабливість скрипкового виконавства» [9, с. 3].

П'єр Дюпон, спираючись на виконавські принципи, сформовані Ж.-Б. Люллі та тісно пов'язані з французькою танцювальною культурою, у своєму методичному

посібнику не обмежується механічним відтворенням усталених у Франції норм ведення смичка – *tiré* (рух униз на сильну долю) та *poussé* (рух угору), – а пропонує ширше осмислення виконавського процесу, акцентуючи увагу на формуванні естетичних критеріїв гри. У його підходах уже простежується прагнення до свідомого, змістовного виконання, що є свідченням інтерпретаційного мислення. Відповідаючи на запитання щодо обов'язковості дотримання правил ведення смичка, Дюпон зауважує, що на початковому етапі навчання вони є необхідними, оскільки сприяють виробленню вічуття стилю та розумінню характеру арій, однак після їх засвоєння виконавець може дозволити собі певну свободу, керуючись художньою доцільністю [8, с. 11].

Вплив італійської скрипкової традиції набуває більш виразних обрисів у трактаті «Школі Орфея» (1738) Мішеля Корретта (1701–1795), у якому автор порівнює «французьку» та «італійську» манери гри [4]. Перша частина праці являє собою роздуми про музику, а друга, що складається із шести розділів, служить безпосередньо методикою навчання гри на скрипці. Автор пропонує два способи, якими можна тримати смичок: перший передбачає яскраве й наспівне звукоутворення, тоді як другий орієнтований на виконання легких і витончених штрихів. Корретт уперше робить спробу узагальнити ці дві традиції, водночас чітко окреслюючи різницю між ними.

Також вперше у французькому скрипковому виконавстві Корретт звертає увагу на скордатуру – прийом тимчасового перенастроювання інструмента, добре відомий ще з творів італійських та німецьких скрипалів XVII століття. Цей прийом отримав значний розвиток в добу романтизму у творчості Байо, Шпора, Паганіні, Беріо та інших. Італійський вплив також проявився у прагненні розшифрувати часто вживані в музиці терміни. Таким чином, процес, спрямований на розкриття смислового аспекту твору, вже був започаткований у Франції в першій половині XVIII століття.

Потужний вплив досягнень італійської національної школи простежується в педагогіці другої половини XVIII століття. Ймовірно, саме з появою 1752 року в Парижі французького перекладу знаменитої праці Франческо Джемініані «Мистецтво гри на скрипці» (*The Art of Playing on the Violin*, 1751) у французькому скрипковому мистецтві починає активно формуватися віртуозно-концертний стиль із загостреною увагою до виразового начала. Очевидним стає вплив італійського вокального мистецтва. Джемініані, дотримуючись популярної на той час теорії афектів, згідно з якою музичний зміст відображає різні стани людської душі, висунув нові для свого часу вимоги до естетичного виховання соліста: «Справжнє покликання музики полягає не лише в тому, щоб приносити слухове задоволення, але й виражати почуття, пробуджувати уяву, справляти інтелектуальний вплив і керувати емоційними станами. Мистецтво скрипкової гри передбачає надання інструментові такого звучання, яке могло б змагатися з красою людського голосу, а також виконання кожного твору з належною точністю,

правильністю та делікатністю художнього висловлювання, що відповідають цій меті» [6, с. 2]. Через пів століття ці передові погляди видатного італійського скрипаля розвиватиме Байо: «Її [скрипки] тембр, що поєднує ніжність і красу, надає їй перевагу й панування над усіма іншими інструментами; а завдяки притаманній їй властивості утримувати, наповнювати й змінювати звуки, зображати пристрасть, ніби наслідуючи рухи душі, вона досягає суперництва з людським голосом» [2, с. 1].

Високий рівень виконавської культури, яким позначені концертні твори французьких скрипалів на межі XVIII–XIX століть, формувався протягом кількох десятиліть. Виразність і наспівність скрипкового тону, характерні для творів Віотті, Крейцера та Роде, були однією з ключових проблем, окреслених Тартіні у «Листі до синьйори Мадалени Ломбардіні, що слугує важливим уроком для тих, хто грає на скрипці» (1760) [12]. Його вислів «Щоб добре грати, потрібно добре співати» (“Per ben suonare bisogna ben cantare”) [14, с. 14] знайшов відображення у творчості французьких сучасників і залишається актуальним донині. Значення досягнень Тартіні важко переоцінити. Разом із творчістю Віотті паризькі скрипалі перейняли від падуанського маестро специфічну скрипкову манеру гри, яка являє собою органічний і глибокий синтез виразного й віртуозного начал.

Виконавські настанови Тартіні були втілені на сторінках консерваторської методики. Аналізуючи акустичні можливості скрипки, її автори спиралися на «Трактат про музику» (повна оригінальна назва – “Trattato di musica secondo la vera scienza dell’armonia”, 1754). У міркуваннях про виконання форшлага, трелі, тремоло, мордента й каденції вони цитували «Трактат про прикраси» (“Trattato delle appoggiature”, бл. 1750), копію якого привіз до Парижа учень Тартіні – П’єр Лауссайє (1735–1815) [7, с. 63]. Цей трактат був уперше надрукований в Парижі французькою мовою в 1771 році в перекладі П’єра Дені (“Le Traité des agréments de la musique de Giuseppe Tartini”) [10]. Байо, надихнувшись «Мистецтвом смичка» (“L’arte del arco”) Тартіні, створив як додаток до методики п’ятдесят штрихових варіантів. Однак якщо твір Тартіні є варіаціями на тему гавота Кореллі (із сонати F-dur op. 5 № 10), у яких майстерно представлено основні типи скрипкових штрихів, використовуваних у тогочасній виконавській практиці, то французький скрипаль, демонструє вишуканий смак, винахідливість та неймовірну фантазією, опрацьовуючи штрихову майстерність на матеріалі гами Es-dur.

Незважаючи на інтенсивне проникнення до паризького музичного середовища другої половини XVIII століття численних іноземних трактатів і «шкіл»,

французька педагогічна традиція, засвоюючи й переосмислюючи їхні найцінніші здобутки, формувала власний масив теоретико-методичних праць. Їх аналіз дає можливість простежити становлення провідних напрямів, що згодом визначили риси концертного стилю Віотті, Крейцера та Роде.

Характерною рисою французьких трактатів і навчальних посібників цього періоду є виразна самобутність, що проявляється у множинності методичних підходів і різній спрямованості педагогічних принципів, попри наявність спільних тенденцій. Зокрема, особливою системністю й ґрунтовністю відзначаються педагогічні праці Л’Аббе-сина (1761) та Ж.-Б. Картьє (1798). Навчальні посібники, орієнтовані насамперед на початківців-скрипалів, репрезентовані роботами Ж.-І. Тарада (1774) і А. Байо (1798). Водночас показовими прикладами різноспрямованих педагогічних концепцій є трактат Е. Бріжона (1763) та «Школа» М. Корретта (1782): Бріжон в основному зосереджувався на естетичному аспекті виховання музиканта-виконавця, тоді як Корретт робив наголос на розвиток віртуозності скрипаля. В 1972 році в Женеві було опубліковано факсиміле маловідомих трактатів Е. Бріжона, Ж.-Б. Тарада, А. Байо та Дж. Камбіні [3].

Трактат Л’Аббе-сина (справжнє ім’я – Жозеф Барнабе Сан-Севен, 1727–1803) «Скрипкові принципи для вивчення аплікатури цього інструмента та різноманітних прикрас, на які він здатний» (присвячені панові маркізу де Родуан де Дамартен) (1761) [1] посідає одне з провідних місць нарівні з методикою Ф. Джемініані (1687–1762) і вважається найвизначнішою педагогічною працею до «Мистецтва скрипки» (1798) Жана Батиста Картьє [8, с. 51–58], і повною мірою відображає виконавський стиль середини XVIII століття [11; 13]. Серед основних проблем трактату виразно простежується потужний вплив італійських традицій. Їхній слід виявляється як в аналізі найбільш актуальних і прогресивних для свого часу прийомів гри, пов’язаних із розвитком віртуозного стилю (високі позиції, пасажна техніка, флажолети, штрих staccato), так і в новому для французької педагогіки підході до вдосконалення рухів правої руки.

Л’Аббе зарекомендував себе як блискучий педагог-практик. У процесі формування техніки лівої руки він уже на початковому етапі прагнув до впорядкування її переміщення по грифу шляхом його чіткого поділу на позиції. Першу позицію Л’Аббе визначав через виконання гами B-dur, що починалася з першого пальця на струні G (*bourdon*). За допомогою спеціально розроблених вправ Л’Аббе приділяв особливу увагу опануванню напівпозиції, розглядаючи її як необхідну передумову інтонаційної точності й технічної зручності виконання [13, с. 65] (приклад 1).

Приклад 1.



Л’Аббе. «Скрипкові принципи». *Gamme dans le Ton de Sol Dièse*

Подібний підхід до опанування грифа пропонував і Джемініані, рекомендуючи вправи в позиціях на всіх струнах і називаючи їх «сходами».

Стосовно техніки виконання подвійних нот, то у французькому скрипковому виконавстві, вона була значно розвинена, зокрема Леклером (наприклад, сонати 1740-х років вражають багатством інтервальних поєднань). Водночас, як це не парадоксально, навіть у консерваторській «Скрипковій методиці» Байо, Роде, Крейцера 1802 року цій проблемі (опанування

подвійних нот) приділялося надто мало уваги. Можливо, це було пов'язано з тим, що у концертах Віотті, Крейцера та Роде вони не мали такого масштабного концертного втілення, як, наприклад, у творах Паганіні. В цьому аспекті трактат Л'Аббе виявляється передовим: саме тут вперше у французькій педагогіці детально опрацьовується техніка виконання подвійних нот. Автор не лише подає приклади всіх інтервалів (аж до децими), а й ґрунтовно закріплює прийом за допомогою висхідних арпеджованих вправ (приклад 2).

Приклад 2.



Л'Аббе. «Скрипкові принципи». *Arpeggio*

Л'Аббе також звертає увагу на ще один суттєвий елемент вдосконалення техніки лівої руки, а саме на практику виконання флажолетів (*les sons harmoniques*).

Особливо новаторською є робота над штучними флажолетами на прикладі хроматичної гами (приклад 3), що буде характерно для Паганіні.

Приклад 3.



Л'Аббе. «Скрипкові принципи». Штучні флажолети на прикладі хроматичної гами

Також Л'Аббе утверджує горизонтальне положення скрипки зліва від підгрифка як норму, що стало важливою віхою в розвитку французького скрипкового виконавства [13, с. 1]. Такий сучасний спосіб тримання інструмента не лише давав змогу віртуозові продемонструвати найкращі виконавські якості, а й значною мірою сприяв формуванню нового образу скрипаля-соліста, за яким в добу класицизму закріпилася провідна роль у жанрі концерту.

Розв'язуючи складні виконавські завдання, пов'язані з технікою звуковидобування, Л'Аббе приділяє особливу увагу естетичному аспекту рухів правої руки. Попри те, що Л'Аббе залишається прихильником французької манери постановки правої руки, тобто міцного тримання смичка кінчиками гнучких пальців, він робить важливе зауваження щодо необхідної рухової свободи зап'ястя, яка сприятиме красі звучання [13, с. 1–15]. Підкреслюючи спадкоємність з традиціями італійських скрипалів – Кореллі, Тартіні, Нардіні, – він називає смичок «душею інструмента», що «надає звуку виразності, філірує його, розширює та пом'якшує» [13, с. 1].

Вперше у французькій скрипковій педагогіці Л'Аббе застосовує термін *filer un son*, тобто «тягнути звук». Розвиваючи у сфері звуковидобування традиції італійського *bel canto*, Л'Аббе фактично закладає підґрунтя одного з ключових процесів, що сформувався в жанрі сольного скрипкового концерту, – вокалізації музичної тканини, яка стане визначальною ознакою французької скрипкової школи XIX століття.

Удосконалюючи техніку правої руки, Л'Аббе опрацьовує найтонші віртуозні штрихи. Зокрема, у прелюдях – своєрідних музичних замальовках, якими він прикрашає свій трактат, – містяться послідовності витонченого штриха *staccato*, позначеного як *coup d'archet articulé*. Цей прийом блискуче використовував у своїх капричіо Локателлі. Скрипалі ж французької класичної школи залучали його у власних творах доволі лаконічно, проте завжди вишукано та з бездоганим смаком.

Висновки. У другій половині XVIII століття вплив італійської скрипкової традиції (Ф. Джемініані, Дж. Тартіні, Б. Кампаньолі) на формування французької класичної скрипкової педагогіки був визначальний. Він позначився насамперед у переосмисленні техніко-виконавського апарату, розширенні арсеналу віртуозних прийомів та засобів художньої виразності, а також у новому ставленні до звукового образу інструмента, що передбачало його зближення з вокальною природою музичного висловлювання.

Трактат Л'Аббе «Скрипкові принципи» постає показовим прикладом адаптації італійських педагогічних ідей у межах французької традиції, де поєднуються національні виконавські особливості з новими вимогами до якості звуку, свободи і пластичності скрипкової техніки. Саме в таких працях закладалися передумови формування естетичних і методичних засад французької скрипкової школи XIX століття.

Методичні здобутки XVIII століття отримали подальший розвиток в інструктивно-художніх працях провідних професорів Паризької консерваторії, тісно пов'язаних із концертною практикою. Вони не лише слугували основою професійної підготовки скрипалів,

а й відображали індивідуально-стильові риси виконавської манери їхніх авторів, що дозволяє розглядати ці праці як важливу складову творчої спадщини окремих музикантів і французької класичної скрипкової школи загалом.

Література:

1. L'Abbé le fils [J.-B. Saint-Sevin]. *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les différents agréments dont il est susceptible, dédiée à Monsieur le Marquis de Rodouan de Damartin*. Paris, 1761. 73 p.
2. Baillot, P., Rode, P., Kreutzer, R. *Méthode du violon*. Paris: Au Magasin de Musique du Conservatoire, 1802. 167 p.
3. Brijon, E. R. *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. In: *Méthodes pour le violon / Tarade : Traité de violon / Bailleux : Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon / Cambini : Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*. Genève: Minkoff Reprints, 1972. 240 p.
4. Corrette, M. *L'École d'Orphée: méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût français et italien*. Paris: Chez l'Auteur, Mme Boivin, M. Le Clerc, 1738. 43 p.
5. Dupont, P. *Principes de violon par demandes et par réponses*. Paris, 1718. 17 p.
6. Geminiani, F. *The Art of Playing on the Violin*. London, 1751. 61 p.
7. Huet, F. *Étude sur les différentes écoles de violon depuis Corelli jusqu'à Baillot*. Châlons-sur-Marne, 1880. 152 p.
8. La Laurencie, L. de. *L'École française de violon de Lully à Viotti*. Paris: Delagrave, 1924. Vol. 3. 319 p.
9. Monteclair, M. *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris, 1711–1712.
10. Pertobelli, P. Giuseppe Tartini. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Vol. 11. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027529>
11. Stowell, R. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 411 p.
12. Tartini, G. *Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini*. *L'Europa Letteraria*. Venezia, 1770. Vol. V, II, 74–79.
13. Wirsta, A. *Introduction to L'Abbé le fils: Principes du violon*. Paris: Centre de documentation universitaire, 1961. 81 p.
14. Yim, D. *Viotti and the Chinnerys: a relationship charted through letters*. London: Routledge, 2004. 320 p.
15. Zaslav, N. Dupont, Pierre. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Vol. 7, 724.

References:

1. L'Abbé le fils [Saint-Sevin, J.-B.]. (1761). *Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument et les différents agréments dont il est susceptible, dédiée à Monsieur le Marquis de Rodouan de Damartin*. Paris, 73 p. [in French].
2. Baillot, P., Rode, P., & Kreutzer, R. (1802). *Méthode du violon*. Paris: Au Magasin de Musique du Conservatoire, 167 p. [in French].
3. Brijon, E. R. (1972). *Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon*. In *Méthodes pour le violon / Tarade : Traité de violon / Bailleux : Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon / Cambini : Nouvelle méthode théorique et pratique pour le violon*. Genève: Minkoff Reprints, 240 p. [in French].
4. Corrette, M. (1738). *L'École d'Orphée: méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le goût français et italien*. Paris: Chez l'Auteur, Mme Boivin, M. Le Clerc, 43 p. [in French].
5. Dupont, P. (1718). *Principes de violon par demandes et par réponses*. Paris, 17 p. [in French].
6. Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. London, 61 p. [in English].
7. Huet, F. (1880). *Étude sur les différentes écoles de violon depuis Corelli jusqu'à Baillot*. Châlons-sur-Marne, 152 p. [in French].
8. La Laurencie, L. de. (1924). *L'École française de violon de Lully à Viotti*. Paris: Delagrave. Vol. 3. 319 p. [in French].
9. Monteclair, M. (1711–1712). *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris. [in French].
10. Pertobelli, P. (2001). Giuseppe Tartini. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Vol. 11. Retrieved from <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027529> [in English].
11. Stowell, R. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 411 p. [in English].
12. Tartini, G. (1770). *Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini*. *L'Europa Letteraria*. Venezia. Vol. V, II, 74–79. [in Italian].
13. Wirsta, A. (1961). *Introduction to L'Abbé le fils: Principes du violon*. Paris: Centre de documentation universitaire, 81 p. [in English].
14. Yim, D. (2004). *Viotti and the Chinnerys: a relationship charted through letters*. London: Routledge, 320 p. [in English].
15. Zaslav, N. (2001). Dupont, Pierre. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Vol. 7, 724. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 19.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ТУБА ЯК ГОЛОС: ВОКАЛЬНИЙ ПРИНЦИП У СОЛЬНОМУ ТА ОРКЕСТРОВОМУ РЕПЕРТУАРІ ДЛЯ ТУБИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Висовень Андрій Васильович,

Заслужений артист України,
старший викладач кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID ID: 0009-0006-5070-215X

У статті розглянуто феномен туби як індивідуалізованого «тембрового голосу» у сольному та оркестровому репертуарі ХХ–ХХІ століть крізь призму вокального принципу звукоутворення й фразування. Вихідним пунктом дослідження є констатація того, що туба відносно нещодавно стала самостійним об'єктом музикознавчих студій, тоді як наявні праці переважно фокусуються на її оркестрово-ансамблевих функціях (мідний бас, фактурний баланс), на історіографії жанру концерту для туби з оркестром та на демонстрації технічних можливостей інструмента в сольній практиці. Натомість кантиленне семантичне амплу туби та її здатність реалізувати вокалізоване, «співуче» висловлювання в академічному контексті майже не поставали предметом цілісного спеціального аналізу. З огляду на це мета статті полягає у з'ясуванні того, як вокальний принцип трансформується в різних типах тубного репертуару й забезпечує інструменту статус носія мелодичної, драматургічної та смислової інформації – від «фундаменту» мідної групи до суб'єкта музичної оповіді.

Методологічну основу становить поєднання історичного, жанрового, виконавського, інтонаційного, інтерпретаційного, компаративного та системного методів, що дає змогу простежити взаємозв'язок між оркестровими моделями солізації туби та становленням сольного репертуару, а також зіставити тубу з іншими інструментами низького регістру (віолончель, фагот, бас-кларнет, тромбон) у контексті «низького голосу» як семантичного маркера. Матеріал дослідження охоплює транскрипції вокальної лірики для туби (зокрема цикли на основі Ф. Шуберта та В. Вільямса), камерні й оркестрові твори з аріозними та речитативно-декламаційними епізодами туби, а також праці, що окреслюють теоретичне тло (концепція інструментальної вокальності, праці з еволюції інструментального соло й оркестрової драматургії, вокально орієнтовані підходи до тубної педагогіки). Наукова новизна полягає в інтегративному прочитанні вокальних принципів гри на тубі, де інтонаційно-вокальні, фактурно-оркестрові й інтерпретаційні чинники розглянуто як взаємодіючі складові єдиного семантичного поля. Обґрунтовано, що вокалізація тубного звучання не зводиться до метафори: вона проявляється у конкретних виконавських стратегіях (дихальна опора, «дикційність» артикуляції, хвильова динаміка фрази), у типології формотворчих моделей (аріозність, речитативність, «мовленнєва» пауза як смисловий знак) та у зміні ролі інструмента в оркестрі, де туба дедалі частіше виконує функції персонажа, оповідача або учасника діалогу. Підсумково стаття окреслює перспективи подальших наукових розвідок – у напрямі репертуарного аналізу «арій туби», розширення транскрипційної практики та формування інтегрованих педагогічних моделей на перетині вокальної традиції та традиції виконавського мистецтва мідних духових інструментів.

Ключові слова: виконавське мистецтво туби, вокальний принцип, інструментальна вокальність, оркестровий бас, сольний репертуар, транскрипція, ансамбль мідних інструментів, оркестрова практика, камерний і оркестровий репертуар ХХ–ХХІ століть.

Vysoven Andrii. The tuba as a voice: vocal principles in solo and orchestral tuba repertoire of the 20th–21st centuries

This article investigates the phenomenon of the tuba as an individualized “timbral voice” in the solo and orchestral repertoire of the twentieth and twenty-first centuries through the lens of the vocal principle of sound production and phrasing. The point of departure is the observation that the tuba has only relatively recently become an independent object of musicological inquiry. Existing scholarship tends to concentrate on two dominant poles: (1) the orchestral and ensemble functions of the instrument (the brass bass as a structural foundation, issues of texture, balance, and timbral weight), and (2) the establishment of the tuba concerto and the demonstration of the instrument's technical potential in solo performance. By contrast, the cantabile semantic profile of the tuba—its capacity to sustain vocalized, “singing” musical utterance in both solo and orchestral contexts—has rarely been placed at the center of a comprehensive, dedicated study in either Ukrainian or international research. The present article aims to address this gap by proposing an integrative view of the “tuba as voice”, understood not merely as a metaphor but as a coherent set of historical, repertoire-based, performative, pedagogical, and semantic processes.

The article's object is to clarify how the vocal principle in tone production and phrasing is transformed across different repertorial domains and how it enables the tuba to function as an individualized melodic and dramaturgical agent—moving from the traditional role of a low-register “foundation” toward the status of a subject of musical narration. The methodological framework combines historical, genre-based, performance-analytical, intonational, interpretive, comparative, and systems-oriented methods. This approach makes it possible to trace the relationship between orchestral models of tuba “soloization” and the emergence of a distinctive solo repertoire, as well as to compare the tuba with other low-register instruments (cello, bassoon, bass clarinet, trombone) in terms of the broader cultural semantics of the “low voice”. The analytical corpus includes transcriptions of vocal lyric repertoire for tuba (notably cycles based on Schubert and Vaughan Williams), chamber and orchestral works in which the tuba receives arioso or recitative-declamatory episodes, and scholarly sources that provide the theoretical background (the concept of instrumental vocalicity; studies on the evolution of instrumental solo and orchestral dramaturgy; and vocally oriented approaches to tuba pedagogy).

The article's scholarly novelty lies in an integrative reading of the “tuba as voice”, in which intonational-vocal, textural-orchestral, and interpretive factors are treated as interacting components within a single semantic field. It is argued that the vocalization of tuba

sound cannot be reduced to generalized lyricism: it becomes audible in concrete performance strategies (breath support, articulation as “diction”, wave-like dynamic shaping of the phrase), in a typology of form-building models (arioso cantabile, speech-like recitative, meaningful pauses as semantic signs), and in the changing orchestral status of the instrument, where the tuba increasingly functions as a character, narrator, or dialogic participant. Finally, the article outlines perspectives for further research, including systematic repertoire studies of “tuba arias” within orchestral textures, the expansion of transcription practice, and the development of integrated pedagogical models at the intersection of vocal and brass traditions.

Key words: *tuba performance practice, vocal principle, instrumental vocality, orchestral bass, solo repertoire, transcription, brass ensemble, orchestral practice, chamber and orchestral repertoire of the 20th–21st centuries.*

Вступ. Наприкінці ХХ століття туба відносно нещодавно стала самостійним об’єктом музикознавчих досліджень. Увага більшості авторів зосереджується переважно на її оркестровій та ансамблевій ролі (аналіз функції мідного басу, специфіки фактури та тембрового балансу оркестру у працях, зокрема, В. Слупського), на формуванні жанру концерту для туби з оркестром (І. Палійчук), а також на осмисленні туби як сольного, нерідко віртуозного інструмента у сфері камерного й сольного репертуару (В. Громченко). Таким чином, дослідницький фокус переважно коливається між двома полюсами: з одного боку – оркестрово-ансамблевій функції інструмента, з іншого – демонстрація його технічних можливостей у сольному виконавстві. Натомість кантиленне семантичне амплуа туби, її здатність виступати носієм вокалізованого, «співучого» висловлювання як у сольному, так і в оркестровому контексті майже не опиняється в центрі спеціальних досліджень ні в українському, ні в зарубіжному музикознавстві. Попри те, що цілий ряд авторів наголошує на застосуванні вокального принципу в грі на духових інструментах загалом, цілісного дослідження, присвяченого проблематиці кантиленності саме на тубі, дотепер не існує. Запропонована стаття має на меті принаймні частково заповнити цю дослідницьку лауну, розглядаючи тубу як «голос» – у історико-оркестровому, репертуарному, виконавсько-педагогічному та семантичному вимірах. Отже, *актуальність статті* полягає, по-перше, у необхідності осмислення сучасного зсуву від традиційної ієрархії оркестрових голосів до визнання туби як повноцінного носія мелодичної, драматургічної та семантичної інформації; по-друге, у потребі системно проаналізувати специфіку вокалізації тубного звучання в сольному й оркестровому репертуарі; по-третє, у зумовленій порівняною «молодістю» туби як сольного інструмента потребі впорядкувати знання про інтенсивне, але ще не достатньо осмислене формування її репертуару від другої половини ХХ століття дотепер, тоді як значна частина виконавців і надалі зосереджується переважно на оркестровій та ансамблевій практиці.

Мета статті полягає в з’ясуванні того, як вокальний принцип у звукоутворенні й фразуванні трансформується в сольному та оркестровому репертуарі для туби й забезпечує їй статус індивідуалізованого тембрового голосу в досить новому семантичному амплуа.

Об’єктом дослідження виступає туба в системі академічного музичного виконавства ХХ–ХХІ століть, предметом – специфіка виявлення та переосмислення вокального принципу в сольних творах для туби, а також у її оркестрових партіях, що виходять за межі сучасної басової функції.

Матеріали та методи. В статті застосовано *історичний метод*, що окреслює фактологію, пов’язану зі становленням туби в музичному мистецтві України та зарубіжжя; *жанровий метод* – розкриває типологічні процеси розвитку сольних та оркестрових творів за участю туби; *виконавський* – визначає специфіку технічного та художнього відтворення композиторського тексту; *інтонаційний метод*, що дозволяє осмислити інтонаційні особливості звукоутворення на тубі (у широкому розумінні інтонації як носія смислу і «мовлення» музики); а також *інтерпретаційний метод*, що дозволяє розглядати тубу як «голос персонажа», «оповідача» або «учасника діалогу» в музичному тексті. Застосовується *компаративний метод*, необхідний для зіставлення туби з іншими інструментами низького регістру – віолончеллю, фаготом, бас-кларнетом, тромбонам та *системний метод*, який дає змогу простежити взаємозв’язок між сольними й оркестровими моделями вокалізації туби. Матеріал дослідження становить комплекс джерел, що репрезентують становлення та реалізацію вокального принципу в сучасній тубній практиці: транскрипції вокальної лірики (цикл Франца Шуберта ор. 59 № 1–4 у редакції для туби, цикл Р. Вогана Вільямса Songs of Travel у версії для туби й фортепіано), а також камерні та оркестрові твори, у яких туба отримує виразні сольні епізоди «аріозного» або речитативно-декламаційного типу.

Проблематика виконавського мистецтва на мідних духових, зокрема тубі, у зарубіжному та вітчизняному музикознавстві окреслюється низкою праць, що становлять методологічне тло даного дослідження. Важливими орієнтирами є концепція інструментальної вокальності у духовому репертуарі В. Громченка [1]; дослідження еволюції оркестрового соло та його драматургічних функцій В. Ракочі [3]; розвідки щодо ансамблево-оркестрової ролі туби В. Слупського [4, 5], історіографія жанру концерту для туби в європейській музиці ХХ століття І. Палійчук [2], а також сучасні англомовні праці, присвячені вокально орієнтованим підходам до тубної педагогіки й репертуару – Дж. Адлер-Маккін [6], Б. Сугре [9], Д. Хамфріс [7], В. Портер [8]. Сукупно ці дослідження окреслюють широке коло питань, однак не дають цілісного висвітлення семантичного амплуа туби саме як інструменту, на якому можна втілювати вокальні твори. Це зумовлює спрямованість пропонованої статті.

Результати дослідження. У дослідженні обґрунтовано концепт туби як індивідуалізованого «тембрового голосу» у репертуарі ХХ–ХХІ століть і доведено, що вокальний принцип у тубній практиці має конкретний виконавський зміст, а не лише метафоричний характер.

Його реалізація простежується у стабільних стратегіях звукоутворення й фразування: дихальна опора як основа музичної фрази, артикуляція як «дикція», хвильова динаміка, кантиленна інтонаційність і нарративність висловлювання. Виявлено типологію вокалізації туби в сучасному репертуарі: аріозно-кантиленну модель (розгорнуте «співуче» соло), речитативно-декламаційну (інтонаційна мовленнєвість, пауза як смисловий знак) та гібридну, пов'язану з розширеними техніками, де «голосовий» вимір може набувати буквальної тілесності (спів/гра, мультифоніки, шумові артикуляції). Показано, що ці моделі працюють як у сольному просторі, так і в оркестрі, де туба дедалі частіше отримує драматургічно значущі quasi-solo та «арії туби». Окреслено практичні наслідки для виконавства й педагогіки: зближення вокальної та тубної методик (постава, контроль повітряного потоку, формування «співочого» звуку) та продуктивність транскрипційної практики вокальної лірики для розвитку кантиленності й текстоцентричного фразування. Сукупно результати підтверджують зміну статусу інструмента: від басового «фундаменту» до повноцінного смислового носія й суб'єкта музичної оповіді.

Упродовж XIX століття туба посідала в оркестровій системі переважно роль опорного баса, своєрідного «фундаменту» мідної групи, що дублює найнижчі голоси та забезпечує вагомість і стійкість гармонічного каркаса. Її тембр трактувався передусім як масивна опора, покликана підкреслювати кульмінації й формувати акустичну основу оркестрового ансамблю, тоді як потенціал інструмента до індивідуалізованого висловлювання залишався у прихованому стані. Лише у XX–XXI століттях послідовно окреслюється тенденція до солізації туби, поступового виходу за межі суто басової функції, індивідуалізації її тембру та перенесення на неї вокальних інтонаційних моделей, притаманних людському голосу. У цьому контексті ідея «туби як голосу» набуває особливого значення, оскільки йдеться не просто про метафоричне порівняння, а про цілеспрямоване формування композиторських та виконавських стратегій, що орієнтуються на вокальний принцип звукоутворення, фразування та інтерпретації.

Подібно до інших духових, вокальний принцип у грі на тубі спирається на природну спорідненість звукоутворювальної техніки з актом співу: дихальна опора, контроль повітряного потоку, артикуляційні моделі, внутрішня структурованість фрази зближують тубіста з вокалістом. Низький регістр інструмента асоціюється передусім із чоловічими голосами – басом, бас-баритоном, – що задає інтонаційний орієнтир для композиторів. У традиційній оркестровій системі XIX століття туба тривалий час функціонувала як умовний «бас хору»: дублюючи нижні голоси, вона створювала щільну темброву основу для мідної групи, підкреслювала масивність кульмінацій, формувала «гравітаційний центр» оркестрового звучання, водночас приховуючи потенціал інструмента до індивідуалізації та виходу в зону солюючого висловлювання.

У дослідженні І. Палійчук цей стан речей окреслюється на тлі ширшої історії становлення туби як оркестрового інструмента. Еволюція мідного басу простежується від серпента, клапанних серпентів та «басових валторн» і офіклєйда до винайдення басової туби в 1835 році (К. В. Моріц, В. Ф. Віпрехт, Німеччина). У другій половині XIX століття туба поступово витісняє офіклєйд із оркестрової практики; композитори починають цілеспрямовано експериментувати з її тембровими й технічними можливостями. Вперше вона замінює офіклєйд у творах Р. Вагнера («Летючий голландець»), а в тетралогії «Перстень Нібелунга» композитор вводить «вагнерівські туби» та басову трубу, створюючи новий тип масивного, але гнучкого мідного басу [2, с. 25]. Надалі туба послідовно набуває рис мелодичного, технічно рухливого голосу: в «Нюрнберзьких мейстерзінгерах» Р. Вагнера її партія виявляє незвичну для низького мідного регістру моторність; у «Алжирській сюїті» К. Сен-Санса й «Ельзаських сценах» Ж. Массне туба виступає майже на рівних із тромбонами, вимагаючи від виконавця розвиненої техніки; Р. Штраус у «Саломеї» наділяє її мелодико-ритмічними фігураціями, співставними з партіями тромбонів, фаготів, віолончелей; Ф. Ліст виводить тубу-соло з прозорою мелодичною лінією у вальсі «Листки з альбому» [2, с. 26]. Сукупність цих прикладів засвідчує поступове «дорослішання» туби в оркестрі: від суто гармонічної опори до відповідального, місцями провідного мелодичного голосу, що підготувало ґрунт для появи власне сольного репертуару та жанру концерту для туби з оркестром у XX столітті.

На тлі цього процесу показовими є спостереження В. Ракочі. Дослідник розглядає еволюцію інструментального соло як індикатор розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть. У концертному жанрі вирішальне значення для формування «вокального» образу солюючого інструмента мають оркестрові стратегії, спрямовані на індивідуалізацію сольної лінії. До них належать абсолютне або квазі-соло, розрідження фактури супроводу, використання пауз, педалей і зниження щільності оркестрового звучання, що створюють простір для інтонаційного «дихання» соліста [3, с. 191]. Такі прийоми дозволяють сприймати інструментальну партію не як частину колективної тканини, а як самостійний звуковий голос із власною фразовою логікою.

Не менш важливими є контрастні моделі взаємодії соліста й оркестру, засновані на протиставленні регістрів, тембрів і фактур, а також на діалогічних формах – перегукуваннях, чергуванні ансамблевих і tutti-епізодів. У цьому контексті дублювання набуває виразового значення: воно може як підсилити сольний «голос», так і створювати фоно-орнаментальне тло, яке підкреслює його інтонаційну виразність. Оркестр дедалі частіше функціонує не як рівноправний носій тематизму, а як акустичне й драматургічне середовище для сольного висловлювання [3, с. 193, 194].

На цьому тлі туба в пізньоромантичному оркестрі набуває нового рівня виразності завдяки двом ключовим

процесам: технічному вдосконаленню хроматичних мідних (вентильні інструменти, стандартизація складу групи) та відкриттю феномену «тихих мідних», коли тромбони й туба на ріано в низькому регістрі створюють густий, «металево-темний» колорит, активно експлуатований Вагнером, Брукнером, пізніми романтиками й постромантиками. Саме на цьому ґрунті з'являються вкрай виразні епізоди туби у Г. Малера: у фіналі Шостої симфонії (a-moll) туба викладає основну тему на ріано на тлі ледь помітного тремоло литавр, функціонуючи як quasi solo і задаючи трагічний вектор подальшого розвитку; у першій частині П'ятої симфонії екстремальні стрибки на півтори октави «ущільнюють» емоційну вагу музики, перетворюючи тубу з фактурного фундаменту на повноцінний семантичний голос.

Розвиток сольного репертуару у ХХ столітті кардинально змінює перспективу сприйняття туби. Поворотним моментом у професійній свідомості стає створення Концерту для бас-туби Р. Вогана Вільямса (1953–1954), який продемонстрував нові технічні й гнучкі можливості інструмента та стимулював переоцінку ролі бас-туб F/Eb як сольного інструмента [7, с. 1,2]. Легша й маневровіша конструкція порівняно з контрабас-тубою B–Es/C дозволила істотно розширити виконавські межі; для професійних тубістів нормою стало володіння щонайменше двома інструментами – бас-тубою та контрабас-тубою. Сучасні консерваторії та університети закріпили цю практику, системно навчаючи студентів гри на різних типах туб; опитування педагогів засвідчують, що освоєння бас-туби розглядається як критично важливий етап старших курсів, а туба в строї Es дедалі частіше виконує сольну функцію як у тубістів, так і в еуфоністів-дублерів [7, с. 3].

У власне сольному просторі вокальний принцип виявляється найвиразніше. У повільних частинах концертів, у камерних композиціях з фортепіано чи оркестром форма нерідко організовується за моделлю вокальної арії: розгорнута мелодична лінія розвивається в середньому та верхньому регістрах, розкриваючи несподівану «співучість» тембру; фрази набувають хвильової динаміки, а теми позначаються ремарками *cantabile*, *espressivo*, *dolce*. У такому контексті туба перестає бути абстрактним басом і постає як голос, що «говорить від першої особи», набуваючи рис ліричного героя. Вокальний принцип тут означає не лише загальну кантіленність, а й підпорядкування інтонаційного моделювання логіці дихання, трактування артикуляції як «дикції» умовного тексту, а не механічної комбінації складів.

Інший вимір вокального принципу становить речитативно-декламаційний тип письма, який дозволяє трактувати тубу як «розмовний» інструмент, здатний імітувати інтонаційний рельєф живого мовлення. Змінні розміри, розірвані фрази, часті паузи, раптові акценти й синкопи створюють ефект імпровізованого монологу або драматичного діалогу; туба може постати іронічним коментатором, гротесковим персонажем або філософом-оповідачем. Вокальний принцип трансформується тут у принцип інтонаційної мовленнєвості, коли звучання сприймається як текст без слів, а паузи й зміни

темпу виконують роль розділових знаків. У секторі сучасної музики, орієнтованій на розширені техніки, концепція «туби як голосу» набуває майже буквального виміру: залучаються прийоми одночасного співу й гри (мультифоніки), говоріння чи шепоту в мундштук, використання вдихів і видихів як звуковиразального матеріалу. У таких випадках людський голос виконавця буквально «проростає» крізь тембр інструмента, а корпус туби функціонує як резонатор голосових коливань, перетворюючи інструмент на гібридний медіум між тілесною фізіологією та металевою акустикою.

Ключем до концептуального осмислення цього феномена є поняття інструментальної вокальності (термін В. Громченка), широко розроблене щодо духових інструментів [1]. Інструментальна вокальність постає як максимально вокалізований стиль звуковедення, за якого плавність кантілени, перевага секундових і терцових інтервалів, безперервність дихання та фразування створюють ефект сповідального монологу. Аналіз Арії Е. Боцца, здійснений В. Громченком, показує, як така вокальність генерує низку інтерпретаційних моделей – від драматичної арії-монологу й молитви до камерних ансамблевих версій та навчально-педагогічного етюду, де акцент переноситься на відпрацювання техніки звуковедення, побудови фраз, контролю дихання тощо [1, с. 90, 91]. Перенесення цього концептуального апарату на тубу дозволяє трактувати її сольні партії як різновиди інструментального «співу», а сам інструмент – як своєрідний низький вокальний регістр у системі академічної музики.

Особливого значення в контексті «туби як голосу» набуває перетин вокальної й тубної (загалом мідної) педагогічних традицій. Портер пропонує порівняльний аналіз вокально-фізичного тренінгу у вокалі та тубній школі, вибудовуючи «спільну методичну скриню», орієнтовану на перенесення вокальних принципів у практику тубістів [8, с. 4]. У блоці постанови більшість рекомендацій виявляються універсальними, однак принципово різняться підходи до положення грудної клітки й попереку, пов'язані з типами дихання; «вокальна» постава з активованим корпусом демонструє відчутні покращення у тубістів. У сфері дихання контраст узагальнюється формулою «дихати, щоб розширитися» (мідна традиція) проти «розширитися, щоб дихати» (вокальна школа *arroggio*), причому частина тубістів успішно інтегрує ці вокальні принципи [8, с. 75].

У роботі язика та щелепи вокальна школа пропонує чіткі анатомічні орієнтири (фіксація кінчика язика, рух щелепи вниз і назад), тоді як мідна традиція виходить із принципу «не заважати повітрю» й специфіки регістрових зрушень; експерименти з вокальними моделями здебільшого дають позитивний, хоча й не універсальний ефект. Порівняння губного апарату й голосових складок виявляє не буквальну анатомічну аналогію, а спільний принцип вібрації (ефект Бернулі), тоді як конкретні механізми контролю відрізняються через різну будову й «закріпленість» структур [8, с. 78].

Специфічним інструментом формування «співочого» мислення тубістів постають проекти транскрипцій

вокальної класики для туби. Хамфріс пропонує «перехідний» сольний репертуар для бас-туби на основі циклу Франца Шуберта ор. 59, № 1–4, прагнучи заповнити прогалину між простими шкільними соло та складними концертами [7, с. 12]. Транскрипція будується на збереженні тональностей і опусканні вокальної лінії на дві октави, що забезпечує комфортний середній регістр, дозволяє уникнути «проблемного» низького регістру туби строю F й надто високих нот, а також враховує типові інтонаційні слабкі місця клапанних комбінацій. Потний текст адаптовано до інструментальної практики, однак під тубовою партією збережено оригінальну вокальну лінію, яка слугує опорою для відтворення дикції й фразування. Ключовим завданням транскрипцій є доступність для початківця на бас-тубі та можливість сконцентруватися на базових аспектах гри – звуковеденні, диханні, інтонації, музичальності – без різкого стрибка технічної складності та паралельного освоєння нового типу інструмента [7, с. 26]. Стислий виконавський коментар до кожної пісні орієнтує студента на драматургію тонально-гармонічних змін, ритмічну легкість, контраст «сміху і плачу», зв'язок інтонацій із текстом, утверджуючи практику «вокального» мислення тубіста.

Близьку за спрямованістю, але масштабнішу модель пропонує дисертація Браяна Конора Сугру, присвячена транскрипції циклу пісень Р. Вона-Вільямса “Songs of Travel” для туби й фортепіано та опрацюванню відповідних аспектів виконавської практики [9]. Вихідною тезою є те, що в тубному репертуарі творчість Вона-Вільямса представлена насамперед Концертом для туби та транскрипцією Шести етюдів на теми англійських народних пісень (“Six Studies in English Folk-Song”), тоді як саме вокальна музика композитора є ключовим джерелом досвіду мелодичного фразування й роботи з текстом. Створюючи версію Подорожніх пісень (“Songs of Travel”) для туби in F в оригінальних тональностях, Сугру прагне не тільки розширити репертуар, а й занурити тубіста в текстоцентричну, наративну драматургію циклу – мандрівку Вагабонда від романтизованого вибору шляху через кризу й ностальгію до філософського примирення з прожитим життям [9, с. 13].

Методологічно транскрипція спирається на видання Boosey & Hawkes, максимально зберігає фортепіанний супровід і концентрує зміни в сольній партії: адаптується діапазон, переосмислюються динаміка й артикуляція з урахуванням співвіднесення приголосних і голосних, силабіки, мелізматики; створюються два варіанти – традиційний та зі вписаним вокальним текстом, що дозволяє фразувати згідно з логікою мовлення. У педагогічному плані автор спирається на концепцію Арнольда Джейкобса “Song and Wind”, наголошуючи на домінуванні «пісні» (свідомого звукового образу, текстуальної й емоційної інтонації) над «вітром» (дихально-технічним аспектом) і підкреслюючи тісний зв'язок вокальної та мідної педагогіки [9, с. 42]. У підсумку “Songs of Travel” у версії для туби й фортепіано постає не лише як повноцінний циклічний центр сольного концерту, але й як потужний інструмент формування мелодичної, текстоцентричної, наративної та технічно вивіреної гри тубіста.

У контексті концепції «туби як голосу» показовою є й подальша еволюція ролі інструмента в оркестровому середовищі ХХ–ХХІ століть. Зберігаючи традиційну функцію басового фундаменту в романтичному та постромантичному репертуарі, туба дедалі частіше отримує епізоди, які можна означити як «арії туби»: короткі, але виразні соло, що виринають із фактури в моменти драматургічних зсувів. В таких фрагментах оркестр відступає в тінь, залишаючи прозорий акомпанемент зі струнних чи дерев'яних, тоді як туба веде кантилену або характерну декламацію, окреслюючи образ конкретного персонажа. Сучасна оркестрова практика демонструє зростання ролі тембрових діалогів, у яких туба взаємодіє з валторнами, тромбонами, фаготом, бас-кларнетом, а іноді й з хором: теми передаються між інструментами, створюючи ефект «перехоплення голосу»; у поєднанні з хоральною фактурою туба нерідко дублює найнижчий чоловічий голос, формуючи «подвоєний бас» – людський і інструментальний, що підсилює образну значущість низького регістру.

Таким чином, унаслідок змін репертуарної політики композиторів, еволюції оркестрової фактури, поглиблення виконавського рефлексування та зближення тубної й вокальної педагогіки туба у ХХ–ХХІ століттях проходить шлях від статусу найнижчого оркестрового голосу до статусу повноцінного, семантично навантаженого «голосу культури». Вокальний принцип, перенесений на інструментальний ґрунт, розгортається у спектрі моделей – від кантиленного аріозо до декламації та експериментальних голосових ефектів; у сольному просторі туба постає як оповідач і актор, в оркестровому – як епізодичний, але вагомий носій смислу, здатний концентрувати драматургічну енергію твору. Концепт «туби як голосу», підтриманий ідеєю інструментальної вокальності (за В. Громченком) [1] та вокально орієнтованими педагогічними моделями [7, 8, 9], окреслює перспективний напрям подальших музикознавчих і виконавських студій, зокрема у площині створення нових вокально інспірованих циклів, розширення транскрипційного репертуару й формування інтегрованих навчальних програм для тубістів на перехресті вокальної й мідної традицій.

Висновки. Дослідження окреслює цілісний шлях історико-оркестрового становлення туби – від суто басової опори до виразного мелодичного й драматургічного голосу. Послідовне розширення її ролі в оркестровій практиці ХІХ–першої половини ХХ століття, накопичення досвіду quasi-solo та солонування, а також індивідуалізація тембру в партитурах провідних композиторів створили передумови формування сольного репертуару й жанру концерту для туби у ХХ столітті. У цьому контексті концепт «туби як голосу» набуває аналітичної переконливості: інструмент постає як семантично навантажений учасник оркестрової драматургії, здатний концентрувати смислову й емоційну напругу музичної форми.

Ключовим методологічним результатом є обґрунтування вокального принципу як домінуючої інтонаційної

парадигми сучасного тубного виконавства. У сольному просторі він реалізується через кантиленну та речитативно-декламаційну моделі, а в новітній музиці – через розширені техніки, що буквально інтегрують людський голос у тембр інструмента. Концепція інструментальної вокальності слугує теоретичною рамкою такого прочитання, дозволяючи трактувати тубу як своєрідний низький вокальний регістр із притаманною йому нарративністю, «дикційністю» та дихальною логікою фрази.

У підсумку туба у XX–XXI століттях постає як повноцінний «голос культури»: у сольному вимірі – як оповідач і актор, в оркестровому – як носій вагомої семантики й драматургічної енергії. Це відкриває перспективи подальших досліджень у напрямках аналізу вокалізованих моделей тубного письма, розширення транскрипційного репертуару та розвитку інтегрованих педагогічних програм на перетині вокальної й мідної виконавських традицій.

Література:

1. Громченко В. Інструментальна вокальність як інтерпретаційна основа духової арії Е. Боцца. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне, 2022. Вип. 14. С. 90–94.
2. Палійчук І. Жанр концерту для туби у творчості європейських композиторів XX століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 24–28.
3. Ракочі В. Еволюція інструментального соло як відображення розвитку симфонічного оркестру кінця XVIII – початку XX століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016.
4. Слупський В. Ансамбль мідних духових інструментів доби Відродження. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 120. С. 71–96. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmdu_2017_120_7 (дата звернення: 28.12.2025).
5. Слупський В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018.
6. Adler-McKean. Tubas, tubists, and composers: A mixed-methodological approach to performer and composer-instrument relationships : doctoral thesis. Manchester : Manchester Metropolitan University, 2022.
7. Humphreys D. K. Franz Schubert's Op. 59, a performance edition: A vocal approach for the novice bass tuba player : doctoral dissertation. Denton : University of North Texas, 2022.
8. Porter W. A physiological exploration and pedagogical integration of voice and brass: Tuba physical methods to enhance tone timbre or "Play like you sing" : doctoral dissertation. Fairfax : George Mason University, 2017.
9. Sugrue B. C. Ralph Vaughan Williams' Songs of Travel: Transcription and performance practice for tuba and piano : doctoral dissertation. Boulder : University of Colorado, 2024.

References:

1. Gromchenko, V. (2022). Instrumentalna vokalnist yak interpretatsiina osnova dukhovoї ariї E. Bozza. [Instrumental vocality as an interpretative basis of the wind aria by E. Bozza]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoї muzyky v konteksti natsionalnoї kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Rivne. Iss. 14, pp. 90–94. [in Ukrainian].
2. Paliichuk, I. (2012). Zhanr kontsertu dlia tuby u tvorchosti yevropeiskykh kompozytoriv XX stolittia. [The concerto genre for tuba in the works of European composers of the twentieth century]. *Naukovi zapysky. Serii: Mystetstvoznavstvo*, (2), pp. 24–28. [in Ukrainian].
3. Rakochi, V. (2016). Evoliutsiia instrumentalnoho solo yak vidobrazhennia rozvytku symfonichnoho orkestru kintsia XVIII – pochatku XX stolit. [The evolution of instrumental solo as a reflection of the development of the symphony orchestra from the late eighteenth to the early twentieth centuries]. (Doctoral dissertation). Kyiv. [in Ukrainian].
4. Slupskiy, V. (2017). Ansambl midnykh dukhovykh instrumentiv doby Vidrozhennia. [Brass ensemble of the Renaissance period]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Tchaikovskoho*, (120), pp. 71–96. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmdu_2017_120_7 [in Ukrainian].
5. Slupskiy, V. (2018). Stanovlennia ta rozvytok ansambliu midnykh dukhovykh instrumentiv vid vytykiv do kintsia XVII stolittia. [Formation and development of the brass ensemble from its origins to the end of the seventeenth century]. (Extended abstract of PhD dissertation). Kharkiv. [in Ukrainian].
6. Adler-McKean. (2022). Tubas, tubists, and composers: A mixed-methodological approach to performer and composer-instrument relationships (Doctoral thesis, Manchester Metropolitan University). [in English].
7. Humphreys, D. K. (2022). Franz Schubert's Op. 59, a performance edition: A vocal approach for the novice bass tuba player (Doctoral dissertation, University of North Texas). [in English].
8. Porter, W. (2017). A physiological exploration and pedagogical integration of voice and brass: Tuba physical methods to enhance tone timbre or "Play like you sing" (Doctoral dissertation, George Mason University). [in English].
9. Sugrue, B. C. (2024). Ralph Vaughan Williams' Songs of Travel: Transcription and performance practice for tuba and piano (Doctoral dissertation, University of Colorado). [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 23.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ВЕСІЛЬНА ОБРЯДОВІСТЬ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ: СТАН ПОБУТУВАННЯ

Гусіна Ольга Наумівна,

аспірантка кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності
Науково-навчального інституту Дніпровської академії музики
ORCID ID: 0009-0008-0522-9687

У статті досліджено традиційне весілля Дніпропетровщини як комплексний елемент нематеріальної культурної спадщини регіону, що включає не лише ритуальні дії, а й музичне наповнення. Особлива увага приділена народнописанним творам, їхній структурі, функціям та символічному значенню у різних етапах весільного циклу: передвесільному, весільному та післявесільному. Визначено, що пісні виконують не лише музичну, а ще й соціально-комунікативну та сакральну функції, підтримують емоційний настрій учасників дійства і сприяють передачі культурних знань від покоління до покоління.

Акцентовано на важливості збереження нематеріальної культурної спадщини як загалом, так і локальних весільних традицій Дніпропетровщини. Вивчено історико-етнографічні передумови формування весільної музичної культури, розглянуто строкатість етнічного складу населення регіону та майже відсутність стабільно сформованої місцевої традиції, вплив колонізаційних процесів, міграцій населення, індустріалізації та урбанізації, що призвело до синкретичного характеру обрядових і музичних практик, поєднання елементів різних українських регіональних моделей та локальних варіантів виконання пісень.

Проаналізовано сучасний стан обряду та пісенної традиції, включно зі скороченням частини обрядових дій, стилізацією, реконструкцією та відродженням через культурно-освітні заходи, наукові ініціативи та сучасні весільні практики.

Стаття підкреслює важливість системного наукового фіксування весільної пісенної спадщини для збереження локальної культурної ідентичності та розвитку культурної політики регіону. Наведено перспективи інтеграції музичних традицій у сучасний культурний простір, що сприяє не лише відтворенню власне обряду, а й популяризації української музичної культури. Результати дослідження можуть бути використані для подальших етномузикологічних, етнографічних та культурологічних розвідок.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, весільна обрядовість, традиційне весілля, весільні пісні, Дніпропетровщина, музичні традиції, символіка, етномузикологія, реконструкція.

Husina Olha. Wedding customs in Dnipropetrovsk region: the current condition

The article investigates the traditional wedding of the Dnipropetrovsk region as a complex element of the region's intangible cultural heritage, encompassing not only ritual activities but also its musical component. Special attention is given to folk songs, their structure, functions, and symbolic significance at different stages of the wedding cycle: pre-wedding, wedding, and post-wedding. It is established that the songs perform not only musical but also social-communicative and sacred functions, maintain the emotional atmosphere of the participants, and contribute to the transmission of cultural knowledge from one generation to another.

The article emphasizes the importance of preserving intangible cultural heritage both in general and in the local wedding traditions of the Dnipropetrovsk region. The historical and ethnographic prerequisites for the formation of the region's wedding musical culture are examined, including the ethnic diversity of the population and the almost complete absence of a stable local tradition, as well as the influence of colonization, population migrations, industrialization, and urbanization, which resulted in the syncretic character of ritual and musical practices, combining elements of different Ukrainian regional models and local variants of song performance.

The contemporary state of the ritual and musical tradition is analyzed, including the reduction of certain ritual elements, stylization, reconstruction, and revival through cultural and educational events, scholarly initiatives, and modern wedding practices.

The article highlights the importance of systematic scientific documentation of wedding musical heritage for the preservation of local cultural identity and the development of regional cultural policy. The prospects for integrating musical traditions into the contemporary cultural space are discussed, contributing not only to the reproduction of the ritual itself but also to the promotion of Ukrainian musical culture. The results of the study can be applied in further ethnomusicological, ethnographic, and cultural research.

Key words: intangible cultural heritage, wedding rituals, traditional wedding, wedding songs, Dnipropetrovsk region, musical traditions, symbolism, ethnomusicology, reconstruction.

Вступ. Традиційне весілля в Україні завжди виконувало не лише соціальну функцію, а й слугувало важливим механізмом збереження та передачі культурних цінностей. Весільні обряди формувалися під впливом історико-етнографічних процесів, етнокультурної різноманітності населення та локальних традицій, відображаючи соціальні, релігійні та музичні особливості кожного регіону. У Дніпропетровській області традиційне весілля є складним комплексом ритуальних дій і музичного наповнення, що включає пісні, обрядові дії та символічні атрибути.

Музична складова весілля, представлена народно-писаними творами різних жанрів, відіграла важливу

роль у регулюванні дій учасників обряду, формуванні емоційного стану та підтриманні міжособистісних та родинних зв'язків. Пісні супроводжували кожен етап весільного циклу, від передвесільних сватань до післявесільних прощань, виконуючи музичну, соціально-комунікативну та сакральну функції.

Актуальність дослідження зумовлена сучасною трансформацією обряду: скороченням частини ритуальних дій, стилізацією, реконструкцією та відродженням у межах культурно-освітніх проєктів та фестивалів. Водночас необхідність наукового фіксування весільної пісенної традиції є ключовою для збереження локальної культурної ідентичності та розвитку культурної політики регіону.



Мета статті полягає у комплексному аналізі традиційного весілля Дніпропетровщини, зокрема його музичної складової, та визначенні сучасного стану традиції.

Матеріали та методи. Дослідження традиційного весілля Дніпропетровщини базується на багатому джерельному матеріалі, що включає архівні документи та фонограмні матеріали XIX–XX століть, а також результати численних наукових досліджень у галузі етнографії, фольклористики та етномузикології. Особливу цінність складають польові етнографічні записи весільних пісень та обрядових дій зафіксованих протягом 2014–2020 рр. співробітниками науково-навчальної лабораторії музичного фольклору та етнографії Дніпровської академії музики. Польові матеріали було зібрано під час експедицій у різні громади Дніпропетровської області, де документувалися локальні варіанти весільних наспівів, тексти пісень та описувалися послідовність і функції ритуальних дій. Архівні записи та нотні транскрипції дозволили відновити історичні музичні форми та локальні особливості виконання пісень, що відображають багатство етнокультурного середовища регіону.

Для комплексного дослідження весільної традиції Дніпропетровщини застосовано кілька методів, що взаємно доповнюють один одного. Етнографічний аналіз дозволив систематизувати описи ритуальних дій і пов'язані з ними пісенні тексти, визначити їхню функціональну роль у різних фазах весільного циклу та виявити взаємодію пісенної та обрядової складових. До цієї категорії належать монографії М. Шубравської [13], Г. М. Бурхович [8], Х. Вовка [1] та інші. Музикознавчий аналіз включив дослідження ритміко-мелодичної структури, ладових особливостей, формальних ознак і жанрових характеристик весільних пісень, що дало змогу реконструювати музичні моделі та оцінити їхню взаємодію з обрядовими діями. Сюди входять статті І. Данилейко [4], Г. Качор [5], І. Клименко [6], А. Любимової [9] та інших авторів. Медіа-джерела, що включають аудіо- та відеозаписи лекцій, документальні фільми та відеорекострукції окремих фрагментів весільного обряду [12], які дозволяють досліднику безпосередньо спостерігати виконання ритуальних дій та музичний супровід. Матеріали, присвячені реконструкції обряду, де розглядається проблема вторинного співу, відтворення окремих сцен обряду та робота з вокальними колективами, зокрема в статтях І. Данилейко [3].

Порівняльний аналіз регіональних варіантів здійснювався шляхом зіставлення локальних матеріалів Дніпропетровщини з результатами досліджень інших етнографічних зон України, що дозволило виділити універсальні та специфічні риси музичних і обрядових практик, а також прояви синкретизму, що виникає внаслідок культурного контакту різних спільнот.

Поєднання цих методів дозволило розглядати весільну пісенну традицію не лише як набір мелодійних форм, а як ціннісний культурний феномен, що функціонує через поєднання музики, ритуалу та словесної традиції. Такий комплексний підхід забезпечив повноту наукового аналізу та дозволив підкреслити важливість

системного вивчення весільної традиції для збереження локальної культурної ідентичності та підтримки сучасної культурної політики.

Результати дослідження. Науковий аналіз показав, що традиційне весілля Дніпропетровщини виступає як комплексна музично-обрядова система, де пісенна та ритуальна складові взаємодіють, формуючи цілісний культурний феномен. Аналіз локальних матеріалів дозволив виділити характерні структурні та функціональні особливості весільних пісень, а також визначити їхню роль на різних етапах весільного циклу: передвесільному, весільному та післявесільному.

На передвесільному етапі домінують пісні сватання та заручин, які виконують не лише музично-естетичну функцію, а й соціально-комунікативну. Мелодика цих творів зазвичай характеризується модальною гнучкістю, часто використовується дорійський або міксолідійський лад, що створює урочистий і водночас емоційно піднесений настрій. Ритмічний малюнок пісень передвесільного циклу, як правило, нерівномірно-тактований, з включенням асиметричних ритмічних форм (5/8, 7/8), що підкреслює динаміку діалогу між родинами нареченого та нареченої. Соціальна функція пісень проявляється у регуляції поведінки учасників, створенні комунікаційної платформи для переговорів і демонстрації родинного статусу. Ключовим етапом передвесільного циклу весільного обряду є дівич-вечір, музична складова якого включає виконання спеціальних народнопісенних творів, що мають жанрову і функціональну специфіку: пісні веселого та іронічного характеру, ліричні наспіви про шлюбні очікування, переживання молодої перед від'їздом з рідної домівки та прощанням з батьками. Такий пісенний зразок було зафіксовано у с. Кисличувата Томаківського району «Мати дочки та й питається» [10]. Музично важливим елементом дівич-вечора є виконання пісень, що передають локальні мелодичні традиції Дніпропетровщини, із застосуванням характерних ладових структур, ритмічних форм та інтонаційних моделей, що відрізняють цю частину весільного циклу від весільних пісень інших етапів. Використання повторюваних мотивів, ритмічних фігур та інтонаційних кліше сприяє легкому засвоєнню пісень молодими учасницями, що забезпечує міжпоколінну передачу музичних знань і формує неперервність локальної традиції.

На весільному етапі переважають ритуально-символічні пісні, пов'язані з викупом нареченої, вінчанням, обрядом покривання молодої. Музичні моделі цього циклу вирізняються характерною інтервальною палітрою, використанням різноманітних мелодичних формул для позначення кульмінаційних моментів обряду. Дані пісні виконують сакральну функцію, створюючи ритуальне напруження і відокремлюючи простір обряду від повсякденного життя. Значна частина мелодій передається традиційно від старшого покоління до молодшого, що забезпечує міжпоколінну трансмісію культурних знань і музичних моделей.

Післявесільний етап включає пісні прощання, проведів до дому нареченого та повернення молодої до

своєї родини. Мелодійно ці твори характеризуються спокійнішою, ліричною інтонацією, часто з використанням глісандових та повторюваних фраз, що підкреслює емоційну та рефлексивну функцію музики. У цьому циклі чітко проявляється соціально-комунікативна роль пісень, оскільки вони допомагають закріпити нові родинні зв'язки, підтримати взаємні емоційні відносини між родинами та спільнотою.

Аналіз жанрової структури показав, що весільні пісні Дніпропетровщини відзначаються синкретичністю, що виникла під впливом етнокультурної різноманітності регіону та історичних трансформацій, включаючи колонізаційні процеси, міграції та індустріалізацію. Виявлено поєднання елементів різних регіональних моделей, що проявляється у варіативності мелодичних формул, ладових конфігурацій і ритмічних малюнків.

Сучасний стан весільної пісенної традиції характеризується скороченням частини обрядових елементів, стилізацією мелодій та реконструкцією окремих сцен у рамках культурно-освітніх ініціатив, фестивалів та наукових проєктів. Водночас спостерігається прагнення до відтворення автентичних мелодій і текстів, що сприяє збереженню локальної музичної ідентичності та інтеграції традиційної музики у сучасний культурний контекст.

Результати аналізу підтверджують, що весільні пісні виконують триєдину функцію: музичну (мелодійна та ритмічна структура), соціально-комунікативну (регуляція поведінки учасників та міжособистісна взаємодія) та сакральну (створення ритуальної атмосфери та символічне позначення ключових моментів обряду). Це дозволяє розглядати традиційне весілля Дніпропетровщини як інтегрований музично-обрядовий феномен,

який об'єднує історичний досвід, локальні традиції та соціокультурні практики.

Висновки. Сімейні обряди є однією з основних духовних цінностей українського народу, що протягом століть формували культурну пам'ять поколінь та забезпечували передачу традиційних знань. Одним із ключових механізмів підтримки та відновлення традицій є реконструкція обрядових елементів, яка дозволяє відтворювати частково втрачений матеріал і популяризувати його серед сучасної громади. На підставі польових та архівних матеріалів можна стверджувати, що традиційна весільна обрядовість Дніпропетровщини збереглася не в повному вигляді, проте завдяки спогадам старожилів та локальних виконавців можливо здійснити її часткове відтворення.

Вивчення архівних джерел виявило, що не всі фрагменти обряду, зафіксовані респондентами, містили пісенний компонент. Ці прогалини частково заповнено інформацією з інших наукових джерел. Крім того, були виконані нотні транскрипції низки пісень, що раніше не публікувалися, що дало змогу розширити наукове розуміння локальної весільної музичної традиції.

Варто відзначити, що у багатьох селах на основі існуючих фольклорних колективів формуються молодіжні ансамблі, які займаються відтворенням місцевих весільних традицій та пісенного репертуару. Це свідчить про живучість обрядової культури та її здатність адаптуватися до сучасного соціокультурного середовища.

Перспективи подальшого дослідження полягають у детальному опрацюванні окремих структурних елементів обряду та їх пісенного супроводу, що дозволить глибше зрозуміти змістові, семантичні та функціональні особливості локальної традиції, а також сприятиме науковій фіксації та популяризації весільної музичної спадщини.

Література:

1. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології: [Вибрані праці]: монографія. Київ: Мистецтво, 1995. 356 с.
2. Борисенко В. К. Сімейна обрядовість українців ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ІМФЕ, 2016. 253 с.
3. Данилейко І. Досвід реконструкції типових весільних мелодій за збіркою текстів кінця ХІХ століття з околиць Ніжина, записаних О. Малинкою. *Проблеми етномузикології*. Київ, 2019. № 14. С. 96–117.
4. Данилейко І. Особливості ладової організації весільних меломасивів лівобережжя нижньої Десни (Чернігівщина). Мелодії триопорного ладу у шестидольних композиціях. *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей з географ. атласом*. Київ, 2013. № 8. С. 155–163.
5. Качор (Пшенічкіна) Г. Весільні пісні з рефреном «рано-рано» на Наддніпрянщині та Поліссі у їх структурному та стилістичному порівнянні. *Народна музика Волині та Полісся: проблеми дослідження і популяризації: тези і матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору РДГУ та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга (Рівне, 31 жовтня – 1 листопада 2014 р.)* / упоряд. Р. І. Дзвінка, Ю. П. Рибак. Рівне, 2014. С. 144–156.
6. Клименко І. Українські весільні тиради на шестискладовій основі. *Етномузика: збірка статей та матеріалів, присвячена пам'яті Юрія Сливинського*. Число 10 (2013) / упоряд. Б. Луканюк. Львів, 2014. (Наукові збірники ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 33). С. 31–53.
7. Клименко І. Весільні пісні. *Історія української музики у 7 т. Т. 1* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2016. С. 146–159.
8. Весілля (методичний poradник, сценарій) / упоряд. Г. М. Бурхович. Дніпропетровськ: ВПОП «Дніпро», 1994. 25 с.: нот. додатки.
9. Любимова, А. Весільні мелодії «середньодніпровського набору» в ареалі Дніпровських порогів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей*. Вип. 21 (2, 2021). Дніпро: ГРАНІ, 2021. С. 122–144.
10. *Народні пісні сучасної Дніпропетровщини*. Вип. 1. Томаківський район / упоряд. Галина Пшенічкіна, Анастасія Любимова. Дніпро: Ліра, 2016. 56 с.: 8 фото.
11. *Народні пісні сучасної Дніпропетровщини*. Вип. 2. Петропавлівський район / упоряд. Галина Пшенічкіна, Анастасія Любимова. Дніпро: Ліра, 2019. 164 с., нот., іл., аудіодиск.

12. Просили батько, просили мати : етнографічний фільм <https://www.youtube.com/watch?v=t-L0sBeA-fE>
13. *Весілля* : у 2-х кн. / упоряд. М. М. Шубравська (тексти, примітки), О. А. Правдюк (нотний матеріал). Київ : Наукова думка, 1970.

References:

1. Vovk, Kh. (1995). *Studies in Ukrainian ethnography and anthropology: Selected works: Monograph* (in Ukrainian). Kyiv : Mystetstvo.
2. Borysenko, V. K. (2016). *Family rituals of Ukrainians in the 20th and early 21st centuries* (in Ukrainian). Kyiv : IMF.
3. Danyleiko, I. (2019). Experience in reconstructing typical wedding melodies based on a collection of texts from the late 19th century from the vicinity of Nizhyn, recorded by O. Malinka. *Problems of Ethnomusicology*, (14), 96–117. [in Ukrainian].
4. Danyleiko, I. (2013). Features of the modal organization of wedding melodies from the left bank of the lower Desna (Chernihiv region). Melodies of the tripartite mode in six-part compositions. *Problems of Ethnomusicology: Collection of scientific articles with a geographical atlas*, (8), 155–163. [in Ukrainian].
5. Kachor (Pshyenchkina), H. (2014). Wedding songs with the refrain “rano-rano” in the Dnieper region and Polissya in their structural and stylistic comparison. In R. I. Dzvinika & Yu. P. Rybak (Eds.), *Folk music of Volhynia and Polissya: Problems of research and popularization: Abstracts and materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference* (pp. 144–156). Rivne. [in Ukrainian].
6. Klymenko, I. (2014). Ukrainian wedding tirades based on six syllables. In B. Lukanyuk (Ed.), *Ethnomusic: A collection of articles and materials dedicated to the memory of Yurii Slyvytskyi* (Issue 10, pp. 31–53). Lviv : Scientific collections of the M. Lysenko Lviv National Academy of Music, Issue 33. [in Ukrainian].
7. Klymenko, I. (2016). Wedding songs. In *History of Ukrainian music in 7 volumes* (Vol. 1, pp. 146–159). Kyiv : National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylsky Institute of Art, Folklore and Ethnology. [in Ukrainian].
8. Burkhovych, G. M. (Comp.). (1994). *Weddings (methodological guide, script)* [in Ukrainian]. Dnipropetrovsk : VPOP “Dnipro”.
9. Lyubimova, A. (2021). Wedding melodies of the “Middle Dnipro set” in the area of the Dnipro rapids. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk Region*, 21(2), 122–144.
10. Pshenichkina, G., & Lyubimova, A. (Comps.). (2016). *Folk songs of modern Dnipropetrovsk region. Issue 1. Tomakivsky district* [in Ukrainian]. Dnipro : Lira.
11. Pshenichkina, H., & Liubymova, A. (Comps.). (2019). *Folk songs of modern Dnipropetrovsk region. Issue 2. Petropavlivskiy district* [in Ukrainian]. Dnipro : Lira.
12. *Father Asked, Mother Asked: Ethnographic Film* (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=t-L0sBeA-fE> [in Ukrainian].
13. Shubravskaya, M. M. (Comp.), & Pravdyuk, O. A. (Musical notation). (1970). *Wedding: In 2 volumes* [in Ukrainian]. Kyiv : Naukova Dumka.

Дата першого надходження статті до видання: 20.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПРИЗНАЧЕННЯ СТРУННИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ БАРОКОВІЙ МУЗИЦІ

Єрмоєнко Андрій Юрійович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID:0000-0002-4349-4288

Стаття присвячена комплексному дослідженню функціонального призначення струнних інструментів у європейській музичній культурі епохи Бароко як одного з визначальних чинників формування інструментального мистецтва, жанрової системи та виконавської практики XVII – першої половини XVIII століття. Метою статті є виявлення основних функцій струнних інструментів у різних формах музичної діяльності барокової епохи та визначення їх ролі в становленні оркестрового складу й принципів музичної драматургії.

У дослідженні розглядається еволюція струнної групи в контексті загальних стилізованих процесів Бароко, зокрема утвердження гомофонно-гармонічного мислення, розвитку тональної системи та формування концертного принципу. Проаналізовано функціональні моделі використання струнних інструментів у сольному, ансамблевому та оркестровому виконавстві, а також їх взаємодію з вокальними жанрами. Особливу увагу приділено ролі струнних інструментів у структурі basso continuo, де вони поєднували гармонічно-опорну, ритмічну та темброво-виразну функції, забезпечуючи цілісність музичної мови.

У статті висвітлюється провідна роль скрипки як домінуючого мелодичного інструмента барокової епохи, що стала основою для розвитку віртуозної техніки та сольного концертного жанру. Розглянуто специфіку функціонування альту, віоли да гамба, віолончелі та контрабаса, зокрема їх участь у формуванні поліфонічної фактури, гармонічного фундаменту та тембрового балансу ансамблю. Наголошується на варіативності функцій струнних інструментів залежно від жанрового контексту – сонати da chiesa і da camera, concerto grosso, сольного концерту, сюїти, опери, ораторії, тощо.

Теоретичні положення статті ґрунтуються на аналізі творчості провідних європейських композиторів епохи Бароко – К. Монтеверді, А. Кореллі, А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, у творах яких струнні інструменти виступають активним носієм образно-драматургічного розвитку. Зроблено висновок, що функціональне призначення струнних інструментів у бароковій музиці є багатовимірним явищем, яке визначило подальший розвиток європейського інструменталізму та оркестрового стилю.

Ключові слова: віолончель, західноєвропейські композитори XVII–XVIII століть, соната, кантата, барокове виконавство, basso continuo, європейська традиція.

Yeromenko Andrii. The functional purpose of string instruments in European baroque music

The article is devoted to a comprehensive study of the functional purpose of string instruments in European musical culture of the Baroque era as one of the determining factors in the formation of instrumental art, genre system and performance practice of the 17th – first half of the 18th century. The aim of the article is to identify the main functions of string instruments in various forms of musical activity during the Baroque era and to determine their role in the formation of orchestral composition and the principles of musical dramaturgy.

The study examines the evolution of the string section in the context of general Baroque stylistic processes, in particular the establishment of homophonic-harmonic thinking, the development of the tonal system, and the formation of the concert principle. Functional models of the use of string instruments in solo, ensemble and orchestral performances, as well as their interaction with vocal genres, are analysed. Particular attention is paid to the role of string instruments in the structure of basso continuo, where they combined harmonic-supporting, rhythmic and timbre-expressive functions, ensuring the integrity of musical language.

The article highlights the leading role of the violin as the dominant melodic instrument of the Baroque era, which became the basis for the development of virtuoso technique and the solo concert genre. The specifics of the functioning of the viola, viola da gamba, cello and double bass are considered, in particular their participation in the formation of polyphonic texture, harmonic foundation and timbral balance of the ensemble. The variability of the functions of string instruments is emphasised.

The article highlights the leading role of the violin as the dominant melodic instrument of the Baroque era, which became the basis for the development of virtuoso technique and the solo concert genre. The specifics of the functioning of the viola, viola da gamba, cello and double bass are considered, in particular their participation in the formation of polyphonic texture, harmonic foundation and timbral balance of the ensemble. The variability of the functions of string instruments depending on the genre context – sonatas da chiesa and da camera, concerto grosso, solo concertos, suites, operas, oratorios, etc. – is emphasised.

The theoretical provisions of the article are based on an analysis of the works of leading European composers of the Baroque era – C. Monteverdi, A. Corelli, A. Vivaldi, J. S. Bach, G. F. Handel, in whose works string instruments are an active carrier of figurative and dramaturgical development. It is concluded that the functional purpose of string instruments in Baroque music is a multidimensional phenomenon that determined the further development of European instrumentalism and orchestral style.

Key words: cello, Western European composers of the 17th-18th centuries, sonata, cantata, Baroque performance, basso continuo, European tradition.



Вступ. Європейська музична культура епохи Бароко становить один із ключових етапів формування інструментального академічного мистецтва, у межах якого відбулися суттєві зміни в жанровій системі, виконавській практиці та принципах музичного мислення. Саме в цей період остаточно утверджується провідна роль інструментальної музики, що поступово виходить за межі суто прикладних або акомпануючих функцій і набуває самостійного художнього значення. Важливим чинником цього процесу стало інтенсивне зростання значущості струнних інструментів, які посіли центральне місце в сольному, ансамблевому та оркестровому виконавстві європейського бароко.

Струнні інструменти епохи Бароко не лише визначали темброве обличчя музичних колективів, а й виконували багатофункціональну роль у формуванні музичної фактури, гармонічної організації та драматургічного розвитку твору. Їх використання охоплювало широкий спектр функцій – від гармонічно-опорної та ритмічно-структуруючої до виразно-мелодичної та художньо-образної. Особливе значення у цьому контексті мала система *basso continuo*, яка стала основою барокового музичного мислення та сприяла становленню нових форм взаємодії між струнними інструментами й іншими складовими виконавської інтерпретації.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення функціонального призначення струнних інструментів у бароковій музиці як цілісного явища, що виходить за межі суто інструментознавчого або історико-описового підходу. Незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених окремим аспектам барокової інструментальної музики, питання системного аналізу функцій струнної групи в різних жанрових і стильових аспектах потребує подальшого уточнення та узагальнення.

Метою статті є виявлення основних функцій струнних інструментів у європейській бароковій музиці та визначення їх ролі у формуванні жанрово-стильових моделей, виконавської практики й принципів музичної драматургії XVII – першої половини XVIII століття. Відповідно до поставленої мети визначено такі завдання: проаналізувати специфіку використання струнних інструментів у сольній, ансамблевій та оркестровій формах музикування; окреслити їх функціональну роль у системі *basso continuo*; виявити жанрові та стильові чинники, що впливали на трансформацію функцій струнної групи в бароковій музичній традиції.

Матеріали та методи дослідження. Матеріалами дослідження є музичні твори європейських композиторів епохи Бароко XVII – першої половини XVIII століття, у яких струнні інструменти відіграють визначальну роль у формуванні жанрової структури та музичної фактури. Аналітичну основу складають зразки інструментальної й вокально-хорової творчості К. Монтеверді, А. Кореллі, А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, що репрезентують основні напрями розвитку барокової музики. До кола матеріалів також залучено музично-теоретичні та історико-стильові праці українських музикознавців, присвячені проблемам барокового стилю,

інструментального виконавства та жанрової еволюції європейської музичної традиції [4, 7].

Методологічну основу дослідження становить сукупність загальнонаукових і спеціальних музикознавчих методів. Історико-стильовий метод застосовано з метою розгляду функціонального призначення струнних інструментів у контексті розвитку європейського музичного бароко та формування інструментального мислення Нового часу. Структурно-функціональний метод дав змогу виявити роль струнних інструментів у музичній фактурі, зокрема у системі *basso continuo*, а також простежити розподіл гармонічних, мелодичних і ритмічних функцій між інструментальними партіями.

Аналітичний метод використано для детального опрацювання музичного тексту з позицій жанрово-драматургічної організації та темброво-функціональної взаємодії струнної групи. Порівняльний метод застосовано з метою зіставлення функцій струнних інструментів у різних жанрах барокової музики та в індивідуальних композиторських стилях, що дозволило виявити спільні закономірності та стильові відмінності. Системний підхід забезпечив цілісне осмислення функціонального призначення струнних інструментів як багаторівневого явища, що поєднує історичні, жанрові, виконавські та стильові аспекти розвитку європейської музичної культури епохи Бароко.

Результати дослідження. У європейській бароковій музиці струнні інструменти виконували багатофункціональну та системоутворювальну роль, яка визначалася не лише їх тембровими й технічними можливостями, а передусім глибинними стильовими, жанровими та драматургічними закономірностями музичного мислення XVII – першої половини XVIII століття. Функціональне призначення струнної групи формувалося в тісному взаємозв'язку з еволюцією тонально-гармонічної системи, становленням інструментальних жанрів і розвитком ансамблево-оркестрового виконавства, що підтверджує її провідне місце в музичній культурі епохи Бароко [7, с. 128].

Вивчення барокової музичної фактури засвідчило, що саме струнні інструменти забезпечували її структурну цілісність і внутрішню будову. У межах гомофонно-гармонічного типу мислення вони виконували функцію стабілізації вертикалі, водночас активно беручи участь у формуванні горизонтального інтонаційного розвитку. Завдяки здатності до тривалого звуковедення, гнучкості інтонаційної мови та широкому діапазону динамічних і артикуляційних засобів виразності, струнні інструменти стали провідними носіями тематичного матеріалу. Особливо виразно це виявляється у сонатно-концертних формах, де тематичний розвиток значною мірою ґрунтується на інструментальному мелодизмі та фактурній активності струнної групи [1].

Фактурна організація барокових творів значною мірою залежала від чіткого функціонального розподілу між верхніми та нижніми струнними голосами. Скрипки та альти, здебільшого реалізовували мелодично-інтонаційну й образно-виразну функцію, формуючи тематичний профіль твору. Натомість струнні

інструменти – віолончель, контрабас, віола да гамба – виконували гармонічно-опорну та метроритмічну функції, забезпечуючи стабільність музичного руху й цілісність фактури. Такий розподіл функцій сприяв формуванню багаторівневої фактурної організації, характерної для барокової музики.

Одним із ключових результатів дослідження є уточнення ролі струнних інструментів у системі *basso continuo*, яка становила фундамент барокового музичного мислення. Басові струнні інструменти виконували не лише акомпануючу, а й організуючу функцію, визначаючи напрям гармонічного розвитку, внутрішню організацію музичної форми та логіку драматургічного розгортання. У поєднанні з клавішними інструментами басова струнна лінія забезпечувала цілісність музичної композиції, виступаючи своєрідною конструктивною основою твору. Характер басової партії змінювався залежно від жанрового контексту: у камерних сонатах вона вирізнялася інтонаційною пластичністю та тематичною активністю, тоді як в оперних і ораторіальних творах набувала ритмічної чіткості та драматургічної спрямованості [8, с. 101].

Аналіз функціонального призначення окремих струнних інструментів показав домінуючу роль скрипки як провідного мелодичного інструмента епохи Бароко. Саме скрипка стала основою формування сольного інструментального стилю та розвитку концертного академічного виконавства, що визначив подальшу еволюцію європейської інструментальної музики. У творчості А. Кореллі та А. Вівальді скрипка виконує мелодико-конструктивну функцію, формуючи архітектоніку музичної форми. Її технічні можливості сприяли розвитку віртуозної пасажної техніки, секвенційного мислення та контрастної тематичності, що, у свою чергу, стало важливим чинником стильового оновлення барокової інструментальної мови.

Водночас внутрішні струнні голоси, насамперед альт, відігравали важливу роль у формуванні гармонічної повноти та поліфонічної насиченості барокової фактури. Хоча їхні партії рідко набували самостійного тематичного значення, саме вони забезпечували логічну взаємодію між верхнім і нижнім регістрами звучання, сприяючи цілісності музичної вертикалі. Альтова лінія часто виконувала функцію гармонічного заповнення, водночас зберігаючи інтонаційну активність і динамічну участь у розвитку музичної драматургії, що підтверджує дуже вагому роль внутрішніх струнних голосів у бароковому ансамблевому мистецтві [9, с. 157].

Окрему увагу в дослідженні приділено віолі да гамба як інструменту перехідного типу, функціональне призначення якого зазнавало істотних трансформацій упродовж барокової доби. У ранньому Бароко вона широко використовувалася як сольний і ансамблевий інструмент, однак у пізніший період поступово втрачала свої позиції, поступаючись віолончелі, яка відповідала новим вимогам концертного стилю та зростаючій ролі оркестрового виконавства. Водночас віола да гамба зберегла важливе значення в камерних жанрах, де її особливий тембр сприяв створенню ліричного

образного простору. Така еволюція функцій інструмента відображає загальні стильові зрушення барокової музики та зміну естетичних пріоритетів епохи Бароко.

В оперному та вокально-хоровому мистецтві епохи Бароко струнні інструменти відігравали провідну роль у формуванні музичної драматургії. Вони активно залучалися до характеристики сценічних образів, передачі емоційних станів і підкреслення кульмінаційних моментів драматичної дії. Струнна група забезпечувала гнучкість оркестрової фактури та відкривала широкі можливості для тембрових зіставлень, що стало важливим чинником становлення барокового музичного театру [12, с. 84-86].

Узагальнюючи результати дослідження, зазначимо, що функціональне призначення струнних інструментів у європейській бароковій музиці має багаторівневий і системний характер. Вони виступають як важлива складова інструментального мистецтва, як активні чинники формування музичної форми, стилю та виконавської традиції епохи Бароко. Саме завдяки струнній групі барокова музика набула структурної цілісності, жанрової різноманітності та художньої виразності, які визначили подальший розвиток європейської інструментальної культури.

Висновки. Струнні інструменти в європейській бароковій музиці відіграли багаторівневу функціональну роль, об'єднуючи мелодично-тематичну, гармонічну, ритмічну та драматургічну функції, що забезпечувало структурну цілісність твору та формування його стилю. Розподіл ролей між верхніми, внутрішніми та нижніми струнними голосами створював системуутворюючу фактурну основу барокових творів: верхні інструменти реалізовували мелодично-виразні функції, внутрішні – забезпечували гармонічну і поліфонічну насиченість, а нижні формували стабільний басовий фундамент і метроритмічну опору. *Basso continuo* виступав організаційним та драматургічним ядром композиції, а басові струнні інструменти виконували ключову роль у формуванні гармонічного розвитку та драматургічного розвитку твору, поєднуючи акомпануючу і сольну функції. Скрипка здобула статус провідного мелодичного інструмента, визначаючи характер тематичного розвитку, архітектоніку музичної форми та розвиток сольного виконавства, що мало істотний вплив на еволюцію інструментального стилю європейського бароко. Внутрішні струнні голоси, альт та віола да гамба виконували допоміжні, важливі функції: формували гармонічну повноту, забезпечували взаємозв'язок між регістрами та підтримували динамічний розвиток музичної тканини, що свідчить про комплексний характер ансамблевої організації.

У оркестровій, оперній та ораторіальній творчості струнні інструменти забезпечували образно-виразну та драматургічну складову, активно залучалися до формування інтонаційно-образного змісту та емоційного забарвлення музичного твору.

Загалом, струнні інструменти виступають універсальним засобом реалізації жанрово-стильових моделей барокової музики, формуючи фундамент європейської музичної традиції та визначаючи подальший розвиток інструментальної культури.

Література:

1. Бойко В. П. Проблеми музичної фактури у творчості європейських композиторів бароко. Київ : *Музична Україна*, 2012. 176 с.
2. Дорошенко М. В. Ансамблева практика в європейському бароко. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. 142 с.
3. Гнатюк О. С. Виконавські традиції струнних інструментів XVII–XVIII ст. Харків : ХДАК, 2008. 158 с.
4. Зав'ялова О. К. Деякі аспекти розвитку віолончельної сонати в Україні. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. праць*. Упор. О. В. Михайличенко. Київ-Суми : НМАУ, МІГРО, 2003. Вип. 25. С. 58–61.
5. Зінкевич О. В. Скрипка в музичній культурі Європи XVII–XVIII ст. Київ : НМАУ, 2007. 134 с.
6. Зінкевич О. В. Скрипка як провідний інструмент барокового ансамблю. *Українська музична культура*. 2009. № 3. С. 12–26.
7. Кияновська Л. І. Барокова музика Європи: історія та виконавська практика. Київ : *Музична Україна*, 2000. 224 с.
8. Корній Л. М. Basso continuo та його роль у музичній драматургії епохи Бароко. *Вісник Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 37. С. 101.
9. Корній Л. М. Струнні інструменти в ансамблі доби Бароко. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2006. 157 с.
10. Лисенко І. М. Функціональна роль скрипки у бароковому концерті. Київ : НМАУ, 2011. 120 с.
11. Петренко О. А. Basso continuo у бароковій музиці: методика аналізу. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. 134 с.
12. Шевчук Ю. В. Розвиток камерно-інструментальної музики у Європі XVII–XVIII ст. Київ : *Музична Україна*, 2013. 190 с.
13. Сюта Б. В. Фактура і жанрові особливості інструментальної музики бароко. Харків : ХДМ, 2010. 198 с.
14. Сюта Б. В. Функціональні аспекти струнних інструментів у європейській музиці XVII–XVIII ст. *Музичне мистецтво України*. 2008. № 2. С. 55–68.

References:

1. Boyko V. (2012). Problemy muzychnoyi faktury u tvorchosti yevropeyskykh kompozytoriv baroko. [Problems of musical texture in the works of European Baroque composers]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 176 p. [in Ukrainian].
2. Doroshenko M. (2015). Ansambleva praktyka v yevropeyskomu baroko. [Ensemble practice in European Baroque]. Lviv : Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko. 142 p. [in Ukrainian].
3. Gnatuk O. (2008). Vykonavski tradytsii strunnykh instrumentiv XVII–XVIII st. [Performance traditions of string instruments XVII–XVIII c.]. Kharkiv : KhDM. 158 p. [in Ukrainian].
4. Zavyalova O. (2003). Deiaki aspekty rozvytku violonchelnoi sonaty v Ukraini. [Some aspects of the development of the cello sonata in Ukraine]. *Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia: zb. nauk. prats*. Kyiv–Sumy : NMAU, MIGRO. Issue 25. P. 58–61. [in Ukrainian].
5. Zinkevych O. (2007). Skrypka v muzychnii kulturi Yevropy XVII–XVIII st. [Violin in European musical culture of the XVII–XVIII centuries]. Kyiv : NMAU. 134 p. [in Ukrainian].
6. Zinkevych O. (2009). Skrypka yak providnyi instrument barokovoho ansambli. [Violin as a leading instrument of the Baroque ensemble]. *Ukrainska muzychna kultura*. № 3. P. 12–26. [in Ukrainian].
7. Kiyanoska L. (2000). Barokova muzyka Yevropy: istoriia ta vykonavska praktyka. [Baroque music of Europe: history and performance practice]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 224 p. [in Ukrainian].
8. Korniy L. (2010). Basso continuo ta yogo rol u muzychnii dramaturhii baroko. [Basso continuo and its role in Baroque musical dramaturgy]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M.V. Lysenka*. Issue 37. P. 101–115. [in Ukrainian].
9. Korniy L. (2006). Strunni instrumenty v ansambli doby baroko. [String instruments in the ensemble of the Baroque era]. Lviv : Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko. 157 p. [in Ukrainian].
10. Lysenko I. (2011). Funktsionalna rol skrypky u barokovomu kontserti. [Functional role of the violin in the Baroque concerto]. Kyiv : NMAU. 120 p. [in Ukrainian].
11. Petrenko O. (2009). Basso continuo u barokoviy muzytsi: metodyka analizu. [Basso continuo in Baroque music: methodology of analysis]. Lviv : Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko. 134 p. [in Ukrainian].
12. Shevchuk Y. (2013). Rozvytok kamerno-instrumentalnoyi muzyky u Yevropi XVII–XVIII st. [Development of chamber-instrumental music in Europe XVII–XVIII c.]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 190 p. [in Ukrainian].
13. Syuta B. (2010). Faktura i zhanrovi osoblyvosti instrumentalnoi muzyky baroko. [Texture and genre features of Baroque instrumental music]. Kharkiv : KhDM. 198 p. [in Ukrainian].
14. Syuta B. (2008). Funktsionalni aspekty strunnykh instrumentiv u yevropeiskii muzytsi XVII–XVIII st. [Functional aspects of string instruments in European music of the XVII–XVIII centuries]. *Muzychne mystetstvo Ukrainy*. № 2. P. 55–68. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 21.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ
АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА
У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ С. В. БАШТАНА:
ФЕНОМЕН ТРІО «ВЕРБЕНА»**

Задорожна Віта-Вікторія Миколаївна,
доктор мистецтв, старша викладачка кафедри бандури
Національної музичної академії України
ORCID ID: 0009-0005-8748-4822

У статті здійснено комплексне наукове дослідження методологічних засад формування професійної культури академічного бандурного виконавства у контексті творчої спадщини видатного українського виконавця, педагога та фундатора Київської школи академічного бандурного виконавства Сергія Васильовича Баштана. Дослідження спрямоване на виявлення та систематизацію ключових принципів професійної підготовки виконавців, їх практичної реалізації в ансамблевих формах виконавства та інтеграції традиційних і сучасних методологічних підходів. Здійснено аналіз основних компонентів професійної культури, до яких належать технічна майстерність, художня інтерпретація, ансамблева взаємодія та ціннісно-етичні орієнтири виконавця, що утворюють цілісну систему, здатну забезпечувати високий рівень виконавської компетентності та художньої самобутності. У статті уточнено механізми реалізації методологічних засад школи С. В. Баштана у сучасній практиці, зокрема через аналіз діяльності тріо «Вербена» як феномену, що репрезентує цілісну модель професійної культури академічного бандурного виконавства. Виявлено, що тріо «Вербена» (у складі Людмила Ларікова, Лідія Зайчківська та Ольга Калина) демонструє ефективну реалізацію педагогічних принципів, поєднуючи індивідуальну виконавську майстерність кожної учасниці з колективною координацією, художньою інтерпретацією та репертуарною різноманітністю. В роботі здійснено теоретико-методологічний аналіз розвитку академічного бандурного виконавства в Україні, оцінено роль національної музичної традиції у формуванні професійної компетентності виконавця та визначено взаємозв'язок педагогічних принципів із практичними аспектами ансамблевого виконавства. Виявлено, що комплексне поєднання технічних, інтерпретаційних та колективних елементів створює унікальну модель професійної культури, здатну забезпечувати ефективну передачу традицій Київської школи академічного бандурного виконавства новим поколінням бандуристів.

Ключові слова: бандура, професійна культура, Київська школа академічного бандурного виконавства, традиція, національна ідентичність, ансамблева взаємодія.

Zadorozhna Vita-Viktoriia. Methodological Principles of Forming Professional Culture in Academic Bandura Performance in the Context of S. Bashtan's Creative Legacy: the Phenomenon of the "Verbena" Trio

The article presents a comprehensive scholarly study of the methodological principles underlying the formation of professional culture in academic bandura performance, examined through the creative legacy of the distinguished Ukrainian performer, educator and founder of the Kyiv school of academic bandura art, Serhii Bashtan. The research aims to identify and systematize key principles of professional training for performers, their practical application in ensemble performance formats and the integration of both traditional and contemporary methodological approaches. The article analyzes the core components of professional culture, including technical mastery, artistic interpretation, ensemble interaction and the performer's value-ethical orientation. Together, these elements form an integrated system capable of ensuring a high level of performance competence and artistic individuality. The study clarifies the mechanisms for implementing the methodological principles of S. Bashtan's school in contemporary practice, particularly through the analysis of the "Verbena" trio as a phenomenon representing a holistic model of professional culture in academic bandura performance. It is demonstrated that the "Verbena" trio (comprising Liudmyla Larykova, Lidiia Zainchkivska and Olha Kalyna) effectively realizes pedagogical principles by combining the individual performance mastery of each member with collective coordination, artistic interpretation and diverse repertoire. The work conducts a theoretical and methodological analysis of the development of academic bandura performance in Ukraine, evaluates the role of national musical tradition in shaping performers' professional competence and examines the relationship between pedagogical principles and practical aspects of ensemble performance. The study finds that the integrated combination of technical, interpretive and collaborative elements creates a unique model of professional culture capable of effectively transmitting the traditions of the Kyiv school of bandura performance to new generations of bandura players.

Key words: bandura, professional culture, Kyiv academic school of bandura performance, tradition, national identity, ensemble interaction.

Вступ. Академічне бандурне мистецтво в Україні виступає унікальним культурним феноменом, що поєднує багатовікову народну традицію з сучасними академічними підходами до виконавства. Формування професійної культури виконавця у цьому контексті потребує системного наукового осмислення, яке враховує історико-культурні, методологічні та практичні аспекти діяльності музиканта-бандуриста.

Особливе місце в історії та сучасності академічного бандурного мистецтва посідає Київська школа, пов'язана з іменем Сергія Васильовича Баштана (1927–2017) – видатного виконавця, педагога та фундатора цілісної виконавсько-методологічної парадигми сучасної гри на бандурі. Його творча спадщина виходить за межі індивідуального мистецького доробку, оскільки репрезентує цілісну



систему принципів формування професійної культури бандуриста.

Показовим прикладом реалізації методологічних принципів школи С. В. Баштана в сучасному виконавському просторі є феномен тріо «Вербена», яке було створено за його ініціативи у 1981 році. Творча діяльність ансамблю репрезентує не лише високий рівень технічної та ансамблевої майстерності, а й цілісну художню концепцію, у якій професійна культура постає як усвідомлена стратегія інтерпретації, репертуарної політики та сценічної комунікації.

Матеріали та методи. Методологічна основа дослідження включає системний, культурологічний, особистісно-творчий та інтерпретаційний підходи, що дозволяють оцінити взаємодію технічної, художньої та соціокультурної складових виконавської діяльності. Матеріальною базою дослідження стали: творчо-педагогічна спадщина С. В. Баштана, а також матеріали пов'язані з творчістю тріо «Вербена».

Професійна культура виконавства у сучасному музикознавстві дедалі частіше розглядається не лише як сукупність технічних навичок або стилістичних ознак, а як інтегративне явище, що охоплює художнє мислення, інтерпретаційну свідомість, ціннісні орієнтири, етичні норми та комунікативні стратегії музиканта.

У цьому контексті академічне бандурне виконавство потребує спеціального наукового аналізу, оскільки воно функціонує на перетині фольклорної традиції, академічної музичної освіти та сучасної концертно-виконавської практики, формуючи унікальну модель професійної культури.

Показово, що ці питання активно почали вивчатися в українському музикознавстві, утім робіт присвячених формуванню професійної культури саме у контексті комунікаційної одиниці Вчитель-Учні, яка працює не лише на етапі навчального процесу, а й стає відправною точкою для творчого розвитку музикантів, що можна спостерігати на прикладі феномену бандурного тріо «Вербена» наразі не виявлено.

Актуальність даного дослідження посилюється необхідністю переходу від описового або біографічного вивчення постаті С. В. Баштана до аналізу його школи як динамічної системи, здатної породжувати нові виконавські моделі та художні феномени. У цьому зв'язку особливої наукової цінності набуває звернення до ансамблевих форм академічного бандурного виконавства, які демонструють високий рівень професійної культури через складні механізми взаємодії, колективної інтерпретації та художньої комунікації.

Результати дослідження. Професійна культура виконавства є однією з ключових категорій музикознавства, оскільки вона визначає рівень цілісності, свідомості та компетентності виконавця у художньому процесі. У контексті академічного бандурного мистецтва ця категорія набуває особливого значення, оскільки поєднує технічні навички, інтерпретаційні здібності, знання національної музичної традиції та здатність до художньої комунікації.

Складовими професійної культури є технічна майстерність, художньо-естетичне осмислення твору,

ансамблева взаємодія та особиста інтерпретаційна позиція виконавця. Вони утворюють інтегративну систему, яка забезпечує високий рівень виконання та здатність до художнього самовираження. У цьому сенсі професійна культура є динамічним явищем, що постійно формується під впливом педагогічних моделей, традицій та індивідуального досвіду, а також внутрішніх ціннісних орієнтацій виконавця, серед яких особливе місце посідає феномен надії як чинник духовної стійкості та мотивації творчого розвитку. Недарма саме «в українській мові слово “надія” містить у собі активний компонент, що корениться в самій структурі слова. На відміну від пасивних інтерпретацій надії як простого прийняття бажаного за дійсне або тихого витримування, український термін містить дієслово “діяти”. Цей лінгвістичний зв'язок відображає культурне розуміння надії не лише як емоційної витривалості, а й як заклик до дії, залучення та руху вперед» [7, с. 147–148].

Важливим аспектом є взаємозв'язок професійної культури з національною ідентичністю. Академічне бандурне мистецтво, як частина української музичної традиції, містить у собі унікальні національні естетичні засади, що визначають стиль виконання, репертуарні пріоритети та художню інтерпретацію. У цьому контексті надія постає не лише як індивідуальний психологічний стан виконавця, а як культурно зумовлений смисл, історично пов'язаний із ідеями збереження національної пам'яті та безперервності традиції. Формування професійної культури таким чином включає усвідомлення історико-культурних контекстів і здатність інтегрувати їх у сучасну сценічну практику.

Методологія формування професійної культури виконавця включає кілька взаємопов'язаних підходів: системний, культурологічний, особистісно-творчий та інтерпретаційний. Системний підхід передбачає розгляд професійної культури як інтегрованої системи елементів: від технічних навичок до художньо-естетичних компетенцій, від педагогічних принципів до культурних традицій. Він дозволяє визначити взаємозв'язок між різними компонентами виконавської майстерності та розробити ефективні стратегії навчання.

У комплексі ці підходи формують методологічний каркас, який лежить в основі педагогічної школи С. В. Баштана. Їхнє поєднання дозволяє створити цілісну модель підготовки виконавця, що здатний органічно поєднувати технічну досконалість, художню інтерпретацію та національно-культурну ідентичність. Науковці констатують, що «Сергій Васильович Баштан як бандурист-інструменталіст, зміг досягти тих вершин виконавської професійності, яка презентувала перемогу бандури як інструмента у новій якості, а саме сольо-концертному виконавстві. Така практика гри на бандурі започаткувала нову добу академічного бандурного виконавства. У практичній площині завдяки Сергію Васильовичу Баштану бандура отримала “власний репертуар”. Ним упорядковано чимало (майже 90 збірок) п'єс для бандури, узагальнено свій досвід у навчально-методичному посібнику “Школа гри на бандурі” (1989, співавторство з О. Омельченком)» [2, с. 63].

Основними принципами школи С. Баштана є: систематичне поєднання технічного навчання з художньою інтерпретацією, розвиток ансамблевої свідомості, формування естетичних і моральних цінностей виконавця, а також акцент на особистісно-творчому розвитку. Так, «методичні положення педагогічної системи професора С.В. Баштана інтегруючи загальновідомі і власні підходи педагога, ґрунтуються на чотирьох пріоритетних принципах стратегічного характеру: 1) виховання особистості з власним творчим обличчям – звідси індивідуальний підхід до учнів, синтез навчальних і виховних завдань; 2) навчальний процес – спільна діяльність учителя і учня на партнерському рівні; 3) строге дотримання у співпраці правил морально-етичного кодексу; 4) паритетність оригінальних творів українських композиторів і перекладень класичної музики у педагогічному репертуарі» [4, с. 9].

Така модель дозволяє виховати виконавця, здатного мислити як музикант, діяти як художник і відчувати як носій національної традиції. Особливо важливою є роль школи С. Баштана у розвитку ансамблевого виконавства. Вона створює умови для колективної взаємодії, де кожен учасник ансамблю засвоює принципи професійної культури через практичну взаємодію та художнє сприйняття. У цьому сенсі школа виступає не просто освітньою установою, а цілісною системою соціокультурного та виконавського розвитку.

Тріо «Вербена» виступає наочним прикладом реалізації методологічних принципів Київської школи академічного бандурного виконавства С. Баштана у сучасній практиці. Створений на початку 80-х років ХХ століття, колектив у складі Людмила Ларікова, Лідія Зайнчківська та Ольга Калина активно демонструє високий рівень професійної культури через поєднання технічної майстерності, ансамблевої злагодженості та художньо-естетичної виразності. Почавши у 1986 році роботу в Черкаській філармонії, вони стали «найпопулярнішим творчим колективом 1990-х рр., який працював при Черкаській філармонії» [6, с. 203].

Феномен бандурного тріо полягає у здатності інтегрувати спадщину виконавської школи в сучасний репертуар, зберігаючи при цьому унікальні національні та стилістичні особливості. Зокрема, «творчою “родзинкою” тріо “Вербена” є виконання переважно вокальних творів у супроводі бандур, творів поєднаних з сучасним естрадним аранжуванням, в яких бандура виконує провідну роль, також вокальні твори без супроводу» [5, с. 72].

Варто також наголосити на широкій репертуарній політиці колективу, адже «тріо “Вербена” вирізняється творчою самобутністю. Тематичні програми цього колективу під назвами “Звучи, рідна мово”, “Із трьох криниць”, “Не вмирає душа наша”, “Народові не можна постаріти, як він корінням в думах і піснях” насичені неперевершеними пісненими зразками. У репертуарі ансамблю

значна кількість народних пісень, особливе місце серед яких посідають старовинні народні пісні Черкащини, Кіровоградщини та Полтавщини, які бандуристи записали у своїх родинах, а також найкращі авторські українські естрадні пісні, серед них знамениті “Два кольори”, “Чорнобривці”, “Пісня про рушник”» [1, с.334].

Аналіз діяльності тріо «Вербена» дозволяє виявити ключові аспекти професійної культури: усвідомлену інтерпретацію твору, здатність до колективної адаптації, розвиток виконавської індивідуальності в межах ансамблю та орієнтацію на художнє сприйняття слухача. Показово, що «на сучасному етапі у виконанні «Вербени» з’явилося сучасне естрадне аранжування, виступи у супроводі духового, симфонічного оркестрів та Національного оркестру народних інструментів. У дискографії ансамблю є такі CD: “Біла казка” (2007 р.), “Пісенний дивосвіт” (2007 р.), “Літо зоряне” (2009 р.)» [3, с. 115].

Такі практики демонструють ефективність методологічних засад школи Баштана та підтверджують їхнє значення для сучасного академічного бандурного мистецтва. Особливу увагу слід приділити аналізу взаємодії учасників ансамблю, яка забезпечує високий рівень ансамблевої злагодженості та формує унікальну художню атмосферу. Це дозволяє розглядати тріо «Вербена» як модель, що демонструє механізми передачі професійної культури від школи до сучасного практичного виконання, забезпечуючи безперервність традиції та її розвиток.

Таким чином, феномен тріо «Вербена» не лише підтверджує ефективність методологічних підходів Баштана, а й розкриває нові можливості для наукового аналізу та практичного застосування принципів формування професійної культури в академічному бандурному мистецтві.

Висновки. Академічне бандурне мистецтво України виступає унікальною культурною системою, де традиційні фольклорні елементи інтегруються з академічними підходами, формуючи специфічну модель професійної культури виконавця. Ця модель поєднує технічну майстерність, художню свідомість, індивідуальну інтерпретацію та соціокультурні орієнтири, що дозволяє музиканту не лише відтворювати твір, а й здійснювати його осмислену художню трансформацію.

Методологічна школа С. Баштана виявляє високу ефективність у формуванні цілісного виконавця, здатного поєднувати індивідуальні творчі стратегії з колективними практиками ансамблевої взаємодії. Принципи його школи формують стабільну основу професійної культури, здатну передаватися наступним поколінням.

Важливим стає феномен тріо «Вербена», який демонструє практичну реалізацію методологічних принципів Київської школи академічного бандурного виконавства, підтверджуючи, що ансамблеві форми виконавства є не лише майданчиком технічного вдосконалення, а й інструментом колективного конструювання художнього змісту та збереження національної ідентичності.

Література:

1. Бобечко О. Витоки й розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2010, Випуск 17–18. С. 332–339.

2. Задорожна В.-В. Культурологічний аспект сучасного академічного бандурного виконавства (на прикладі творчої діяльності Людмили Федорової-Коханської). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. № 4 (61). С. 59–70.
3. Курочкін О. В., Фурдичко, А. О. Музичний народний пласт в академічному бандурному виконанні сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 2017. Вип. 24. С. 112–119.
4. Панасюк І. В. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.
5. Слюсаренко Т. О. Ансамблеве бандурне виконавство другої половини ХХ – поч. ХХІ століття: мистецькі особливості творчих колективів центрального та південного регіонів України. *Вісник Харківської академії дизайну. Серія: Мистецтвознавство*, 2013. С. 70–73.
6. Спіркіна О. Утвердження національної ідентичності крізь призму творчості музичних та пісенних колективів Черкаської обласної державної філармонії у 1991–2001 рр. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія*, 2015, Вип. 1 (2). С. 202–205.
7. Zinchenko-Hotsuliak, V. (2025) The sound concept of hope in Ukrainian contemporary ballet. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. LXX, Special Issue 4. 145 – 152

References:

1. Bobechko O. V. (2010). Vytoky u rozvytok kamernykh ansamblevykh form zhinochoho bandurnoho vykonavstva [Origins and development of chamber ensemble forms of female bandura performance]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, Vyp. 17–18, pp. 332–339. [in Ukrainian].
2. Zadorozhna V.-V. (2023). Kul'turolohichniy aspekt suchasnoho akademichnoho bandurnoho vykonavstva (na prykladi tvorchoi diialnosti Liudmyly Fedorovoi-Kokhanskoï) [Cultural aspect of contemporary academic bandura performance (on the example of the creative activity of Liudmyla Fedorova-Kokhanska)]. *Chasopys Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, No. 4 (61), pp. 59–70. [in Ukrainian].
3. Kurochkin O. V., Furdychko A. O. (2017). Muzychniy narodnyi plast v akademichnomu bandurnomu vykonanni suchasnoi Ukrainy [Musical folk layer in contemporary academic bandura performance in Ukraine]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo*, Vyp. 24, pp. 112–119. [in Ukrainian].
4. Panasiuk I. V. (2008). Tvorcha diialnist' S. V. Bashtana v konteksti stanovlennia kyivs'koi shkoly akademichnoho bandurnoho vykonavstva: avtoref. dys... kand. mystetstvozn. [Creative activity of S. V. Bashtan in the context of the formation of the Kyiv school of academic bandura performance: abstract of candidate thesis]. *Nats. muzychna akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, Kyiv, 16 pp. [in Ukrainian].
5. Sliusarenko T. O. (2013). Ansambleve bandurne vykonavstvo druhoi polovyny XX – poch. XXI stolittia: mystetski osoblyvosti tvorchykh kolektyviv tsentralnoho ta pivdennoho rehioniv Ukrainy [Ensemble bandura performance of the second half of the 20th – early 21st century: artistic features of creative collectives of central and southern regions of Ukraine]. *Visnyk Kharkivs'koi akademii dizainu. Serii: Mystetstvoznavstvo*, pp. 70–73. [in Ukrainian].
6. Spirkina O. (2015). Utverzhennia natsional'noi identychnosti kriz' pryzmu tvorchosti muzychnykh ta pisennykh kolektyviv Cherkaskoi oblasnoi derzhavnoi filarmonii u 1991–2001 rr. [Consolidation of national identity through the lens of the creative activity of musical and vocal ensembles of the Cherkasy Regional State Philharmonic in 1991–2001]. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Istoriiia*, Vyp. 1 (2), pp. 202–205. [in Ukrainian].
7. Zinchenko-Hotsuliak V. (2025). The sound concept of hope in Ukrainian contemporary ballet. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, LXX, Special Issue 4, pp. 145–152. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 26.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ТВОРЧИСТЬ ДЖАМАЛИ (СУСАНИ ДЖАМАЛАДИНОВОЇ) ЯК УТІЛЕННЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРНИХ ІНТЕЦІЙ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

Карчова Юлія Іванівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадного та народного співу
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0001-5970-086X

Теслер Тамара Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадного та народного співу
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0003-2076-2136

У статті досліджено особливості втілення мультикультурних інтенцій української естради у творчості Джамали (Сусани Джамаладінової). Акцентовано, що актуалізовані соціокультурними реаліями концепти етнічної, національної історичної пам'яті та настанови народного вокального виконавства в їх синтезі зі стильовим різноманіттям вокальної естради й академічною традицією є компонентами сформованого співачкою нового культурного коду, який є співзвучним парадигмальним засадам сучасного мультикультурного простору.

Творення Джамалою багатовимірного синтезу різних вокальних культур – академічної, естрадної (джаз, соул, фанк, госпел, блюз, фольктроніка, “World Music”) та фольклорної має концептуальною основою збереження етнічного художнього спадку в його джазових, соул- та фанк-варіантах. Мультикультурна проєкція фольклору в альбомі “Qirim” виявлена в опорі на академічні жанрові моделі (кантату та вокальний цикл), академічну модифікацію народного вокального виконавства, задіяння симфонічного оркестру та народних інструментів, рівноправності інструментального та вокального начал (що відбиває зокрема наявність інструментальних двійників співачки), у драматургічній, композиційно-структурній, архітектонічній вагомості принципу контрасту та змістових, емоційно-образних арок. Багаторівневість жанрової синтетичності твору зумовлена і суміщенням епічного, ліричного, ігрового начал та різноманіттям фольклорних жанрових настанов. У винятково різнобарвній вокальній виконавській палітрі провідного значення набувають такі маркери народного виконавства, як витончена рясна мелізматика, агогіка, мікро-вібрато, коливання інтонаційної позиції, обривання інтонаційних вершин, акцентуація типових для мугаму чверть-тонових інтоном, вигуки тощо.

Уведення в “Qirim” закріплених у виконавській практиці співачки народних пісень надають альбому статусу сфери концентрації визначального та імперативного для її творчого світу концепту етнічної духовної пам'яті. Звуки сирен і пострілів в інструментальній коді – філософському висновку альбому метафорично закарбовують загрози втрати історичної, духовної пам'яті та необхідність її збереження як життєвого кредо особистості в умовах мультикультурного світу.

Ключові слова: українська естрада, мультикультурні інтенції, культурний полілог, народне пісенне виконавство, історична пам'ять.

Karchova Yuliia, Tesler Tamara. The creativity of Jamala (Susana Jamaladinova) as the embodiment of multicultural intentions in contemporary Ukrainian pop music

The article examines the peculiarities of the implementation of multicultural intentions of Ukrainian pop music in the work of Jamala (Susana Jamaladinova). It is emphasized that the concepts of ethnic, national historical memory and the principles of folk vocal performance, synthesized with the stylistic diversity of pop music and academic tradition, are components of a new cultural code formed by the singer, which is consistent with the paradigmatic foundations of the modern multicultural space.

Jamala's creation of a multidimensional synthesis of different vocal cultures – academic, pop (jazz, soul, funk, gospel, blues, folktronica, World Music) and folk is conceptually based on preserving the ethnic artistic heritage in its jazz, soul and funk variants. The multicultural projection of folklore in the album Qirim is revealed in its reliance on academic genre models (cantata and vocal cycle), academic modification of folk vocal performance, the use of a symphony orchestra and folk instruments, the equality of instrumental and vocal elements (reflected in particular by the presence of instrumental doubles for the singer), and in the dramaturgical, compositional, structural, and architectonic significance of the principle of contrast and meaningful, emotionally evocative arcs. The multi-genre synthesis of the work is determined by the combination of epic, lyrical, and playful elements and the diversity of folk genre settings. In the exceptionally colourful vocal performance palette, such markers of folk performance as refined abundant melismatics, agogics, micro-vibrato, intonation position fluctuations, intonation peak breaks, accentuation of quarter-tone intonations typical of mugham, exclamations, etc. take on leading significance.

The inclusion in Qirim of folk songs established in the singer's performance practice gives the album the status of a sphere of concentration of the concept of ethnic spiritual memory, which is decisive and imperative for her creative world. The sounds of sirens and gunshots in the instrumental code – the philosophical conclusion of the album – metaphorically engrave the threats of losing historical and spiritual memory and the need to preserve it as a personal credo in a multicultural world.

Key words: Ukrainian pop music, multicultural intentions, cultural polylogue, folk song performance, historical memory.



Вступ. У сучасній українській художній культурі естрада є особливою цариною, в якій у неоднозначних та варіативних співвідношеннях постають національно увиразнені інтенції та світові стильові мейнстрими, віддзеркалюються особистісні ракурси художньої рефлексії та закарбовуються загальнолюдські духовні цінності, синтезуються риси академічного мистецтва та фольклору тощо. Відбиваючи аксіологічну ревізію поч. ХХІ ст., концептуальні, жанрово-стильові та мовно-виразові виміри естради демонструють «певне витіснення на периферію розважальної, релаксаційної компоненти та піднесення значущості світоглядних вимірів, пов'язаних зокрема з актуалізацію громадянського начала, спрямованістю на рефлексію щодо вічних проблем буття людини та людства» [7, с. 63].

Глобальна та кардинальна зміна культурного ландшафту після повномасштабного вторгнення й військової агресії росії змінила перцептуальну «ауру» естради, певним чином деактуалізувала її декларативну, самодостатню видовищність та визначила напрями перформатування тематичного й емоційно-образного кола. Функціональні й аксіологічні маркери сучасної української естради, зокрема вокальної, надають можливості окреслити її інтенсивну спрямованість до набуття нового статусу як емоційного каталізатора життєвих процесів [4, с. 48] та виразника актуалізованих соціокультурними реаліями консолідаційних, національно ідентифікаційних тяжінь і тенденцій національної художньої рефлексії, як царини концентрації визначальних світоглядних пріоритетів нації.

Сучасна українська естрада специфічним чином постає і як сфера концентрованого втілення інтенцій постмодерністського світогляду, модель якого «не дає єдиної картини світу, спирається на ідею суперкомунікативності й висуває як головний творчий принцип радикальний плюралізм стилів і художніх напрямів, світоглядних моделей і мов культури» [3, с. 32]. Резонанс із тенденціями розгортання культурного полілогу останніх десятиліть, у якій «утягуються» маркери національних культур субетносів, етносів і націй, надає українській естраді статусу сфери формування нового плюралізму – єдиного, емерджентного, внутрішньо різнобарвного культурного коду, сфери збереження та піднесення значущості національної ідентичності, сконцентрованого зокрема у творчості Джамали (Сусанни Джамаладиной).

Аналіз останніх досліджень і публікацій дає можливість констатувати умасштаблення і концептуалізацію естрадознавчого дискурсу в параметрах сучасного національного гуманітарного знання. У різних дослідницьких ракурсах широке коло питань, пов'язаних із специфікою та особливостями еволюції та стильової панорами української вокальної естради порушують Т. Самая, М. Дружинець [5], Т. Рябуха, В. Тормахова, а також Н. Дрожжина, О. Єрошенко, С. Давидов, В. Щепакін, Г. Бреславець, В. Осипенко, які визначають лаконічність, імпровізаційність, доступність та соціальну мобільність як її маркери [15, с. 6]. Стильову панораму вокальної естради, зокрема української окреслюють М. Смородська [11], О. Трінко [12],

С. Манько, яка акцентує значущість її полістилістичної специфіки, увиразненої у “World Music” [9] та ін. До окреслення тенденцій буття української вокальної естради, зокрема новітніх звертаються Л. Красовська, Л. Кудрич, С. Манько, О. Михайлюченко та В. Іванов [7], Н. Овсяннікова.

Творчість Джамали (Сусанни Джамаладиной), попри національне та світове визнання, не є всеохопно опанованою в мистецтвознавчому знанні. Дослідницьку, лакуну, що утворюється у зв'язку із цим, частково заповнюють розвідки У. Бекірова [2], А. Бойко, О. Войченко, О. Локтіонової-Ойцось [8], А. Попової [10], М. Смородської [11], Т. Теслер і Л. Красовської. Проте поза дослідницькою увагою перебувають знакові творчі досягнення Джамали, зокрема альбом “Qirim” – прецедент уведення кримсько-татарського фольклору у мовно-виразовий та стильовий контекст сучасної української та світової вокальної естради. Це зумовлює актуальність статті та водночас її практичну значущість з огляду на можливість застосування її матеріалів і результатів у контексті фахової освіти співаків естрадного профілю та у художній практиці.

Матеріали і методи. Для написання статті було задіяно компаративну методологію, що відбилося в застосуванні культурологічного підходу, системного та порівняльно-історичного методів, а також методів жанрового, стильового та виконавського аналізу, що уможливило висвітлення специфіки творчості Джамали, зокрема альбому “Qirim” у контексті феноменологічних й онтологічних особливостей української вокальної естради.

Мета статті – виявлення специфіки музичного мислення та мовлення в альбомі “Qirim” Джамали як утілення мультикультурних інтенцій сучасної української вокальної естради.

Результати. У «персоносфері» [6] сучасної української культури та вокальної естради постає Джамали є уособленням атрибутивних для них тенденцій. З одного боку, її творчість суголосна аксіологічно забарвленим євроінтеграційним процесам – синтезу «національно маркованих елементів української музичної культури з надбанням європейської та світової популярної музики; <... орієнтації> на європейські гуманітарні та культурні цінності» [5, с. 7]. З іншого боку, творчість співачки безпосередньо віддзеркалює концептуальні пріоритети української естради поч. ХІ ст. – тяжіння до соціально вагової тематики, резонування з важливими суспільними та політичними подіями, значущість гуманістичних настанов [5, с. 14].

Притаманна українській вокальній естраді стильова багаточаровість у творчому світі Джамали відбивається в синтезуванні рис соул, джазу і фанку [8, с. 73–77], госпела, блюзу, “World Music” [9, с. 237], а також таких ознак фольклористики, як «різні форми взаємодії фольклору та поп-звучання, <...> використання народної мелодики, вербальних текстів, типових форм голосоведіння, інструментальних поспівок, вокальної манери та народних інструментів» [12, с. 46]. Тяжіння Джамали до синтезу культурних пластів акцентує А. Попова, яка

визначає як вагомі компоненти її творчої манери «джазове саундування, академічний вокал та мугам, <...> джазово-естрадні вокальні прийоми: шаут, реттл, бендинг, драйв, свистковий регістр, белтинг, мугам, субтон, фальцет, йодль, орнаментику (групето, трелі, морденти, форшлагги) та мелізматику» [10, с. 161].

Перманентно маркує творчий світ співачки тенденція формування мультикультурного художнього простору у творчих проектах та увага до проблеми збереження художнього спадку кримськотатарського народу, співзвучна тенденціям актуалізації голосів етнічних, регіональних, національних культур у контексті мультикультуралізму [13]. Так, народна пісня “Pengereden” увійшла до альбому “For Every Hard”, позначеному створенням синтезу джазу, соулу та фанку. На виконавському рівні це відбилося в показових для альбому загалом дещо форсованому звукоутворенні, акцентованій артикуляції, твердій атаці, часто застосуванні твангу, переходах глісандо до найвищих звукових пунктів фактично на крику, високому рівні динаміки та загальній інструментальній трактовці вокалу тощо. Раптова зміна такої гранично екстравертної виконавської позиції переходом до субтону, м’якої атаки, легатного звуковедення, мережаної мелізматики, що водночас із обриванням звучання інтоном із тенденцією до зниження інтонаційного рівня та нейтрального інтонування, підкресленням ладової специфіки тонкими нюансами агогіки та динаміки водночас із домінуванням вокального начала надають пісні “Pengereden” у драматургії альбому статусу центра глибинної особистісної рефлексії.

Особливу її напругу створює фінал пісні – драматична кульмінація із тривалим витримуванням інтонаційної вершини пісні, маркованою динамічною акцентуацією, відритим звуковидобуванням із трагічним розщепленням звуку та поступовим її розчиненням зі створенням ефекту уявного продовження звучання в перцептуальному просторі. Закцентуємо, що перехід у загалом англomовному альбомі в пісні “Pengereden” до кримськотатарської мови зумовлює акцентуацію етнічних ментальних настанов як основи особистісної рефлексії. “Pengereden” є водночас закарбуванням дотичності фольклору та народнопісенного виконавства таким концептуальним та виразовим рисам стилістики соулу, як «тяжіння до соціального бунтарства, виявлення активної життєвої позиції, ціннісних орієнтацій, серйозність, виражена пасіонарність; <...> використання комплексу специфічних прийомів, де особливого значення набувають «неакадемічні» прийоми звукодобування і звуковедення, свобода дихання, зумовлені імпрровізаційним характером висловлення; <...зв’язок> із госпел» [11, с. 5], а також значущість ясної мелізматики [11, с. 11].

Насичена фольклорними інтонаціями пісня “Unutmasan” («Пам’ятай») кримськотатарською мовою уведена до альбому “All for nothing”. Це слугує акцентуації значущості етнічного компоненту в загальній композиції альбому, в якому в нерозривній цілісності постають маркери соулу та фанку. Характерними виконавськими маркерами в “Unutmasan” є надтривале витримування

змістово значущих інтоном із мікрівібрато та поступовим розчиненням динаміки, *pianissimo* у високому регістрі, що створює атмосферу глибокої медитативності, тонкі градації агогіки та значущість мелізматики.

Статус філософського резюме набувають повтори «Шлях додому – Artinnu Unutma» українською та кримськотатарською мовою у фіналі пісні «Шлях додому». Багаторазова повторюваність інтоном при інтонаційній незавершеності, обриванні гармонічного розвитку та нівелюванні динаміки дотриманні мовної позиції вокального апарату, переході фактично до співу-шепоту зумовлює своєрідний ефект магічного утягнення аудиторії до творчого світу співачки на ґрунті осмислення позачасової значущості культурної, історичної пам’яті етносу та потреби її збереження в мультикультурному світі.

Знаковою у творчості Джамали є пісня «1944» – «сучасна історична балада із елементами імпрровізації у стилі мугам» [10, с. 156], у якій концептуальною основою є духовний, художній спадок кримськотатарської спільноти, її історична пам’ять. Як зазначає У. Бекіров, «вокаліз мугамної вокально-інструментальної частини був натхненний однією дуже старою піснею Арафат Даг’и. ...Фінал «1944» віддалено нагадує Хайтарму – танець-повернення» [2, с. 140]. Тембровим маркером мультикультурного полілогу в пісні є залучення до інструментального шару пісні дудука – не атрибутивного для кримськотатарського фольклору інструменту, але суголосного за своєю унікальною звукофарбою емоційній напрузі та визначальним у її змістових об’рях трагічному концепту історичної пам’яті етносу та тематиці втрати ним своєї землі. Додаткові виміри крос-культурного полілогу в пісні складаються завдяки алюзії із інтонаційним маркером Середньовіччя – секвенцією “Dies irae”, якою «співачкою було проведено аналогію між процесом депортації кримських татар і Страшним Судом» [10, с. 156].

На перетині мультикультурних тенденцій постсучасності постає альбом Джамали “Qirim”, надання якому Національної премії України імені Тараса Шевченка (2024 р.) закарбувало його статус як одного з визначних здобутків сучасної української культури.

Закцентуємо показовий для альбому синтез жанрових «аур» академічної традиції та фольклорної царини. Значущість симфонічного оркестру, який є повноправним, хронотопічно багатовимірним та темброво різнобарвним учасником драматургічного та інтонаційного процесу, та водночас масштабність вокального пласту твору (14 номерів) уможливають співвіднесення альбому із жанровою моделлю кантати в її сольній модифікації. Чинниками її актуалізації у сучасному художньому просторі дослідники вважають феноменологічні маркери – ліричну домінанту, позначену потенційним особистісним варіюванням, різноманіття модифікацій та лабільність «стильових, композиційно-структурних настанов, значний потенціал щодо дифузії ознак різних жанрів і творення варіативних комбінацій-співвідношень вокального – сольного, ансамблевого, інструментального начал» [14, с. 140]. Сольна домінанта твору є чинником його зв’язку не тільки з кантатою, а й із

жанром вокального циклу, що створює своєрідний діалог культур від барокової та романтичної до сучасної. Особливої багатовимірності мультикультурному полілогу в альбомі надає і синтезування жанрового доробку західноєвропейської академічної традиції із фольклорними жаровими настановами в різноманітті їх епічного, ліричного, ігрового тощо вимірів.

Зазначимо, що такий багаторівневий синтез жанрів у “Qirim” детермінує і специфіку виконавських настанов. На відміну від попередніх прецедентів репрезентації етнічного фольклору із дотриманням його виконавських маркерів або їх джазовою варіацією, співачка звертається до академічної модифікації народного виконавства, що зумовлено його проєкцією в академічну жанрову царину та значущістю масштабного оркестрового компонента твору.

Відповідно до жанрових настанов кожної з пісень співачка корегує палітру виконавських засобів. Так, епічний характер пісні «Алім» віддзеркалюється в униканні агогічних коливань, домірності вібрата на тривалих звуках, помірно відкритому звуковидобуванні. Певна «щільність» та тембральна насиченість голосу, орієнтація на збереження середнього рівня динаміки детерміновані необхідністю створення балансу зі звучанням оркестрової маси, пануванням наративності та значущістю концепту історичної пам'яті у змістових вимірах пісні.

Ліричний характер пісень «Якщо ти підеш» та «Туга здолала мене» зумовлює тембральну прозорість та високий рівень імпровізаційного прикрашення вокальної партії мелізматикою. Пріоритет вокального начала в пісні «Туга здолала мене», за якого інструментальний шар репрезентований тривалими витриманими вертикалями, зумовлює перевагу в палітрі виразності «мережаної» мелізматика та агогіки, тривале витримування інтономом із мікровібрата та коливаннями інтонаційної позиції.

Особлива тембральна яскравість, кришталевість вирізняє «вокальну позицію» в пісні «Гірські дороги», з якою контрастує прониклива ліричність пісня «Гвоздика». У виконавській палітрі це відбивається у забарвленні звуковидобування ефектом мікро-субтону, тонких градаціях динаміки в повторюваних інтонаційних побудовах, емоційній акцентуації емоційно насичених оспівувань тонів.

Різнобарв'я жанрового діапазону альбому “Qirim” зумовлює і уведення танцювальної пісні «Ногайські куплети». Відповідним до жанрової основи пісні є комплекс засобів виразності, який складають увиразнена темброва яскравість, відкрите звуковидобування, тверда атака, високий рівень динаміки, акцентована артикуляція, специфічні прийоми, що створюють ігровий, комічний ефект – декламаційна скоромовка та раптові інтонаційні злети із висхідним фінальним глісандо, створюють контраст із попередньою сферою ліричної експресії. З одного боку, це слугує всеохопній репрезентації палітри засобів виразності народного пісенного виконавства. З іншого – такий контраст-співставлення різних емоційно-образних та виразових сфер є визначальним структуротворним принципом драматургії альбому.

Подальшого вираження цей принцип знаходить і в безпосередньому співставленні ігрової, комічної – екстравертної сфери з епічною й водночас інтравертною, медитативно-рефлексивною аурую пісні «З гори Арафат». Як релігійний центр альбому, ця пісня відкриває другу частину альбому – другий етап духових пошуків, створюючи емоційну арку з «експозицією» альбому та закріплюючи значущість концепту історичної пам'яті етносу, акцентуючи перманентну вагомість у ньому релігійного виміру. Така арка на композиційно-структурному рівні забезпечує архітектонічну врівноваженість і цілісність масштабного альбому. Виконавськими маркерами такої модуляції є нівельована тембральність, м'яка атака, уникання форсування звуку, глибока рефлексивна зануреність, а також мелізматика, витончена агогіка та тонкі градації *mezzo piano* і *piano* з філіруванням звуку в тривалих вокалізуючих побудовах із експресивною акцентуацією хроматизованих інтономом.

Миттєве перенесення «дії» у царину побутового, ігрового начала маркує пісню «Два джерела», що на рівні палітри засобів виразності виявлено в яскравій, прозорій тембральності, «легкому» звуковидобуванні, чергуванні *legato* та *marcato*, невимушеності виспівування численних мелізматичних прикрас. Зазначимо, що у цій пісні в соло народних духовних інструментів з'являються алюзії джазової імпровізації.

Сенсоворну та драматургічно вагому арку із релігійним центром альбому – піснею «З гори Арафат» створює лірико-філософський центр альбому – пісня «Звільни мене від мук». На виконавському рівні відбиттям напружених інтровертних пошуків стає унікальна комплементарність засобів виразності – драматичні переходи від субтона до відкритого звукоутворення на тлі потужних *crescendo*, обривання та філірування звучання, тяжіння до акцентуації типових для мугаму чверть-тонових інтономом.

Проєкцію дії у сферу особистісно забарвленої лірики створюють пісні «Моя красуне» та «Любиш і не любиш», що відбивається у прозорості тембральних барв, униканні драматичних та динамічних спалахів, тяжінні до «співмовлення». Низку градацій лірики продовжує пісня «Коли прийде весна», позначена застосуванням ефекту йодля, акцентуванням хроматика, алюзій нетрального інтонування, мікро-вібрата на витримуваних інтономом.

Підкреслимо унікальні в композиції альбому алюзії-посилання на вже апробовані зразки народного пісенного виконавства. Так, у пісні «Коли прийде весна» виникають інтонами пісні “Unutmasan”, що уможливує визначення заклик до збереження етнічної духовної пам'яті як наскрізного для творчості співачки концептуального стрижня, який завдяки жанровій модуляції у маршеву сферу набуває певної імперативності.

Арку зі сферою ігрового начала створює пісня «Чалбаш-бора», що на рівні палітри виконавських засобів резонує із попереднім ігровим епізодом – піснею «Два джерела» та створює драматургічні та виконавсько-виразові композиційні, архітектонічні зв'язки в альбомі як цілісності.

Фінал альбому “Pengereden” – арка із попередньою інтерпретацією пісні в альбомі “For every heart”, що засвідчує значущість народної пісенної спадщини як основи творчого світу мисткині. На відміну від попередньої соул-інтерпретації пісні, Джамала звертається до виконавського декларування її питомих етнічних настанов.

Філософське, концептуальне резюме альбому – інструментальна кода, інтонаційно пов’язана із піснею «Алім». Граничного драматизму репризи концепту історичної пам’яті надає «вторгнення» звукових реалій сучасності – вій сирен та постріли, на тлі яких потреба збереження духовного спадку етносів та націй стає життєвим імперативом для кожної особистості в умовах мультикультурного світу.

Яскравими виконавськими акцентами в альбомі стає і драматургічно детерміноване застосування атрибутивних для народного пісенного виконавства прийомів. Так, у пісні «Алім» – це фінальна, динамічно акцентована інтонаційна вершина з частковим обриванням звучання та низхідним мікро-глісандо. Зазначимо, що такі з інтонаційні злети є в інших піснях («Якщо ти підеш» «Два джерела», «Звільни мене від мук»). У пісні «Якщо ти підеш» знаком проєкції в царину народнопісенного виконавства слугує вокаліз, позначеним переходом до відкритого звуковидобування, експресивним посиленням голосу «в далечінь» акцентованою мелізматики, емоційно-образна значущість яких підкреслюється своєрідним діалогом-продовженням інтоном вокальної партії дерев’яними духовими. У «Ногайських куплетах» таким знаком стають «експозиційні» тривалі «заклики» до уваги – вокалізовані інтонами у високій теситурі фактично на межі крику, численні вигуки, зокрема «Ай», на інтонаційних вершинах у мовній позиції вокального апарату, у пісні «З гори Арафат» – рясна мелізматики, у пісні «Коли прийде весна» – тяжіння до нейтрального інтонування. Своєрідними перманентними виконавськими маркерами співачки в альбомі є йодлі, а також орієнтація на традиції мугаму.

Альбом “Qirim” Джамали є унікальним зразком уведення в академічну жанрову сферу тезаурусу кримськотатарської народної пісенності в різноманітті регіональних вокальних манер, позначених такими рисами, як «прагнення до глибокого «заокругленого» звуку, відчуття «приливу в голосі», <...> звучання «пласке», гортанне, «близьке» та дзвінке, <тяжіння> до пісенного розспіву» [1, с. 5–6]. Притаманне кримськотатарському народному пісенному виконавству співставлення вокального та інструментального начал віддзеркалюється у збереженні традиції розлогих інструментальних вступів. Діалог вокальної та інструментальної культур відбивається також у створенні інструментальних двійників співачки, якими стають дудук («Алім», «Гвоздика», «Моя красуне», «Два джерела»), скрипка («Туга мене здолала») мідні та дерев’яні духові («Гвоздика»), труба («З гори Арафат», «Звільни мене від мук»).

Література:

1. Алімова Е. С. Кримськотатарська пісня та романс: риси національної стилістики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. 16 с.

Висновки. Творчість Джамали (Сусани Джамалади-нової) віддзеркалює специфіку багатовекторного полілогу культур у сучасній українській вокальній естраді та демонструє тяжіння до утвердження її нових концептуальних та виразових констант. Актуалізовані соціокультурними реаліями концепти етнічної, національної історичної пам’яті, відроджені у своїй значущості настанови народного вокального виконавства та їх синтез із стильовим різноманіттям естрадного мистецтва й академічною традицією є тими компонентами сформованого нею нового культурного коду, що резонує з парадигмальними засадами сучасного мультикультурного простору.

Багатовимірний синтез різних вокальних культур – академічної, естрадної (у різноманітті її стильових спрямувань – джаз, соул, фанк, госпел, блюз, фольклорнік, “World Music”) у творчості Джамали урізнобарвлюють традиції кримськотатарського народного пісенного виконавства, відбиваючи тенденцію формування мультикультурного художнього простору та увагу до проблеми збереження етнічного художнього спадку. Від його джазових, соул- та фанк-проєкцій із відповідним комплексом виконавських засобів співачка переходить в альбомі “Qirim” до його мультикультурної проєкції.

Це відбивається в опорі на жанрові моделі академічної традиції (кантату та вокальний цикл) та академічну модифікацію народного виконавства, в синтезі звукових образів симфонічного оркестру та народних інструментів, статусі інструментального та вокального начал як рівноправних учасників музичного процесу (що відбиває зокрема наявність інструментальних двійників співачки), у драматургічній, композиційно-структурній, архітектонічній вагомості принципу контрасту та змістових, емоційно-образних арок. Багатовимірною жанровою основою твору, зумовлена також суміщенням епічного, ліричного, ігрового начал та різноманіття фольклорних жанрових настанов, визначає виняткове різнобарв’я вокальної виконавської палітри, у якій провідного значення набувають такі маркери народного виконавства, як насамперед витончена рясна мелізматики й агогіка, мікро-вібрата та коливання інтонаційної позиції, обривання інтонаційних вершин, акцентуація типових для мугаму чверть-тонових інтоном, вигуки тощо.

Ремінісценції в “Qirim” раніше апробованих зразків народної пісенності закріплюють йому статус концентрації визначального та імперативного для творчого світу співачки концепту етнічної духовної пам’яті. Уведення в інструментальну коду – філософське резюме альбому – звуків сирен та пострілів стає метафоричним відбиттям загальнонародської загрози втрати історичної, духовної пам’яті та заклик до її збереження як життєвого кредо особистості в умовах мультикультурного світу.

Перспективи подальших розвідок полягають у виявленні специфіки втілення мультикультурних спрямувань у творчості сучасних українських гуртів народної пісні.

2. Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній та джазовій композиторській практиці: дис. ... д-ра філософії : 025. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. 183 с.
3. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.
4. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. 41. С. 43–51. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688>
5. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття як фактор євроінтеграції української культури: автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 20 с.
6. Конвалиук У. Персоналогічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років XX – початку XXI століть: дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ : Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2020. 320 с.
7. Красовська Л. О., Кудрич Л. В., Манько С. Б., Михайлюченко О. М., Іванов В. В. Українська вокальна естрада поч. XXI ст.: у пошуках новітніх концептуальних обріїв. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 1 (07). С. 62–66. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.11>
8. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Виконавський образ естрадного співака в музично-телевізійних проєктах України кінця XX – початку XXI століття : дис. ... д-ра філософії : 025. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2023. 210 с.
9. Манько С. Б. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку XXI століття (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України*, 2017. Вип. 57. С. 232–240.
10. Попова А. О. Становлення вокально-джазового виконавства в культурному просторі Києва : дис. ... д-ра філософії : 025. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2023. 193 с.
11. Смородська М. М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2020. 18 с.
12. Трінько О. Українська фольктроніка: синтез фольклору та поп-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36. Т. 3. С. 43–46. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-7>
13. Уманець О. В. Глокалізація. Соціологія права: енциклопедичний словник / уклад.: Л. М. Герасіна, О. Ю. Панфілов, В. Л. Погрібна та ін. за ред. М. П. Требіна. Харків : Право, 2020. С. 186–188.
14. Уманець О. В. Жанрова модель кантати у творчості сучасних українських композиторів: модули експериментальних інтерпретацій. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. Вип. 78. Т. 2. С. 139–145. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-19>
15. Drozhzhina, N., Yeroshenko, O., Davydov, S., Shchepakina, V., Breslavets, H., & Osypenko, V. Variety vocal art in the context of integration into Society of the future. *Postmodern Opening*, 2022, 13 (4), 1–13. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.4/502>

References:

1. Alimova, E. S. (2014). Krymskotatarska pisnia ta romans: rysy natsionalnoi stylistyky [Crimean Tatar song and romance: national stylistic features] (*Extended abstracts of Candidate's thesis*) : 17.00.03 / Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art. Kharkiv. 16 p. [in Ukrainian].
2. Bekirov, U. (2023). Krymskotatarskyi pisennyi folklore v akademichnii ta dzhazovii kompozytoskii pakytsi [Crimean Tatar song folklore in academic and Jazz composer Practice] (*PhD thesis*). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv. 183 p. [in Ukrainian].
3. Berehova, O. (2020). Dialoh kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi [Dialogue of Cultures: the image of the Other in the musical universe]. Kyiv : Institute for Cultural research in the National Academy of Arts of Ukraine. 304 p. [in Ukrainian].
4. Burlaka, A. (2023). Suchasna ukrainska estradna pisnia yak zasib tansliatsii kulturnoi identychnosti [Contemporary Ukrainian pop song as a means of broadcasting cultural identity]. *Issues in Cultural Studies*. 41. 43–51. [in Ukrainian].
5. Druzhynets, V. (2021). Estradne muzychne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia yak faktor yevrointehratsii ukainskoi kultury [Ukrainian pop musical art of the late XX – early XXI century as a factor of European integration of Ukrainian culture] (*Extended abstracts of Candidate's thesis*). National Academy of Culture and Arts Management. Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].
6. Konvaliuk, U. (2020). Personolohichniy dyskurs vokalnogo mystetstva ukrainskoi estrady 70-kh rokov XX – pochatku XXI stolit [Vocal art pernological discourse of the Ukrainian song variety of the 70s of the XX – beginning of the XXI century] (*Candidate's thesis*). State Higher Educational Institution Vasyl Stefanyk Precarpatian National University. Ivano-Frankivsk. 320 p. [in Ukrainian].
7. Krasovska, L., Kudrych, L., Manko, S., Mykhailiuchenko, O., Ivanov, V. (2025). Ukrainska vocalna estrada poch. XX st.: u poshukakh novatsiinykh kontseptualnykh obriiv [Ukrainian vocal variety art of the early XXI century: in search of innovative conceptual horizons]. *Sloboda At Studies*, 1 (07). 62–66. [in Ukrainian].
8. Loktionova-Oitsus, O. (2023). Vykonavskiy obraz estradnoho spivaka v muzychno-televiziinykh proiektakh Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [The performing image of a pop singer in musical and television projects of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century] (*PhD thesis*). Borys Grynchenko Kyiv University. Kyiv. 210 p. [in Ukrainian].

9. Manko, S. (2017). Polistylistychnist estradnoho vokalnogo mystetstva na pochatku XXI stolittia (na prykladi ukrain-skykh suchasnykh artystiv) [Vocal pop art polistylistism of the early 21st century (the case of modern Ukrainian singers)]. *Culture of Ukraine*. 57. 232–240. [in Ukrainian].
10. Popova, A. (2023). Stanovlennia vokalno-dzhazovoho vykonavstva v kulturnomu prostori Kyieva [Formation of Jazz performance in the cultural space of Kyiv] (*PhD Thesis*). National Academy of Culture and Arts Management. 193 p. [in Ukrainian].
11. Smorodska, V. (2020). Styl soul v estradno-dzhazovomu vokalnomu mystwtstvi druhoi polovyny XX stolittia [The style of soul in pop and jazz vocal art of the second half of the twentieth century] (*Extended abstracts of Candidate`s thesis*). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy. 18 p. [in Ukrainian].
12. Trinko, O. (2021). Ukrainska folktronica: syntezy folklore ta pop-muzyky [Ukrainian folktronica: synthesis of folklore and pop music]. *Current issues of Humanities*. 36. V. 3. 43–46. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-7> [in Ukrainian].
13. Umanets, O. (2020). Glocalization. In M. P. Trebin (Ed.), *Sociology of Law: encyclopedic dictionary*. (pp. 186–188). Kharkiv : Pravo. [In Ukrainian].
14. Umanets, J. (2024). Zhanrova model kantaty u tvoechosti suchasnykh ukrain-skykh kompozytoriv: modusy eksperymentalnykh interpretatsii [Genre model of the cantata in the contemporary Ukrainian composer`s works: modes of experimental interpretations]. *Current issues of Humanities*. 78. Vol. 2. 139–145. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-2-19> [In Ukrainian].
15. Drozhzhina, N., Yeroshenko, O., Davydov, S., Shchepakina, V., Breslavets, H., & Osypenko, V. Variety vocal art in the context of integration into Society of the future. *Postmodern Opening*, 2022, 13 (4), 1–13. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.4/502> [In English].

Дата першого надходження статті до видання: 16.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ХОР «ГОМІН» ЯК ПРИКЛАД УСПІШНОЇ ПРОМОЦІЇ СУЧАСНОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Ластовецька Любомира Василівна,

доцент, кафедра вокально-хорового, хореографічного

та образотворчого мистецтва

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0001-6069-1606

У статті аналізується своєрідний феномен сучасної української музичної культури муніципальний хор «Гомін», який функціонує при Львівському органному залі, з позиції успішної промоції та вдалої стратегії просування у національному та зарубіжному культурно-мистецькому контекстах; відзначено ефективне застосування інструментів менеджменту та бренд-технологій при створенні позитивного іміджу хору. Констатовано, що промоція колективу, який став мега-популярним влітку 2025 року завдяки рекламному посту музикознавиці, комунікаційниці і есеменниці (SMM) Львівського органного залу Людмили Бурди, здійснювалась поетапно, цілеспрямовано і продумано керівниками органного залу Тарасом Демком та Іваном Остаповичем. Підкреслено, що хор «Гомін» виконує важливу громадянську, патріотичну та соціокультурну місію, оскільки не лише сприяє популяризації хорового співу серед широких верств населення, а й виступає амбасадором сучасної української хорової культури у світовому вимірі. Акцентовано вдале просування колективу у медійному просторі, ефективну співпрацю з медіа ресурсами та засобами масової інформації. Наголошується, що хор відзначається різноманітним репертуаром та вдало підібраними концертними програмами. Вказано, що хор «Гомін» володіє цільним гастрольним графіком, здійснює активну колаборацію з торговельними марками, завдяки чому наявний широкий ряд мерч-продукції з логотипом колективу. Відзначено, що популярність колективу значною мірою завдячує його харизматичному керівнику, диригенту і солісту Вадиму Яценку, яскравим солістам та артистам хору, більшість з яких становлять студенти та випускники Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Схвально, що у 2025 році колектив, який провів понад двісті концертів по Україні та Європі, зібрав кошти на 50 пікапів та 115 дронів для фронту, на медеваки, передав мільйон гривень постраждалим у Тернополі та на «Єдинозбір» БФ Сергія Прутули, п'ять мільйонів гривень для реабілітаційного центру UNBROKEN.

Ключові слова: хор «Гомін», музичний колектив, диригент, бренд, промоція, стратегія.

Liubomyra Lastovetska. Choir “Homin” as an example of successful promotion of the modern choral collective

The article analyzes the municipal choir “Homin”, a peculiar phenomenon of modern Ukrainian musical culture, which functions at the Lviv organ hall, from the point of view of successful promotion in national and foreign cultural and artistic contexts; the effective use of management tools and brand technologies in creating a positive image of the choir was noted. It has been established that the promotion of the collective, which became mega-popular in the summer of 2025 thanks to an advertising post by the musicologist, communicator and SMM of the Lviv organ hall Liudmyla Burda, was carried out step by step, purposefully and thoughtfully by the heads of the organ hall Taras Demko and Ivan Ostapovych. It is emphasized that the choir “Homin” fulfills an important civil, patriotic and socio-cultural mission, as it not only promotes the popularization of choral singing among the general population, but also acts as an ambassador of modern Ukrainian choral culture in the world. Emphasis is placed on the successful promotion of the team in the media space, effective cooperation with media resources and mass media. The choir is noted for its diverse repertoire and well-chosen concert programs. It is indicated that the choir “Homin” has a busy touring schedule, actively collaborates with brands, thanks to which there is a wide range of merch products with the collective’s logo. It was noted that the “Homin”’s popularity is largely due to its charismatic leader, conductor and soloist Vadym Yatsenko, bright soloists and participants, most of whom are students and graduates of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko. It is commendable that in 2025 the collective, which held more than two hundred concerts in Ukraine and Europe, collected funds for 50 pickup trucks and 115 drones for the front, for medevacs, handed over one million hryvnias to the victims in Ternopil and to Serhiy Prytula’s “Yedynozbir”, five million hryvnias for the rehabilitation center UNBROKEN.

Key words: choir “Homin”, musical group, conductor, brand, promotion, strategy.

Вступ. Муніципальний хор «Гомін», який нині функціонує при Львівському органному залі, є відомим українським колективом. Стрімку популярність він отримав влітку 2025 року, попри доволі тривалу історію існування. Завдяки розміщеному в соцмережах відео з репетиції хору, яке зняла комунікаційниці Львівського органного залу, есеменниці (SMM), музикознавиці, випускниці Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка Людмила Бурда, за лічені години хор «Гомін» отримав мільйонні перегляди (понад 15 (!) мільйонів переглядів лише у застосунку Tik-Tok),

а завірусоване відео каверу пісні «Цей сон» Степана Гіги стало своєрідною музичною візитівкою колективу.

За версією національного рейтингу інформаційної агенції «Укрінформ», у 2024 р. «Гомін» став найкращим хором України, а наприкінці 2025 р. колектив отримав відзнаку «Культурна подія року» від Львівської міської ради.

Матеріали та методи. У статті використано комплексний методологічний підхід, при цьому визначальними стали аналітичний, компаративний, теоретичний, музикознавчий, герменевтичний, дедукативний та індуктивний методи.



У означеній розвідці при розгляді поняття бренду та механізмів промоції творчого колективу було використано праці Т. Нагорняк [4], З. Ластовецької-Соланської [3], Р. Дзунди [1], Сюй Шанмін [5; 6] та ін. Аналіз діяльності хору «Гомін» знаходимо, в основному, в рецензіях (О. Заблоцька [2]), постах, коментарях та музичних оглядах. При цьому більшість матеріалу розміщена в мережі Інтернет, а праці науковців, призначені аналізу феномену хору «Гомін», ще знаходяться на стадії написання.

Мета статті – розглянути діяльність муніципального хору «Гомін» з позиції успішної промоції музичного колективу в просторі сьогодення.

Результати дослідження. Хор «Гомін» виник у 1988 р. у Львові при обласному відділенні Музичного товариства імені Миколи Леонтовича. Колектив заснував відомий український диригент, співак, педагог, Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедр академічного співу і хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії України імені М.В. Лисенка Олег Цигилик (1939–2025).

Спочатку «Гомін» мав мішаний склад, а потім став чоловічим хором. В останні роки колектив знову має мішаний склад, що дозволяє виконувати більш різноманітну, у репертуарному відношенні, музику.

Про високе реноме колективу свідчать нагороди та звання лавреата хорових конкурсів, зокрема, у 1989 р. хор «Гомін» став переможцем престижного національного конкурсу імені Миколи Леонтовича, згодом лавреатом конкурсів імені Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, конкурсів-фестивалів «Хортиця-91» та «Просвіта», дипломантом міжнародного конкурсу в іспанському місті Торев'єха [2].

За час існування, хор «Гомін» під орудою О. Циглика та його вихованця Руслана Ляшенка, який очолював хор у 2007–2013 рр., здійснив низку Всеукраїнських та закордонних турне (Великобританія, США, Іспанія, Німеччина, Швеція, Франція, Чехія, Польща, Сербія та ін.), активно популяризуючи хоровий доробок українських композиторів минулого та сучасності.

Раніше хор «Гомін» перебував на балансі Львівської міської ради. За підтримки її управління культури колектив брав участь у всіх міських громадсько-культурних, урочистих, меморіальних та просвітницьких акціях, хорових фестивалях («Хваліте Господа з небес», «Львівські зустрічі» та ін.).

Варто зазначити, що репертуарну палітру колективу з самого початку складали твори українських композиторів – як оригінальні, так і обробки народних пісень, повстанські, батярські пісні, щедрівки та колядки, духовна музика, а також композиції сучасних авторів.

У 2019 р. хор виконав композицію «Вічна пам'ять» у серіалі «Чорнобиль», що прозвучала в заключній серії, який зняв відомий британський телеканал НВО [2].

У 2023 р. почалась нова віха діяльності хору «Гомін», оскільки він увійшов до складу Львівського органного залу. На посаді диригента та художнього керівника хору Р. Ляшенка змінив випускник Національної музичної академії України, доктор мистецтва,

Заслужений артист України, головний хормейстер Львівської опери Вадим Яценко.

У жовтні 2023 р. в оновленому складі хор «Гомін» взяв участь у Міжнародному хоровому фестивалі у шведському місті Лунд. Слід зауважити, що більшість учасників хору «Гомін», як минулого, так і нинішнього складу, становлять студенти та випускники диригентського та вокального факультету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Мегапопулярності хору «Гомін» сприяли низка факторів, серед яких слід назвати наступні:

– успішну промоцію, яку здійснюють керівники органного залу Тарас Демко та Іван Остапович. Як вказано в одному з постів колективу у Facebook: «Ми пишаємося тим, що справжній культурний резонанс у соцмережах ... зруйнував стереотип про «нудну класику». Ми залучили до української музики абсолютно нову, молодіжну аудиторію, довівши: наше хорове мистецтво – сучасне, живе і трендове!»;

– вдале застосування інструментів менеджменту та бренд-технологій при просуванні колективу у медійному просторі. При дефініції поняття бренду відштовхуємося від позиції Зоряни Ластовецької-Соланської, яка визначає бренд, як певний «комплексний ряд сформованих асоціацій-ідентифікацій, ідеальний образ-уявлення, сукупність емоційних і раціональних уявлень, через які сприймається музична культура (чи її певний артефакт) певної країни у навколишньому світовому музичному просторі» [3, с. 107]. При цьому зауважмо, що виконавський бренд відноситься до категорії «лайн-брендів» (арт-імена та ін.), до яких належать знакові особистості у різних видах мистецтв, інтелектуальні досягнення та ін. [4, с. 225];

– продуману стратегію діяльності хору як у минулі роки, так і в сьогоденні. Як зазначив дослідник Роман Дзунда, «зменшення впливу традицій в епоху глобалізації змінює форму самоідентифікації, збільшуючи у той же час вільний вибір способу власного життя. Це впливає і на диригентську особистість... Глобалізаційні процеси змінили не тільки погляди, а й підходи до сучасних проблем, у тому числі і культурних» [1, с. 68];

– вдалу репертуарну політику, яка вирізняється розмаїттям на задоволення музичні смаки як професійних музикантів, так і меломанів.

Фактично, основні вектори мистецької складової діяльності колективу знаходимо на сторінці колективу у соцмережах, де вказано, що хор «Гомін» продовжує місію Львівського органного залу з відродження забутої національної музичної спадщини. При цьому колектив фокусує увагу на:

– «історичній справедливості» – це «світові прем'єри партесних концертів з архівів Софії Київської, що прозвучали у стінах Лаври, повернули нам пласт культури, який століттями намагалися стерти»¹;

– «спадщині», до якої колектив відносить запис усіх хорових творів Миколи Леонтовича до 150-річчя композитора, яке відзначатиметься у 2027 році, «щоб ця

¹ Хор ГОМІН. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/share/16y6QBApxD/?mibextid=wwXlfr> (дата звернення: 19.01.2026).
² Ibidem.

музика назавжди залишилася у світовому цифровому просторі». Водночас, своїм найбільш «душевним» проектом керівник хору В. Яценко називає «віднайдення хороших творів Якова Яциневича» [2];

– «співпраці» – це записи колядок із телеканалом Суспільне Львів, які «згрівали тисячі українців на Різдво»³. Крім того, у репертуарі хору аранжування пісень Володимира Івасюка, Назарія Яремчука, Квітки Цісик, Степана Гіги та інших співаків;

– колаборацію з відомими торгівельними марками («Адідас», «Колос» та ін.) та виготовлення мерч-продукції з логотипом колективу (худі, кепки, футболки тощо). Позаяк задля ефективного поширення бренду важливо, щоби, назва колективу була постійно присутня у мистецькому та медійному просторах, на концертних афішах, соцмережах тощо [6, с. 81];

– активну співпрацю з BigShow, TEATR.org.ua, Львівською міською радою, фондом «Доброміль», ГО «Об'єднання Активіст», також із медіа ресурсами та ЗМІ, які ефективно забезпечує Л. Бурда.

Важко не погодитися з дослідником Сюй Шанмін, який, аналізуючи творчу діяльність диригентів у сьогоденні, зазначив, що необхідними є «підвищена професійна мобільність, що супроводжується зростанням ролі комунікативних здібностей і адаптаційних якостей, оволодінням навиками соціальної самопрезентації, необхідністю присутності в медійному просторі та соціальних мережах, потребою у культурному універсалізмі, космополітизмі та ін.» [5, с. 156];

– щільний гастрольний графік з аншлагами як по Україні, так і за кордоном (тут слід згадати гастролі восени 2025 року країнами Європи та майбутнє турне Північною Америкою навесні 2026 року). Хор «Гомін» часто виступає з Академічним симфонічним оркестром Луганської обласної філармонії, з солістами Львівського органного залу та ін.;

– тематичні концертні програми, зокрема: «Цей хор, цей хор мені щоночі сниться», «На біс» та ін.

Як зазначено на сторінці колективу у Facebook, «Програма «Цей хор, цей хор мені щоночі сниться» стала нашим маніфестом, який почули тисячі людей під час великого турне Україною та Європою. Від

Варшави до Лондона, від Амстердама до Будапешта (понад 30 концертів за кордоном) ми працювали як культурні амбасадори. Ми нагадували світу, що війна триває, а українська культура є самобутньою частиною європейського коду»⁴.

– яскраві творчі особистості керівника і соліста хору В. Яценка, солістів Галини Гончарової, Анастасії Яценко, соліста та автора аранжувань Ігоря Гуцайлюка, учасників хору священника Романа Якимовського, Анастасії Кулініч, Романа Грабовенського та ін.

Про важливу громадянську та патріотичну місію, яку в сьогоденні здійснює хор «Гомін», свідчить той факт, що впродовж мегапродуктивного для нього 2025 року на понад двісті концертів містами України та країнами Європи колектив зібрав 10 мільйонів гривень на 50 пікапів для фронту та 115 дронів для ГУР та бригад ЗСУ, на медаки, передав мільйон гривень постраждалим у Тернополі та на «Єдинозбір» БФ Сергія Притули, п'ять мільйонів гривень для реабілітаційного центру UNBROKEN.

Висновки. Отже, львівський муніципальний хор «Гомін» є своєрідним феноменом сучасної української музично-виконавської культури, який виконує важливу соціокультурну місію, сприяючи популяризації хорошого співу серед широких верств населення й виступаючи амбасадором української хорової культури під час гастрольних турне країнами Європи та Америки.

Успішна промоція муніципального хору «Гомін» в просторі сьогодення завдячує кільком факторам, серед яких: продумана стратегія діяльності колективу керівниками Львівського органного залу Т. Демком та І. Остаповичем; ефективне застосування менеджменту та бренд-технологій при просуванні колективу у медійному просторі; вдала співпраця із ЗМІ, яку забезпечує Л. Бурда; щільний гастрольний графік; вмiло підібраний репертуар та різностильові концертні програми; колаборація з торгівельними марками; та виготовлення мерч-продукції з логотипом колективу; яскраві творчі особистості керівника хору В. Яценка, артистів хору, солістів та ін.

Перспективи подальших розвідок полягають у вивченні ролі хору «Гомін» в аспекті культурної дипломатії.

Література:

1. Дзундза Р. Проблеми ідентичності в реценції сучасних українських диригентів. *Українська музика*. Львів, 2018. Число 2 (28). С. 67–76. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2019/01/2018-2-n28-10.pdf> (дата звернення: 07.01.2026).
2. Заблоцька О. «Цей хор, цей хор мені щоночі сниться»: що варто знати про львівський хор «Гомін». *Суспільне культура*. 3 липня 2025. URL: <https://suspilne.media/culture/1058029-cej-hor-cej-hor-meni-sonoci-snitsa-so-varto-znati-pro-lvivskij-hor-gomin/> (дата звернення: 07.01.2026).
3. Ластовецька-Соланська З. До визначення поняття бренду в царині академічного музичного мистецтва. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка* / Ред. кол. І. Пилатюк (голова), О. Катрич (ред.-упор.) та ін. Львів: «ТеРус», 2013. Вип. 29. С. 103–111. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_13 (дата звернення: 19.01.2026).
4. Нагорняк Т. Країна як бренд. Національний бренд «Україна». *Стратегічні пріоритети*. 2008. № 4 (9). С. 220–228.
5. Шанмін Сюй. Вплив глобалізації на творчу діяльність оперно-симфонічних диригентів. *Молодь і ринок: науково-педагогічний журнал*. № 7–8 (205–206) липень-серпень 2022. С. 156–160. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.267368> URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/267368/263253> (дата звернення: 19.01.2026).

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

6. Шанмін Сюй. Сучасні засоби промоції творчої діяльності оперно-симфонічного диригента. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55. Т. 3. С. 80–84. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-12> URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/55_2022/part_3/12.pdf (дата звернення: 20.01.2026).

References:

1. Dzundza, R. (2018). Problemy identychnosti v retseptsii suchasnykh ukrainskykh dyryhentiv [Identity problems in the reception of modern Ukrainian conductors]. *Ukrainska muzyka* [Ukrainian music]. Lviv, Vol. 2 (28), 67–76. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2019/01/2018-2-n28-10.pdf> [in Ukrainian].

2. Zablotska, O. (2025). “Tsei khor, tsei khor meni shchonochi snytsia”: shcho varto znaty pro lvivskiy khor “Homin” [“I dream of this choir, this choir every night”: what can I say about the Lviv choir “Homin”]. *Suspilne kultura* [Social culture]. URL: <https://suspilne.media/culture/1058029-cej-hor-cej-hor-meni-sonoci-snytsa-so-varto-znati-pro-lvivskij-hor-gomin/> [in Ukrainian].

3. Lastovetska-Solanska, Z. (2013). Do vyznachennia poniattia brendu v tsaryni akademichnoho muzychnoho mystetstva [To the definition of the concept of the brand in the field of academic musical art]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M.V. Lysenka* [Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko] / Red. kol. I. Pylatiuk (holova), O. Katrych (red.-upor.) ta in. Lviv: “TeRus”, Vyp. 29, 103–111. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_13 [in Ukrainian].

4. Nahorniak, T. (2008). Kraina yak brend. Natsionalnyi brend “Ukraina” [Country as a brand. National brand “Ukraine”]. *Stratehichni priorityty*, No 4 (9), 220–228. [in Ukrainian].

5. Shangming, Xu. (2022). Vplyv hlobalizatsii na tvorchu diialnist operno-symfonichnykh dyryhentiv [The influence of globalization on the creative activity of opera and symphony conductors]. *Molod i rynek: naukovo-pedahohichnyi zhurnal* [Youth and the market: a scientific and pedagogical journal], № 7–8 (205–206) lypen-serpen, 156–160. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.267368> URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/267368/263253> [in Ukrainian].

6. Shangming, Xu. (2022). Suchasni zasoby promotsii tvorchoi diialnosti operno-symfonichnoho dyryhenta [Modern means of promoting the creative activity of an opera-symphonic conductor]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka* [Current issues of humanitarian sciences: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University], Drohobych : Vydavnychiy dim “Helvetyka”, Issue 55, Vol. 3, 80–84 DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-12> URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/55_2022/part_3/12.pdf [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 25.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛІЧНОГО МИСЛЕННЯ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ О. МЕССІАНА «ДВАДЦЯТЬ ПОГЛЯДІВ НА НЕМОВЛЯ ІСУСА»

Левицька Тетяна Федорівна,

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії А. В. Нежданової
ORCID ID: 0000-0002-1573-9209

Статтю присвячено осмисленню особливостей циклічного мислення у фортепіанному циклі Олів'є Мессіана «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» в контексті сакральної традиції та модерністської композиторської поетики ХХ століття. Цикл розглядається як складна художньо-філософська структура, у якій циклічність реалізується не лише на формальному рівні, а й як спосіб організації духовного досвіду слухання. Метою дослідження є виявлення принципів циклічного мислення в зазначеному творі та обґрунтування ролі повтору, переліковості як контемпліативних механізмів музичної драматургії. Особлива увага приділяється взаємозв'язку між композиційною організацією циклу, богословським світоглядом композитора та традиціями християнської духовної культури. Методологічною основою роботи є комплекс міждисциплінарних підходів, що поєднують музикознавчий аналіз (структурно-формальний, ладо-гармонічний, тематичний), герменевтичний та семіотичний методи, а також елементи порівняльно-типологічного аналізу, залучені для зіставлення композиційних принципів циклу з логікою сакрального переліку та молитовної контемпліації. Наукова новизна полягає у розгляді циклу «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» крізь призму принципу переліку як моделі музичного мислення. Числова впорядкованість, автономність окремих частин і характер тематичного варіювання формують особливий тип циклічності, близький до контемпліативних практик християнської традиції, але трансформований у площину авторської модерністської композиції. У висновках зазначається, що циклічне мислення у О. Мессіана реалізується як багаторівнева система – від концептуального задуму та символіки чисел до організації музичного часу і способу слухачького сприйняття. Повтор і варіативність постають не як засоби розвитку, а як інструменти поглибленого споглядання, що дозволяє трактувати цикл як унікальну модель сакральної музичної медитації ХХ століття.

Ключові слова: О. Мессіан, Двадцять поглядів на Немовля Ісуса, фортепіанний цикл, перелік, літанія, список, циклічне мислення.

Levytska Tetiana. Features of cyclical thinking in O. Messiaen's piano cycle "Twenty Contemplations on The Infant Jesus"

The article is devoted to understanding the peculiarities of cyclical thinking in Olivier Messiaen's piano cycle "Twenty Contemplations on the Infant Jesus" in the context of sacred tradition and modernist compositional poetics of the 20th century. The cycle is considered as a complex artistic and philosophical structure in which cyclicity is realized not only on a formal level, but also as a way of organizing the spiritual experience of listening. The aim of the study is to identify the principles of cyclical thinking in the work and to substantiate the role of repetition and enumeration as contemplative mechanisms of musical dramaturgy. Particular attention is paid to the relationship between the compositional organization of the cycle, the composer's theological worldview, and the traditions of Christian spiritual culture. The methodological basis of the work is a complex of interdisciplinary approaches that combine musicological analysis (structural-formal, tonal-harmonic, thematic), hermeneutic and semiotic methods, as well as elements of comparative-typological analysis, used to compare the compositional principles of the cycle with the logic of the sacred list and prayerful contemplation. The scientific novelty lies in the consideration of the cycle "Twenty Contemplations of the Infant Jesus" through the prism of the principle of the litany as a model of musical thinking. Numerical order, the autonomy of individual parts, and the nature of thematic variation form a special type of cyclicity, close to the contemplative practices of the Christian tradition, but transformed into the plane of the author's modernist composition. The conclusions note that Messiaen's cyclical thinking is realized as a multi-level system—from conceptual design and symbolism of numbers to the organization of musical time and the manner of listener perception. Repetition and variability appear not as means of development, but as instruments of deep contemplation, allowing the cycle to be interpreted as a unique model of sacred musical meditation of the 20th century.

Key words: O. Messiaen, Twenty Contemplations on the Infant Jesus, piano cycle, list, litany, enumeration, cyclical thinking.

Вступ. У музикознавстві дедалі більшої уваги набувають дослідження, спрямовані на осмислення духовних і богословських вимірів музичного мислення. Також увага дослідників спрямована на виявлення тих структурних принципів, які забезпечують спадкоємність між сакральною традицією та композиторськими техніками. У цьому контексті особливий інтерес становить творчість Олів'є Мессіана – композитора, чия музика поєднує модерністські художні пошуки

з глибокою вкоріненістю в католицькому світогляді та богословській рефлексії.

Фортепіанний цикл «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» посідає помітне місце у спадщині О. Мессіана. Попри значну кількість праць, присвячених ритмічним, гармонічним, кольорово-ладовим і нумерологічним аспектам, залишається відкритим до нових інтерпретацій.

Актуальність дослідження зумовлена потребою переосмислення циклу О. Мессіана як цілісної

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0
Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



контемпліативної структури, в якій повтор, серійність, нумерологічна впорядкованість і автономність окремих частин формують особливий тип сакрального часу. Залучення поняття літанійного принципу дозволяє розширити аналітичні межі музикознавства, поєднавши його з теологічними, культурологічними та антропологічними підходами.

Метою статті є виявлення та аналіз принципу переліку (літанійної контемпліації) у фортепіанному циклі О. Мессіана «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» як концептуальної моделі, що пронизує твір на вербальному, формальному, нумерологічному та образно-символічному рівнях. У межах дослідження не ставиться завдання довести жанрову тотожність циклу літанії; натомість увага зосереджується на тому, як літанійний принцип трансформується в авторське музичне мислення ХХ століття, набуваючи універсального характеру духовної та художньої контемпліації.

Матеріали та методи. Матеріалом дослідження є фортепіанний цикл Олів'є Мессіана «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» (1944) [14], а також авторські коментарі композитора до цього твору, викладені в передмові, теоретичних працях композитора «Техніка моєї музичної мови» (1944) [12], «Трактат про ритм, колір та орнітологію» (1949–1992) [13]. Додаткову джерельну базу становлять музикознавчі й теологічні дослідження, присвячені проблематиці літанії, сакральної повторюваності, контемпліації та символіки чисел (О. Зосім [2], Т. Матушак [3], Т. Моторної [5] та ін.)

Методологічну основу статті становить комплекс міждисциплінарних підходів. Зокрема застосовано: аналітико-структурний метод, спрямований на виявлення принципів організації циклу, типів тематизму, форм повтору, варіативності та рефренності; герменевтичний метод, який дозволяє інтерпретувати музичний текст у взаємозв'язку з авторськими коментарями, символічними назвами частин і богословським контекстом; порівняльно-типологічний метод, використаний для зіставлення структурних і функціональних ознак літанійної молитви та композиційних принципів циклу «Двадцять поглядів»; семіотичний підхід, що дає змогу розглядати назви частин, числову організацію циклу, повторювані теми й образи як знакову систему, спрямовану на формування особливого способу слухання; контекстуальний аналіз, у межах якого музичний матеріал розглядається в ширшому культурно-історичному та богословському контексті християнської традиції.

У статті також використано елементи музично-теоретичного аналізу (ладо-гармонічні, ритмічні, формотворчі аспекти на прикладі п'єси № 13 «Різдво»), необхідні для аргументації висновків щодо функціонування повтору та серійності як контемпліативного принципу. При цьому дослідження не ставить за мету жанрову ідентифікацію циклу як літанії; методологічний акцент зосереджено на виявленні принципу переліку як моделі мислення, що реалізується на різних рівнях музичного тексту – від авторської концепції та вербальних коментарів до формальної та символічної організації циклу.

Результати дослідження.

«Народившись католиком», О. Мессіан заявляв, що «освітлення теологічних істин католицької віри є першим аспектом моєї роботи, найблагороднішим і, без сумніву, найціннішим [...]» [10, с. 20]. Французький композитор мав широкі теологічні знання, про що прямо говорить в інтерв'ю М. Мюррею: «Я не тільки ... дотримуюся віри, але й вивчав теологію ... і намагався в багатьох своїх творах, фактично в більшості своїх творів, зобразити таємниці віри» [16, с. 3]. Творчість О. Мессіана вирізняється особливим статусом у музичній культурі тим, що вона була повністю прийнята й схвалена Католицькою Церквою, попри те, що власне літургійна музика не становить домінуючої частини композиторської спадщини митця.

Серед творів сучасних теологів, які найбільше вплинули на О. Мессіана, є праці Дома Колумби Марміона (1858–1923), зокрема його «*Le Christ dans ses Mystères*» («Христос у своїх таємницях») 1919 р. Коли О. Мессіан був початківцем-органістом у церкві, його сповідник порекомендував йому цю книгу, щоб допомогти йому зрозуміти літургійний цикл. Молодий музикант був у захваті. «Я відкрив для себе чудову книгу [...] кожна таємниця Христа аналізується відповідно до літургійного року, [...] Кожна таємниця має особливу красу, велич, а також власну благодать» [9, с. 60]). Ця книга безпосередньо вплинула на фортепіанний цикл О. Мессіана «Двадцять поглядів на Дитя Ісуса». «Теологія надії» Марміона, заснована на розумінні Божої любові до всіх його створінь [15, с. 110], також могла вплинути на «теологію радості» О. Мессіана. «В принципі я є музикантом радості, і мені найбільше подобається медитувати над славними таємницями» [8].

Богословська спрямованість творчості О. Мессіана впливає на тип музичного мислення, в основі якого лежить не нарагивний розвиток, а контемпліативне зосередження на сакральній істині. Такий спосіб художнього мислення передбачає багаторазове повернення до одного образу, ідеї або звукової формули, що кожного разу відкривається у новому духовному вимірі.

Подібна логіка є глибоко спорідненою з літанійною формою молитви, де повтор, перерахування і варіативне звернення до єдиного сакрального центру виконують смислотворчу функцію. У цьому сенсі літанія постає не лише як історичний жанр християнської традиції, але як архетип духовного структурування досвіду. Такий підхід є перспективним для аналізу циклічного мислення О. Мессіана, зокрема у фортепіанному циклі «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса».

В дисертації Матушак Т. зазначається, що «термін літанія використовується для позначення висловлювання заснованого на довгому повторюваному перерахуванні, але передусім літанія це форма молитви із давніми коренями, яка складається з переліку вигуків і прохань звернених до Бога, ангелів чи святих» [3, с. 76]. Можна зробити висновок, що ранні літанії – це насамперед *спосіб викладу матеріалу списком*, який згодом став каркасом молитви. Генетично літанійність пов'язана з логікою «списку» та повторюваного переліку

імен, епітетів; у ХХ столітті цей принцип трансформується у музичну форму серійної контемпляції, де «перелік» набуває значення моделі мислення.

Звертаючись до циклу О. Мессіана «20 поглядів» асоціації виникають саме з літанією та переліком (серією) духовних оптик, де кожна частина – автономне звертання чи атрибут, а не епізод сюжету. У циклі логіка реалізується як послідовність автономних «поглядів» – структурних одиниць сакрального зосередження. Згадаються слова Св. Терези з Лізьє: «будь-яка молитва є розмовою з Богом, «піднесенням» серця, простим поглядом у Небо, вигуком вдячності і любові як у терпінні так і у радості» [7].

Зміст п'єс, як зазначає О. Мессіан у «Коментарях до Двадцяти поглядів», «навіяний співом птахів, розмірним дзвоном дзвонів, спіралеподібними туманностями, сталактитами, галактиками, фотонами, текстами Св. Фоми, Іоанна Хрестителя, Св. Терези Лізії, Євангелія та молитовника» [14]. Сам спосіб коментування твору О. Мессіаном – через послідовне перерахування образів, джерел натхнення, текстів і символів – засвідчує, що логіка «списку» є первинною концептуальною моделлю циклу. Перелік духовних, природних і космічних образів, зафіксований у коментарях композитора, супроводжує музичну реалізацію та структурує її. Цикл формується як серія автономних, але внутрішньо пов'язаних актів контемпляції. Літанійний принцип пронизує весь задум твору – від вербального рівня авторських пояснень до організації музичного часу і слухового досвіду.

Провідним принципом об'єднання циклу «Двадцять поглядів» виступає єдність тематизму, що реалізується не через розробку, а через особливий тип тематичного розвитку. Тематичний матеріал не піддається розгортанню у драматургічному сенсі, натомість функціонує як об'єкт багаторазового споглядання. Основним композиційним прийомом стає варіювання, за допомогою якого тема постає щоразу в іншій метроритмічній організації, в новому гармонічному оточенні, з видозміненою фактурою та ритмічним викладенням. Такий підхід формує стан зосередженого повторного слухання, характерний для літанійної практики, де кожне повторення не додає нового змісту, а поглиблює контемплятивний вимір уже заданого образу. Єдність циклу вибудовується за принципом сакрального переліку. Схожий принцип у літанійного перерахування, в якому повтор – це не формальна варіація, а спосіб духовного зосередження.

Вітольд Садовський у своїй книзі вказує, що популярність літанії-молитви була пов'язана із впливом повторюваного ритму та духовний фокус, оскільки літанійний ритм служив каталізатором колективних переживань [18, с. 13]. Повтор у літанії виконує не декоративну, а функціонально-антропологічну роль: він налаштовує спільноту на єдиний духовний фокус. У О. Мессіана цей механізм переноситься у площину авторської композиції: музичні повтори й тематичні «вузли» структурують слухання як тривалу контемпляцію.

До прикладу можемо звернутися до п'єси № 13 «Різдво», яка користується популярністю у дослідників

творчості О. Мессіана, зокрема її розглядають Горещька Н. та Попов Ю. [1], зробивши акцент у статті на інтерпретаціях твору. У коментарях до твору О. Мессіан знаходимо такі рядки: «Дзвони, різдвяні дзвони разом з нами промовляють ніжні імена: Ісус, Марія, Йосип...» (*Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de Jésus, Marie, Joseph...*). Композитор описав найважливіші елементи цього твору (а також частково їх походження) у другому томі посмертно опублікованого трактату [13, с. 477].

Форму твору «Різдво» можна порівняти з рондо, в якому рефрен, заснований на повторюваному матеріалі, розбивається на епізодичні фрагменти $(A+B+AI+C+A2+BI+A3+кода)$. Крайні частини, у свою чергу, складаються з трьох частин $((ABAI)+C+(A2B2A3)+кода)$, оскільки тривалість середньої частини майже дорівнює сумі крайніх частин.

У нотному тексті та коментарях композитора є кілька посилань на звучання різних інструментів, що мають важливе значення для образу. Найважливіше, що повторюваний початковий образ частини *A* (*Très vif, joyeux*) нагадує дзвін церковних дзвонів (*comme des cloches*) і безпосередньо пов'язаний з назвою та основним настроєм твору. Наступний початковий образ частини *B* композитор пов'язав із ксилофоном (*Modéré, un peu vif*, біля верхнього голосу стоїть *comme un xylophone*).

В повтореннях частини *A*, яка починається з головного образу, заснованого на звучанні дзвонів, перші п'ять тактів завжди ідентичні, а *AI* і *A2*, тобто середні повторення, обмежуються п'ятьма тактами. Початкова частина (*A*) і останнє повторення (*A3*) є довшими, обидві частини закінчуються так званою каденцією акордів образу дзвонів, до якої приєднуються й інші образні візерунки. У кінці твору повторення (*A3*) подається ще довше, за мотивом дзвонів слідує послідовні рухи, і лише потім – знайомі з початкової частини твору кінцеві мотиви. Матеріал *B*-фрагментів є більш уривчастим, він складається з декількох важливих образів – образ ксилофона повторюється між іншими образами і також завершує фрагмент.

Щодо «теми акордів» (*fractionnement des accords de la be mesure*) важливим є її ритмічний образ, так званий ритм *міцра варна*; інший образ із швидким повторенням, близький до образу ксилофона, якого немає в повторенні (*BI*). У цьому абзаці повторення (*BI*) також коротше, повторюються лише перші три такти. Середня, повільніша частина твору (*C*; у трактаті *Milieu*) складається з чотирьох ритмічних періодів з однаковим початком, але різною довжиною: перший період має довжину десять тактів, другий і третій – шість, а четвертий – п'ять тактів. Твір закінчується чотиритактовою кодою, що складається з початку середньої частини (*C*) (три такти) та кінцевої фігури початкової частини (*A*).

На прикладі п'єси № 13 «Різдво» з циклу «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» простежується, що форма твору, заснована на багаторазовому поверненні ключових образів (передусім дзвонів тематички), набуває

ознак літанійного мислення. Рефренна організація, ідентичні початкові такти, варіативність повторів окремих фрагментів створюють ефект молитовного зосередження, подібний до дії літанійного ритму в богослужбовій практиці. Повтор тут стає засобом не лінійного розвитку, але й духовного поглиблення.

Музичні повтори у О. Мессіана можна інтерпретувати як аналог літанійного рефрену, що формує особливий часовий простір споглядання. Кожне повернення матеріалу не дублює попереднє, а актуалізує його в новому смисловому контексті. Це дозволяє розглядати цикл «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» не лише як зразок модерністського фортепіанного мислення, але і як глибоко вкорінений у християнській традиції твір, у якому літанійний принцип трансформується в універсальну модель музичної медитації.

«Офіційно затверджений канонічний варіант літанії теж має чітку кількість закликів і теж із використанням звеличувальних імен, ряних епітетів та алегоричності у викладенні тексту» [3, с. 85]. Звернемо увагу на важливість кількості закликів, стабільної структури, «пророкованості» строф. Кількість п'єс «20» у О. Мессіана не випадкове: цикл як сукупність «одиниць звертання» мислиться у числовій дисципліні, подібно до канонічних літаній.

Нумерологічна впорядкованість літанійної традиції (фіксовані серії закликів) у ХХ столітті може бути переосмислена як композиційний принцип: у «20 поглядах» числова рамка задає модель духовного переліку, де кожен елемент має рівноправний статус «звертання». Крім того, нумерологічні закономірності циклу описані в дисертації Моторної Т. «Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана)» [5]. Темпово, жанрово та тонально цикл явно розпадається на дві 10-частинні фази.

«В європейській традиції цифра 10, що складена з зображення 1 та 0 символізувала людину та Всесвіт, тобто погляд метакозмичного обсягу. Десять – число космосу, парадигма творіння. Десятка містить всі числа, а отже, всі речі та можливості, це основа і поворотний пункт всього рахунку. Означає Щось всеосяжне, закон, порядок, влада. Тетрактис ($1+2+3+4=10$) символізує божественне; одиниця означає точку, двійка – протяжність, Трійка (трикутник) – площина, четвірка – об'ємність або простір. Десять – досконале число, повернення до Єдиного» [5, с. 145].

У циклі О. Мессіана простежується виразна закономірність композиційного розгортання, що охоплює дві умовні «половини» – від 1-ї до 10-ї та від 11-ї до 20-ї п'єси. По-перше, помітним є тонально-гармонічний вектор руху від сфери Fis до сфери F. При цьому у 10-й частині неодноразово актуалізується зіставлення бемольної та дієзної хроматики, аж до введення повного складу Fis у 13-му такті, що зберігається до завершення п'єси.

Натомість 11-та частина виразно фіксує устій F, однак подальший ряд різнотональних зсувів у п'єсах 15–20 у підсумку засвідчує структурну «первинність»

сфери Fis. Така тонально організована розчленованість циклу вказує на усвідомлену композитором двофазність масштабного задуму, містеріальний зміст якого, у перспективі, готує ґрунт для оперно-містеріального втілення в опері «Св. Франциск Ассійський».

«Древньоєгипетська літанія передбачала зображальні моменти: текст записувався із відповідними символами-малюнками. Цікавим є те що існують варіанти де збереглися і текст і відповідне зображення, а також варіанти де є тільки зображення яке і мало означати відповідну молитву» [3, с. 84]. Проводячи аналогію з давньоєгипетською знаковістю можна стверджувати, що у О. Мессіана заголовки – це не «поетичні назви», а ікони-сигнали, які запускають спосіб слухання. Тобто: назва – знак, що «вмикає» режим молитви. Заголовки частин та їх порядкові номери у О. Мессіана функціонують як семіотичні маркери – подібно до того, як літанійний епітет у традиції є «іменем-ключем» для актуалізації сакрального смислу.

О. Мессіан у своїх творах наголошував на символічному значенні чисел, часто відповідно до цього вибирав місце різних частин у циклах. Про місце частин у «20 поглядах» він зазначав, що «вони впорядковані за контрастами темпу, інтенсивності, кольору, а також за символічним значенням причин» [11, с. 213]. «Погляд Зірки» є другою частиною циклу, а «Погляд Хреста» – сьомою. П'єса має номер VII (7, досконале число), оскільки страждання Христа на хресті відновили порядок, порушений гріхом» [11, с. 213]. Варто зазначити, що в циклі для органу «Різдво Господнє» страждання Ісуса в Гетсиманському саду зображені в *сьомій* частині («Ісус, що терпить муки»), а в опері «Святий Франциск Ассійський» *сьомою* є картина «Стигмати».

У коментарях, що передують партитурі «Двадцяти поглядів», О. Мессіан перелічує Тему зірки і хреста, поряд з Темою Бога і Темою акордів, як основні теми циклу. Назвавши «циклічною» тему зірки і хреста, хоча вона зустрічається лише у двох частинах, присвячених відповідно зірці і хресту, тоді як інші теми присутні в декількох частинах, композитор підкреслює значення, яке він надає цій темі. Ця важливість також підкреслюється тим фактом, що ці дві частини є єдиними в усьому циклі, для яких О. Мессіан використовує свій 7-й лад обмеженої транспозиції.

Т. Матушак описуючи становлення християнського жанру наводить відомості про те, що саме Ісус був першим хто заспівав літанії будучи на хресті. «Згадки про літанії також містяться в священних книгах, зокрема в біблійному посланні до євреїв, де йде мова про те, що саме Христос першим заспівав літанії – благання на хресті. Швидше за все мається на увазі фрази «Святий, святий Боже», кілька десятків разів [3, с. 99]. Літанія супроводжує як початок так і кінець життя. О. Мессіан писав про те, що зірка і хрест мають одну і ту ж тему, оскільки одна з них відкриває, а інша закриває земне буття Ісуса.

О. Мессіан коментує, що в темі зірки та хреста «є таємниче відлуння грецької метрики та нот григоріанського співу» [11, с. 213]. Композитор вважав

григоріанський спів «невичерпним джерелом рідкісних і виразних мелодійних контурів» [12, с. 33]. Невеликі мелодійні інтервали, рівномірні тривалості, а також монодичне викладення теми в «Погляді Зірки» підкреслюють її походження з григоріанського співу.

Початок Теми зірки і хреста заслуговує на особливу увагу. Мелодійна лінія має вражаючу подібність до перших двох тактів восьмої частини «Волхви» з циклу для органа «Різдво Господнє». Ця частина, якій передують (скорочена) цитата з Євангелія від Матвія («вони рушили в дорогу, і зірка йшла попереду них»), є зображенням каравану трьох царів, керіваних зіркою до Віфлеєму.

Ці два мотиви є ліричними висхідними хроматичними лініями і мають схожий тональний матеріал. П'єса «Волхви» написана в улюбленій тональності О. Мессіана – фа-дієз мажор, тоді як у «Погляді Зірки» та «Погляді Хреста» композитор використовує свій улюблений спосіб нотації з випадковими альтераціями. Якщо перші два такти п'єси «Волхви» переписати з альтераціями, щоб вони енгармонічно відповідали першим двом тактам теми Зірки та Хреста, схожість стає очевидною з першого погляду.

Обидва мотиви складаються з восьми звуків, що дає підстави для припущення: можливо, це музичне зображення восьмикутної Віфлеємської зірки [17, с. 143]. Восьмикутна зірка – це різдвяна зірка, яка світить мудрецам зі Сходу і випромінює світло в усіх напрямках. Її фігура містить хрест.

Тема зірки та хреста в цілому складається з 12 тактів (такти 6–17). У п'єсі «Погляд Зірки» вона з'являється двічі, вдруге з варіаціями, обрамлена п'ятьма вступними тактами, які повторюються ідентично перед, між та після теми, а потім слідує кода.

П'єса «Погляд Хреста» складається з єдиного викладу теми, варіюється відповідно до похмурої атмосфери. Найбільш очевидною варіацією є значна різниця в темпі. У той час як у п'єсі «Погляд Зірки» тема позначена *“Modéré, un peu lent”* з метрономною позначкою восьмої ноти, що дорівнює 76, у «Погляді Хреста», позначеній *“Bien modéré”*, тема ритмічно збільшена вдвічі (восьма нота стає чвертю), а метроном вказує восьму ноту, що дорівнює 40. Це становить майже чотирикратне уповільнення темпу. Збільшена мелодія, представлена в подвійній октавному викладенні, супроводжується безперервною хроматичною скорботою у ланцюжку мотивів зітхання. Від барокової до романтичної музики мотив зітхання, що складається з зв'язної низхідної секунди, часто підкреслений короткими паузами, слугував засобом вираження болю, смутку та скорботи. Позначення *expressif et douloureux* (виразний і сумний) у партитурі є підтвердженням наміру композитора.

О. Мессіан використовував мотиви зітхання в частинах, присвячених стражданню на Голгофі, ще до створення «20 поглядів». У інципіті циклу «Забуті приношення», що нагадує григоріанський хорал, є кілька типових мотивів зітхання. В оркестровій версії тема, яку грають струнні в октавах, має низхідні півтони, що

з'єднані легато, з сильнішою першою нотою. Виразність позначена як *“douloureux, profondément triste”* (болісний, глибоко сумний). У п'єсі «Амін'я агонії Ісуса» з циклу «Видіння Амін'я» плач покинутого Ісуса в Гетсиманському саду передається кількома мотивами зітхання, виразність позначена як *“douloureux, en pleurant”* (сумний, плачучий).

Поєднання Різдва і Страстей Христових має довгу історію в християнській теології та мистецтві. У творчості О. Мессіана музичне втілення можна знайти у використанні одного і того ж мотиву, відповідно теми, як для частин, що зображують радість від народження Христа, так і для частин, що зображують скорботу Голгофи. Найповніше це виражено в його монументальному фортепіанному циклі «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса».

Висновки і перспективи подальших досліджень. Фортепіанний цикл О. Мессіана «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» є багаторівневою художньо-духовною конструкцією, у якій органічно поєднуються теологічні ідеї, символічне мислення та специфічні композиційні принципи ХХ століття. Свідомо спираючись на католицьку традицію, богословські праці, тексти Святого Письма, О. Мессіан формує музичну модель, у центрі якої перебуває контемпляція як форма духовного пізнання.

Ключовим принципом організації циклу виступає логіка переліку, споріднена з літанійною традицією. Це не жанрове наслідування, але структурний і концептуальний спосіб мислення. Кожна з двадцяти частин постає автономним актом зосередженого «погляду», що функціонує подібно до літанійного звертання: сюжет не розгортається у лінійному сенсі, а поглиблюється споглядання сакрального об'єкта з різних духовних перспектив.

Літанійний принцип реалізується на кількох рівнях: вербально – через авторські коментарі О. Мессіана, що побудовані як послідовні переліки образів, символів, текстів і джерел натхнення; формально – завдяки рефренній організації, варіативним повторенням; нумерологічно – зокрема через символічно впорядковану кількість частин (20), їх двофазний поділ та внутрішні числові відповідності.

Важливо підкреслити, що метою дослідження не було доведення жанрової ідентичності циклу літаній. Натомість акцент зроблено на виявленні того, наскільки глибоко принцип переліку та повторюваного звертання інтегрований у задум, структуру та символічну логіку «Двадцяти поглядів». Цикл постає як модерністська трансформація архаїчного молитовного мислення, де літанійність переосмислюється як універсальна модель музичної медитації.

Перспективним видається подальше вивчення літанійного принципу як наджанрової категорії у музиці ХХ–ХХІ століть. В продовженні дослідження можливий розгляд літанійного мислення як складової глобального музичного мислення ХХ століття, де каталог та список стають не лише формальними прийомами, а моделями осмислення світу.

Література:

1. Горецька Н., Попов Ю. «Різдво» з циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» Олів'є Мессіана у інтерпретації Йозефа Ермінґа. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 5. С. 67–77, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-9>
2. Зосім О. Лоретанська літанія у східнохристиянській церковній практиці XVII–XVIII століть: теологічний, текстологічний та музикологічний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 140: Сучасна музикнотеоретична наука: проблемні дискурси і перспективи. С. 9–28. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140.318634>
3. Магушак Т. Феномен літанії у історичному контексті музичного мистецтва: дис. ... док. філософії : 025 «Музичне мистецтво» ; Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2024. 239 с.
4. Молчко У., Демчук О. Типологія хронотопу фортепіанної творчості Олів'є Мессіана. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. № 2. С. 127–131. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.21>
5. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана) : дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 «Теорія та історія культури» ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. 2021. 246 с.
6. Якимчук О., Белова Н. Мессіан аналізує Мессіана: авторські коментарі до фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса». *Аспекти історичного музикознавства*. 2018. Вип. XIV. С. 36–49. DOI: 10.34064/khnum2-14.03
7. Catechism of the Catholic Church. Vatican City: Libreria Editrice Vaticana, 1997. URL: <https://www.usccb.org/sites/default/files/flipbooks/catechism/614/index.html> (дата звернення: 23.11.2025).
8. Havard de la Montagne J. Olivier Messiaen. Musica et memoria, 1991. URL: <http://www.musimem.com/messiaen.htm>
9. Massin B. Olivier Messiaen, un poétique du merveilleux. Aix-en-Provence : Editions Alinea. 1989. 360 p.
10. Messiaen O. Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel. Paris : Belfond. 1986. 310 p.
11. Messiaen O. Notes to recording of *Vingt Regards sur L'Enfant Jésus*, Michel Béroff (piano), La voix de son maître EMI, 1970, quoted in Rogosin, David (1996). Aspects of structure in Olivier Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* : Doctoral Thesis, University of British Columbia. 1996. p. 213.
12. Messiaen O. *Technique de mon langage musical – 2 volumes*. Translated by John Satterfield The technique of my musical language. Paris : Leduc, 1944, 1956. 137 p.
13. Messiaen O. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: (1949–1992) en sept tomes*. Vol. II, Paris : Alphonse Leduc. 1995. 530 p.
14. Messiaen O. *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus pour Piano* (Paris 23 Mars – 8 September 1944). Paris : Durand. 1947. 177 p.
15. Moës L., O.S.B. “Dom Columba Marmion. A precursor and logistical survey for Springtime”. Newsletter of Blessed Columba Marmion. *Courrier № 14*. 2008. 110 p.
16. Murray M. “An Interview with Olivier Messiaen”. *Diapason 70/1*, 1978. December (№ 829). Pp. 3–5.
17. Sach H., et al. *Christliche Ikonographie in Stichworten*. 2nd ed. München : Kösel-Verlag. 1975. 311 p.
18. Sadowski W. Marsciani F. *The Litany in Arts and Cultures*. Brepolis : Turnhout, Belgium. 2020. 317 p.

References:

1. Goretzka N., Popov Yu. (2024). “Rizdvo” z tsytku “Dvadtsiat pohliadiv na nemovlia Isusa” Oliv’ie Messiana u interpretatsii Yozhefa Erminyia. [“Christmas” from the cycle “Twenty views of the infant Jesus” by Olivier Messiaen, interpreted by József Ermányi]. *Fine Art and Culture Studies*. № 5. P. 67–77, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-9> [in Ukrainian].
2. Zosim O. (2024). Loretanska litaniiia u skhidnokhrystyianskii tserkovnii praktytsi XVII–XVIII stolit: teolohichnyi, tekstolohichnyi ta muzykolohichnyi aspekty. [Loretan litany in the eastern christian church practices of the 17th–18th centuries: theological, textological and musicological aspects]. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Vyp. 140: *Suchasna muzychnoteoretychna nauka: problemni dyskursy i perspektyvy*. P. 9–28. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140.318634> [in Ukrainian].
3. Matushchak T. (2024). Fenomen litanii u istorychnomu konteksti muzychnoho mystetstva [The Phenomenon of Litany in the Historical Context of Musical Art] : Diss. of Doctor of Philosophy in Specialty 025 “Musical Art” ; Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odessa. 239 p. [in Ukrainian].
4. Molchko U., Demchuk O. (2025). Typolohiia khronotopu fortepiannoii tvorchosti Olivie Messiana. [Typology of the chronotope in Olivier Messiaen's piano pieces]. *Southern Ukrainian art studios*. № 2 P. 127–131. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.21> [in Ukrainian].
5. Motorna T. (2021). Idei misterialnosti u muzychnii kulturi XX stolittia (na prykladi fortepiannoii tvorchosti Olivie Messiana) [Ideas of mysteriousness in the musical culture of the 20th century (on the example of the piano work of Olivier Messiaen)] : Thesis PhD : 26.00.01 “Theory and History of Culture” ; National Academy of Culture and Arts Management. Kyiv. 246 p. [in Ukrainian].
6. Yakymchuk, O., Belova, N. (2018). Messian analizuie Messiana: avtorski komentari do fortepiannoho tsytku “Dvadtsiat pohliadiv na nemovlia Isusa”. [Messiaen analyzes Messiaen: author's comments on the piano cycle “Twenty Contemplations on the Infant Jesus”]. *Aspects of historical musicology*. 2018. Issue XIV. Pp. 36–49. DOI: 10.34064/khnum2-14.03 [in Ukrainian].
7. Catechism of the Catholic Church. (1997). Vatican City: Libreria Editrice Vaticana. URL: <https://www.usccb.org/sites/default/files/flipbooks/catechism/614/index.html> (accessed: 23.11.2025) [in English].
8. Havard de la Montagne J. (1991). Olivier Messiaen. Musica et memoria. [Olivier Messiaen. Music and memory]. URL: <http://www.musimem.com/messiaen.htm> [in Italian].

9. Massin B. (1989). Olivier Messiaen, un poétique du merveilleux. [Olivier Messiaen, a poet of the marvelous]. Aix-en-Provence : Editions Alinea. 360 p. [in French].
10. Messiaen O. (1986). Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel. [Music and color: new interviews with Claude Samuel]. Paris : Belfond. 310 p. [in French].
11. Messiaen O. (1996). Notes to recording of *Vingt Regards sur L'Enfant Jésus*, Michel Béroff (piano), La voix de son maître EMI, 1970, quoted in Rogosin, David (1996). Aspects of structure in Olivier Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* : Doctoral Thesis, University of British Columbia. P. 213. [in English].
12. Messiaen O. (1956). Technique de mon langage musical – 2 volumes. [Technique of my musical language – 2 volumes]. Paris : Leduc. 137 p. [in French].
13. Messiaen O. (1995). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: (1949–1992) en sept tomes*. [A treatise on rhythm, color, and ornithology: (1949–1992) in seven volumes]. Vol. II, Paris : Alphonse Leduc. 530 p. [in French].
14. Messiaen O. (1947). *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus pour Piano (Paris 23 Mars – 8 September 1944)*. [Twenty Views of the Infant Jesus for Piano (Paris, March 23–September 8, 1944)]. Paris : Durand. 177 p. [in French].
15. Moës L., O.S.B. (2008). “Dom Columba Marmion. A precursor and logistical survey for Springtime”. Newsletter of Blessed Columba Marmion. *Courrier № 14*. 110 p. [in English].
16. Murray M. (1978). “An Interview with Olivier Messiaen”. *Diapason 70/1*. December (№ 829). Pp. 3–5. [in English].
17. Sach H. (1975). *Christliche Ikonographie in Stichworten*. [Christian iconography in keywords]. 2nd ed. München : Kösel-Verlag. 311 p. [in German].
18. Sadowski W. (2020). *Marsciani F. The Litany in Arts and Cultures*. Brepois : Turnhout, Belgium. 317 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 27.01.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.02.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

**ЧАС У ЗАМКНеному КОЛІ КОНЦТАБІРНОЇ ДІЙСНОСТІ
(НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ СІ-БЕМОЛЬ МІНОР» № 16
В. П. 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

Стаття присвячена інтерпретації «Прелюдії і фуги сі-бемоль мінор» № 16 з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького – одного з наймасштабніших і концептуально найскладніших творів української музики ХХ століття, створеного в умовах ув'язнення композитора в колымському концентраційному таборі. Цикл осмислюється як унікальний музичний документ історичного насильства, пам'яті та внутрішньої незламності, а обраний диптих – як його концентрований драматургічний та семантичний осередок. Метою дослідження є осмислення «Прелюдії і фуги сі-бемоль мінор» № 16 як цілісного драматургічного диптиху через аналіз організації музичного часу, повторюваності, числової регламентації, фактурних зсувів і функціонування дзвону як акустичного та смислового маркера. Методологія статті ґрунтується на поєднанні структурно-аналітичного музикознавчого підходу з концептами психології граничного досвіду, теорії культурної пам'яті, екзистенційної філософії та богословського осмислення часу. У результаті дослідження встановлено, що моторна безперервність, нав'язливий повтор, числова фіксація та відсутність динамічної ієрархії формують модель примусового, зовнішньо регламентованого часу, у якому нівелюється лінійний розвиток і блокується можливість розв'язання. Дзвін у межах диптиху зазнає суттєвої трансформації: від інтегрованого елемента фактури він переходить до автономного акустичного знака, який виконує функцію фігури пам'яті, маркера межі та онтологічної опори. Повернення матеріалу прелюдії у фіналі фуги на тонічному дзвіні інтерпретується як жест утримання мінімальної внутрішньої свободи в умовах радикального історичного та екзистенційного обмеження. Наукова новизна статті полягає в міждисциплінарному осмисленні «Прелюдії і фуги сі-бемоль мінор» № 16 як художньої моделі граничного досвіду часу. Актуальність дослідження зумовлена сучасним українським контекстом, у якому проблеми пам'яті, насильства та культурної незламності набувають особливої гостроти.

Ключові слова: Всеволод Задерацький, сі-бемоль мінор, прелюдія і fuga, дзвін, культурна пам'ять, цикл.

Makarova Natalia. Time in the Void Circle of Concentration Camp Reality (on the Example of the Analysis of “Prelude and Fugue in B-flat Minor” No. 16 by V.P. Zaderatsky)

The article is devoted to the interpretation of “Prelude and Fugue in B-flat minor” No. 16 from the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Petrovich Zaderatsky – one of the largest and most conceptually complex works of Ukrainian music of the 20th century, created in the conditions of the composer’s imprisonment in the Kolyma concentration camp. The cycle is interpreted as a unique musical document of historical violence, memory and inner invincibility, and the selected diptych – as its concentrated dramaturgical and semantic center. The aim of the study is to interpret “Prelude and Fugue in B-flat minor” No. 16 as a holistic dramaturgical diptych through the analysis of the organization of musical time, repetition, numerical regulation, textural shifts and the functioning of the bell as an acoustic and semantic marker. The methodology of the article is based on a combination of a structural-analytical musicological approach with the concepts of the psychology of limit experience, the theory of cultural memory, existential philosophy and theological understanding of time. As a result of the study, it was established that motor continuity, obsessive repetition, numerical fixation and the absence of dynamic hierarchy form a model of forced, externally regulated time, in which linear development is leveled and the possibility of resolution is blocked. The bell within the diptych undergoes a significant transformation: from an integrated element of texture, it passes into an autonomous acoustic sign, which performs the function of a figure of memory, a marker of the boundary and ontological support. The return of the prelude material in the finale of the fugue on the tonic bell is interpreted as a gesture of maintaining minimal internal freedom in conditions of radical historical and existential restriction. The scientific novelty of the article lies in the interdisciplinary understanding of the “Prelude and Fugue in B-flat minor” No. 16 as an artistic model of the limit experience of time. The relevance of the study is due to the modern Ukrainian context, in which the problems of memory, violence and cultural invincibility acquire particular acuteness.

Key words: Vsevolod Zaderatsky, B-flat minor, prelude and fugue, bell, cultural memory, cycle.

*Чи буде правда меж людьми?
Повинна бути, бо сонце стане
І осквернену землю спалить.
Тарас Шевченко*

Вступ. Всеволод Петрович Задерацький (1891–1977) – композитор, піаніст, Геній українського народу. Ув'язнення в концентраційному таборі та життя під постійним контролем тоталітарної системи справили глибокий вплив на його музичну свідомість. Тоталітарна

система завжди підміняє поняття, переписує історію, підлаштовує події під свою філософію. У такій системі людина позбавляється власної історії через вимушене забуття, примусову одноманітність, де кожен день стає копією попереднього. Саме в такій логіці формувалася

досвід ХХ століття, що залишив по собі зламні біографії та психологічні структури особистості.

Цикл «24 прелюдії та фуги», написаний під час перебування в колимському концтаборі, постає як своєрідний музично-психологічний щоденник, де кожен диптих документує внутрішні стани композитора та є його простором пам'яті. Сьогодні, в умовах повномасштабної війни проти України, цикл є особливо актуальним. Те, що в середині ХХ століття було досвідом індивідуального зламу в межах імперської системи, нині повертається як колективний досвід нації: постійний страх за життя і здоров'я рідних і близьких, повторюваність насильства через обстріли не лише енергетичної, але і житлової інфраструктури, спроба знищення пам'яті та одночасне прагнення привласнити її результати. Імперія веде війну менше за шмат землі, більше – за історію, культуру українського народу. У цьому контексті постать Задерацького набуває символічного виміру: композитор, не інтегрований в культуру тоталітарної системи, постає фігурою культурної незламності українського народу, яку неможливо ані стерти, ані повністю привласнити.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукове осмислення циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького перебуває на етапі активного формування й поступового розширення. Наразі корпус спеціалізованих праць, присвячених цьому твору, залишається відносно обмеженим, однак демонструє стійку тенденцію до систематичного аналізу його різних складових.

Зокрема, у дисертаційному дослідженні С. Постовайтової [14] здійснено ґрунтовний аналіз фуг циклу з акцентом на їхні мистецтвознавчі та структурні параметри, що дозволяє окреслити загальні принципи поліфонічного мислення композитора. Стаття Т. Сирятської [15] зосереджена виключно на прелюдях циклу й пропонує детальний аналітичний погляд на їхню фактурну та формотворчу організацію.

Окреме місце у сучасному дослідницькому полі займають публікації Н. Макарової [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12] у яких аналіз окремих диптихів здійснюється в ширшому міждисциплінарному контексті. Авторка послідовно залучає мистецтвознавчі, символічні, психологічні, історико-культурологічні та теолого-богословські підходи, що істотно розширює інтерпретаційні можливості осмислення циклу.

Метою статті є осмислення Прелюдії і фуги №16 з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького як цілісного драматургічного диптиху через аналіз

організації музичного часу, функціонування дзвону як акустичного та смислового маркера, а також через залучення психологічних, екзистенційних і богословських концептів для інтерпретації граничних станів, закодованих у музичній структурі твору. Особлива увага приділяється процесам ущільнення, розшарування та трансформації часової організації як формам переживання межового досвіду.

Наукова новизна. Вперше в українському та міжнародному музикознавстві прелюдія і fuga № 16 з циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького інтерпретуються в міждисциплінарному полі музикознавства, психології та богослов'я як модель граничного досвіду часу, сформованого в умовах історичного насильства.

Результати дослідження. Диптих «Прелюдія і fuga сі-бемоль мінор» № 16 набуває особливої гостроти у світлі біографічного та історичного контексту життя Всеволода Задерацького. Досвід ув'язнення в концентраційному таборі, життя в умовах тотального контролю і системного насильства формує не лише тематичний, а й структурний вимір музичного мислення композитора. Моторний, майже безперервний рух прелюдії може бути прочитаний як музичний еквівалент табірної часу, що триває в замкненому колі. Це не лінійний історичний час, а час примусової повторюваності, у якому кожен день є точною копією попереднього.

Прелюдія із диптиху «Прелюдія і fuga сі-бемоль мінор» № 16 позначається *Agitato*, має зловіщий, агресивно-наступальний характер та написана в розмірі 2/4. Чотиричастинна з кодою, при чому три частини починаються однаковим *initio*. Безперервний рух шістнадцятих створює ілюзію єдиного поля, в якому права і ліва руки функціонують як частини спільного механізму. Проте вже у тактах 10–12 рівновага порушується поступовим сповзанням матеріалу партії лівої руки, при цьому партія правої залишається в попередньому матеріалі (рис. 1). Таким чином виникає фактурне розшарування. Ліва рука в цьому епізоді виконує не супровідну, а фундаментальну функцію – саме вона формує відчуття ґрунту, тяжіння і просторової стабільності. Її поступове спадання секундовим кроком є повільним непомітним осіданням психологічної опори, що призведе до зміни внутрішнього стану. Саме така асиметрія має принципове значення для семантики прелюдії.

З позицій теорії культурної пам'яті Яна Ассмана [20] цей жест належить до сфери інкорпорованої пам'яті – пам'яті, яка закріплюється не у знаках чи наративах,



Рис. 1. Внутрішньо-психологічний зсув

а у повторюваних тілесних схемах. Ліва рука, відповідальна за відчуття ваги та опори, «пам'ятає» інакше, ніж права: її спадання не потребує слухацької уваги, воно працює на рівні підсвідомого відчуття нестабільності. Такий тип внутрішньо-психологічного зсуву особливо точно резонує з описаним Віктором Франклом [23] досвідом табірному часу, у якому зовнішня рутинна діяльність може тривати майже автоматично, тоді як внутрішня опора людини поступово руйнується. Права рука в цьому контексті репрезентує механічну безперервність існування, тоді як ліва – сферу тілесного відчуття ваги, виснаження і втрати ґрунту.

Починаючи з такту 25 (рис. 2), фактура прелюдії зазнає помітної внутрішньої реорганізації. Безперервний рух шістнадцятими зберігається, проте в ньому з'являється новий стабілізуючий елемент – дзвін сі-бемоль у басовому регістрі, який протягом цього розділу звучить аж вісім разів, що функціонує як фіксована точка, що протистоїть попередньому сповзанню партії лівої руки. Якщо у тактах 10–12 опора поступово втрачалася через фактурне спадання матеріалу лівої руки, то тут вона ніби насильно закріплюється, створюючи відчуття нав'язливої, зовнішньої заданої присутності Іншого. «Ми вступаємо у стосунки з глибиною, з автономним Іншим – чи то буде людина, чи природа, чи навіть якась автономна частина нас самих, що вимагає усвідомленої уваги» [25, с. 34]. Симптоматично, що композитор вводить вісім повторів сі-бемоль, що не сприймаються як випадковість, працює за принципом дзвону, як фігури пам'яті чи знаку часу. Здається, що якась сила постійно контролює кожен рух, думку, подих... Окрім того, «8 символізує нове життя, відродження, воскресіння та початок; 8 людей були на ковчезі для нового початку після

потопу; 8 слів Бога, щоб народити творіння (Бут.0103, 06, 09, 11, 14, 20, 24, 26); 8 душ пройшли крізь Божий суд потопом і почали новий світ; 8 блаженств нагірної проповіді (Мт.0503-11); 8-й день починає тиждень знову; 8 людей воскресили в Біблії, не враховуючи воскресіння Ісуса та святих, які воскресли в той час (1Цар.1717-22; 2Цар.0430-37, 1321; Ів.1138-44; Лк.0711-17; Мт.0828-34; Дії0936-42, 2007-12); 8-м сином Єссея був новий цар Ізраїлю, Давид; 8-й день (день після суботи, 7-й день) Ісус воскрес із мертвих, ввівши в новий початок» [13].

Повторюваність створює ефект часової регламентації, що співвідноситься з досвідом примусового, зовнішньо структурованого часу, описаного Віктором Франклом, адже в концтаборі час більше не проживається, а відраховується. «У таборі маленька одиниця часу, наприклад день, сповнений щогодинними тортурами та втомою, видається нескінченним. Довший відрізок часу, наприклад тиждень, як видається, пробігає дуже швидко» [23, с.85].

У тактах 40–57 відбувається майже буквально цитування матеріалу першої частини. Таке повернення не має характеру репризи у класичному сенсі – воно створює ефект примусового відтворення – механізм знову повинен запускатися в тому самому режимі безлічненню кількості разів. Проте саме всередині цієї, здавалося б, повної ідентичності з'являється новий, надзвичайно показовий виклад матеріалу (у тт. 54–56) у партії лівої руки – послідовність октавних ходів у середній теситурі (до–дієз–ре), які одразу ж дублюються октавою нижче (рис. 3). Аналогічний принцип повторюється і в наступних тактах (сі–дієз – до–дієз; ля–дієз – сі). Октава тут працює як жест подвоєної ваги, як навмисне ущільнення простору. Особливо важливо, що початково цей рух з'являється в середній теситурі – зоні, яка зазвичай асоціюється



Рис. 2. Друге проведення теми прелюдії



Рис. 3. Ефект психологічного провалювання

з відносною нейтральністю. Проте негайне перенесення того ж самого ходу на октаву вниз створює ефект різкого провалювання, ніби звук не витримує власної ваги й обривається в нижній регістр, ніби в землю. Послідовність інтервалів у цих октавних комплексах також не випадкова. Хроматично напружені зв'язки (до–дієз–ре; сі–дієз–до–дієз; ля–дієз–сі) формують логіку зсуву, де кожен наступний рух повторює попередній із незначним, але принциповим зміщенням.

У цьому епізоді повернення матеріалу першої частини перестає бути нейтральним. Те, що раніше звучало як безособовий рух, тут раптом виявляє сліди внутрішнього надлому, працюючи екзистенційною рамкою, за яку немає виходу. До слова, таких екзистенційних рамок в диптиху аж три, що повністю унеможлиблює будь-яку психологічно-індивідуальну проявленість. У межах критичної теорії Теодора Адорно повторення в посттравматичному контексті не може функціонувати як відновлення чи примирення з минулим [18]. З психологічної точки зору цей жест можна співвіднести з описаною Зигмундом Фройдом [24] компульсією повторення (Wiederholungszwang), у межах якої рух не спрямований ані на розвиток, ані на розв'язання, а відтворює травматичну структуру, часто в оголеному або посиленому вигляді. Продубльовані вниз октави

не додають нового змісту, а підсилюють примусовий характер повтору, перетворюючи його на форму фіксації, що чинить тиск на музичний процес.

У цьому ж контексті доречно залучити концепцію надлишку Жоржа Батая [21], для якого досвід перевищення необхідного – *excès* – пов'язаний не з економією чи функціональністю, а з насильницькою інтенсивністю переживання. Октавне дублювання, яке не є структурно необхідним для розвитку матеріалу, можна розглядати як прояв такого надлишку: спадання не задовольняється одноразовим жестом, а навмисно потроюється, стаючи тілесно відчутним. Тут октава перестає бути нейтральним інтервалом тотожності й перетворюється на знак надмірності, що нав'язує слухачеві відчуття тиску й перевантаження, резонуючи з розумінням насильства як фундаментального модусу досвіду [21].

У наступному епізоді (тт. 58–81) вдруге повертається тематичний матеріал, який уже звучав у першій та третій частинах. На цьому тлі ключовим смисловим чинником стає дзвін сі-бемоль, який у цій частині набуває характеру майже математичної фіксації (рис. 4). Протягом розділу цей звук з'являється з нав'язливою регулярністю: дев'ять разів як одиничний удар у такті, дев'ять разів – як подвійний удар у такті, додатково – два



Рис. 4. Дзвін сі-бемоль

удари на початку і два удари наприкінці, причому кода також відкривається тим самим дзвоном. У результаті дзвін сі-бемоль звучить двадцять один раз, утворюючи замкнену числову конфігурацію. Така організація повтору може бути осмислена в ключі теорії Жюлі Дельоза [22] повтор тут не є поверненням тотожного, а способом закріплення різниці, що вже відбулася раніше. Після попередніх сповзань, зсувів і октавних деформацій той самий тематичний матеріал уже не може звучати нейтрально. Дзвін лише підкреслює цю незворотність: він не змінюється сам, але змінює спосіб слухання всього, що відбувається навколо нього.

Числова визначеність цього повтору дозволяє також звернутися до мессіанівського [28] розуміння числа як способу організації часу. Тут число не функціонує як символ і не несе алегоричного навантаження; воно діє як структура, яка обмежує можливість розвитку і фіксує музичний процес у замкненому просторі. Саме тому кода, що починається з того самого дзвону, не сприймається як завершення: форма не замикається, а остаточно стабілізується в режимі повтору.

Кода різко змінює фактуру – безперервний горизонтальний рух поступається маршлятній акордовій вертикалі, яка спрямовується у верхній регістр (рис. 5). Цей підйом відбувається не як поступовий розвиток, а як серія чітко окреслених прийомів: за сім етапів фактура досягає максимальної висотної точки. У термінах Теодора Адорно [18], подібний жест можна трактувати як форму негативної діалектики музичної форми: імпульс

підйому не приводить до синтезу або розв'язання, а лише оголює межі можливого. Вертикальний прорив тут не трансформує матеріал, а виявляє його неспроможність утримувати новий простір. Саме тому після досягнення верхньої точки фактура так само стрімко – за вісім прийомів – спускається вниз, повертаючись практично в ту саму точку, з якої починався підйом, не проявляючи характеру катастрофи чи драматичного зламу. Спуск відбувається швидко, майже механічно, і позбавлений афективного наголосу. У такому сенсі цей момент можна інтерпретувати через призму концепції Джорджо Агамбена [17] про стан призупиненої можливості (state of suspended potentiality): рух існує, але не реалізується як повноцінна подія у «історичному часі» – він не залишає сліду в структурі форми і не стає історичною подією. Підйом і падіння фактури відбуваються лише у моменті, створюючи ефект фіксованого руху, який резонує з ідеєю відсутності завершеного акту, попри очевидну активність матеріалу. Звернення до вертикального виміру, яке на перший погляд могло б бути прочитане як знак надії або потенційного виходу за межі екзистенційної рамки, у структурі коди прелюдії виявляється обмеженим. Тут доречно звернутися до концепції Ганни Арентс [19], для якої надія пов'язана з можливістю початку як тривалого процесу, а не з миттєвим імпульсом. У коді прелюдії цей початок не розгортається у процес, а одразу ж згортається, повертаючись до початкової точки. Таким чином, підйом не відкриває майбутнього, а лише підкреслює замкненість теперішнього.



Рис. 5. Кода

Починаючи з такту 90, у прелюдії відбувається принципова зміна часової організації матеріалу. Безперервний рух шістнадцятими, який визначав фактурну логіку твору майже від самого початку, раптово сповільнюється до восьмих. Це сповільнення не супроводжується

зміною темпу, здійснюється виключно на рівні внутрішнього часу музичного викладу. Фінальним елементом (рис. 6) цього процесу стають шість ізольованих акордів (тт. 94–кінець), які після восьмих редукуються до чвертей. Саме тут виникає підстава для інтерпретації



Рис. 6. Фінальний дзвін

цих акордів як дзвонових ударів. По-перше, ритмічне укрупнення (від восьмих до чвертей) надає кожному акорду ваги і завершеності, характерної для дзвону. По-друге, повторюваність і числова визначеність (шість ударів) переводять ці акорди з площини тематичного розвитку у площину ритуальної фіксації часу, завершує процес, фіксуючи його межю. Дзвін, який раніше був інтегрований безпосередньо у тканину прелюдії, тепер постає оголеним, винесеним на поверхню форми.

У біблійному контексті дзвін завжди пов'язаний не з емоцією, а з фіксацією межі часу і стану. У Книзі Еклезіяста сказано: «Усьому свій час, і година кожній справі під небом» [Біблія, Екл. 3:1]. Фінал прелюдії може бути прочитаний саме в цьому ключі: після тривалого безперервного руху музична мова ніби доходить до моменту, коли час більше не тече, а відмірюється. Перехід від восьмих до чвертей підкреслює цю зміну: тривалість кожного жесту збільшується, а кількість подій зменшується, що переводить слухання з площини процесу в площину очікування. Шість фінальних акордів можуть бути осмислені як своєрідний лічильник завершення, що співвідноситься з біблійним уявленням про завершення дії через послідовність днів і знаків. У Книзі Буття завершення творіння не оформлюється кульмінацією, а навпаки – зупинкою: «І скінчив Бог сьомого дня працю Свою... і спочив» (Бут. 2:2). Подібним чином і в прелюдії завершення не є підсумком розвитку, а швидше припиненням руху, яке оформлюється через повторювані, вагомні удари.

Після прелюдії, у якій музичний час був доведений до межі, спочатку ущільнений до безперервного моторного руху, а згодом редукований до шести ізольованих дзвонових ударів, саме ця фінальна числова і ритмічна фіксація створює семантичний місток до фуги, де категорія тривалості стає визначальною. Показово, що fuga не містить жодної динамічної вказівки протягом усіх 157 тактів, що формує простір принципової рівності подій і усуває можливість риторичної ієрархії. Особливої уваги потребує число шість, яке вже було акцентоване у фіналі прелюдії шістьма акордовими «клиночками» і знову з'являється у фузі у вигляді шеститактової теми (рис. 7). У біблійній традиції шість є числом завершеності дії без спочинку, числом напруженої повноти, яка ще не переходить у сьомий день. У Псалмах ця напруга тривалості й очікування артикулюється особливо гостро: «Доки, Господи, будеш забувати мене назавжди? Доки ховатимеш обличчя Своє від

мене?» (Пс. 12:2). Це «доки» не є криком, а станом зтягнутого часу, у якому відповідь відкладається на невизначений час. Якщо прелюдія завершується шістьма дзвоновими ударами – як фіксацією межі – то fuga ніби входить усередину цього шостого дня, розгортаючи його у 157 тактів без жодної динамічної ієрархії. Тут доречно згадати і текст з Одкровення, де йдеться не про катастрофу, а про тривалу витривалість: «Тут терпеливість святих, що зберігають заповіді Божі та віру в Ісуса» (Одкр. 14:12). Терпеливість у цьому контексті – не емоція, а форма часу.

У світлі цього відсутність динамічних позначень може бути інтерпретована як принципова відмова від психології афекту. Такий тип музичного процесу допускає зіставлення з адлерівським розумінням напруження як стану, в якому суб'єкт позбавлений компенсаційних механізмів. За Альфредом Адлером [16], ситуація тривалої дії без видимого результату формує не катастрофу, а стійкий внутрішній тиск, який не знімається через розрядку. З психологічної точки зору тут також доречно звернутися до гештальт-підходу Фріца Перлза [29], зокрема до поняття «незавершеного гештальту». Fuga не знімає напруг, накопичених у прелюдії, а лише розгортає їх у довгу послідовність дій без зовнішнього маркера завершення. Відсутність динамічних орієнтирів і надзвичайна протяжність форми змушують слухача перебувати в режимі постійної незавершеності.

І тут слід підкреслити, що з точки зору виживання в концтаборі, або хоча б більш менш безпечного перебування в ньому, потрібно було стати німим, невидимим, не привертати до себе уваги, не наражати лишній раз себе та своїх товаришів на небезпеку. «Точнісінько неначе баранців, які боязко юрмляться в середині стада, кожен із нас намагався потрапити в середину колони. Це збільшувало шанси уникнути ударів наглядачів <...> Позиція в центрі мала ще одну додаткову перевагу - захищала від лютого вітру <...> це було свідомою спробою з нашого боку - підпорядкованою одному з найголовніших законів самозбереження: не бути помітним» [23, с. 66]. У відсутності динаміки Задерацький якраз і показав весь цей жах.

У тт. 34–37 тема фуги вперше з'являється в басу в октавному викладі, що надає їй особливої ваги і тілесної щільності. Це вже не просто проведення теми, а її навмисне обтяження, ніби примусове закріплення в нижньому регістрі. Водночас права рука не переходить у звичайний контрапункт, а формує акордово-октавну



Рис. 7. Тема фуги

фактуру, яка за своїм інтонаційним контуром і ритмічною логікою нагадує проведення теми. Кульмінацією цього процесу стають тт. 38–42 (рис. 8). Партія правої руки тут зводиться до однієї висотно і ритмічно фіксованої формули, яка повторюється п'ять разів без жодних змін, що нагадує застрягання, нав'язливу стабілізацію думки. На цьому тлі партія лівої руки здійснює висхідну секвенцію з кроком у секунду, ніби намагаючись вирватися з цієї застиглої вертикалі, але кожен крок угору не змінює загальної ситуації фактурного тиску.

Карен Хорні [26] описувала подібні структури як прояви базової тривоги, що призводить до непохитних патернів поведінки. У цьому сенсі акордово-октавна

формула правої руки може бути почута як музичний еквівалент такої непохитності: вона не реагує на висхідний рух басу і не вступає з ним у діалог. Навпаки, вона ніби ігнорує будь-яку спробу зміни, утримуючи форму в режимі замкненого повтору. Зрештою, з позиції гуманістичної психології Абрахама Маслоу [27], цей фрагмент можна трактувати як застрягання на рівні базових потреб без можливості переходу до самоактуалізації. Висхідна секвенція басу не стає сходженням у повному сенсі, оскільки вона не підтримується зміною структури цілого. Музика ніби демонструє рух без реалізації, напруження без виходу, тривалість без мети.



Рис. 8. Октавне проведення теми + образ нав'язливої думки

В наступному епізоді (т. 54) з'являється подія, яка різко порушує встановлений лад звукового простору: звучить чужорідний дзвін ре-бекар в умовах тонального поля з ключовим ре-бемолем (рис. 9). Цей звук не може бути почутий як хроматичне відхилення або гармонічна варіація; він функціонує як інший тональний знак, який не інтегрується у систему, а навпаки – розриває її зсередини. Його дзвоний характер підсилює ефект вторгнення. Одночасно з цим у партії правої руки паралельні секти спрямовуються вгору, створюючи відчуття легкого, майже невагомго підйому. Цей рух повторюється двічі.

У психологічному вимірі цей епізод може бути прочитаний через концепцію Карен Хорні [25] як розрив між «реальним» і «ідеалізованим Я». Чужорідний дзвін – це фіксація реальності, яка не узгоджується з внутрішнім ладом; секстовий підйом, навпаки, функціонує як втеча у висотний, ідеалізований простір. Те, що цей жест повторюється двічі, підкреслює не розвиток, а наполегливість спроби, яка не призводить до інтеграції досвіду. З позиції індивідуальної психології Альфреда Адлера [16] цей момент можна трактувати як зіткнення компенсаторного руху з непереборною



Рис. 9. Чужорідний дзвін

даністю. Висхідні сексти правої руки є типовим компенсаторним жестом – прагненням перевершити ситуацію, піднятися над нею. Однак дзвін ре-бекар звучить як факт, що не підлягає подоланню, не веде до виходу, а лише оголює напругу між бажаним і можливим.

Богословський вимір цього епізоду відкривається через біблійний мотив голосу, який звучить «не в лад» із людськими очікуваннями. У Книзі Йова сказано: «Бо думки Мої – не ваші думки, і дороги Мої – не ваші дороги» (1, Іс. 55:8). Дзвін ре-бекар у цьому контексті може бути почутий як такий «чужий» голос, який не вписується у людську систему координат, тоді як секстовий підйом правої руки репрезентує прагнення до висоти, що не знаходить відповіді.

Епізод тактів 92 – 100 можна вважати однією з кульмінаційних точок всього диптиху (рис. 10). Упродовж всього фрагменту дзвін до-бемоль (сі-бекар) звучить дев'ять разів поспіль, утворюючи стабільну акустичну вісь, на тлі якої поліфонічна тканина продовжує інтенсивно рухатися. Таким чином, формується ситуація розшарування часу: один рівень – стабільний, ритуально повторюваний; інший – процесуальний, наповнений подіями. У цьому сенсі дзвін до-бемоль (сі-бекар) функціонує не як музичний елемент, а як акустичний маркер буття. Число дев'ять у цьому епізоді також не випадкове. У біблійній традиції дев'ятка пов'язана з повнотою випробування і завершенням циклу перед переходом до нового стану. У Псалмах дев'ять разів повторювані могили часто асоціюються з витривалістю і очікуванням відповіді. Дзвін, що звучить дев'ять разів поспіль, не проголошує завершення, але вимірює межу терпіння, за якою неминуче має змінитися сама структура часу. Саме в цьому контексті особливо значущим є перехід метра з $2/4$ на $3/4$, що змінює сам спосіб організації часу: з'являється відчуття внутрішнього пульсу,

який більше не є лінійним, а виступає зміною антропологічного виміру часу.

З психологічної точки зору цей епізод можна інтерпретувати через концепцію Абрахама Маслоу [27] як зсув у ієрархії потреб. На тлі дев'ятиразового дзвону – символу граничної стабільності – мелодичний та ритмічний рух у фактурі не зникає, а трансформується, переходячи в інший режим організації. Це не зняття напруги, а її переформатування: активна боротьба за виживання поступається місцем спробі смислової орієнтації. У світлі ідей Альфреда Адлера [16] цей епізод можна розглядати як момент, коли компенсаційний рух перестає бути ефективним. Дзвін до-бемоль, повторений дев'ять разів, не долається активністю голосів; навпаки, він стабілізує простір настільки, що подальший рух можливий лише через зміну метричної структури або темпу. Це не перемога над обставинами, а пристосування до їхньої незмінності, усвідомлення межі можливого.

З такту 112 Задерацький здійснює максимальне ущільнення часу – вводить чотириголосу стрету. У психологічному сенсі стретна структура може бути прочитана як момент граничного напруження, який Карен Хорні [25] описує як внутрішній конфлікт, що досягає точки розриву: множинні імпульси співіснують одночасно, не будучи інтегрованими в цілісну систему. І, майже миттєво, без підготовки відбувається різкий злам: повертається тематичний матеріал прелюдії, причому в його первинній енергетичній формі – у безперервному русі шістнадцятки. Це повернення не є ремінісценцією чи формальною аркою; воно має характер прориву. Особливо значущим є те, що цей матеріал з'являється на басовому дзвоні сі-бемоль – тонічному центрі. Дзвін тут перестає бути маркером часу чи пам'яті і стає онтологічною опорою. До речі, Задерацький три рази протягом всього циклу «24 прелюдії та фуги»

Рис. 10. Кульмінаційна точка диптиху

користується таким способом передачі інформації – в диптиха №№ 16, 19 та 24.

Якщо упродовж циклу дзвони часто функціонували як знаки межі, випробування або ритуального повтору, то тут тонічний дзвін сі-бемоль виконує зовсім іншу роль: він фіксує повернення до фундаменту буття, встановлюючи межу хаосу. У богословському вимірі цей жест може бути співвіднесений з біблійною логікою «камня», на якому можливе відновлення після катастрофи: «І поставив на скелі ноги мої, і утвердив стопи мої» (1, Пс. 39:3:).

Повернення матеріалу прелюдії може бути осмислений і в екзистенційно-психологічному вимірі (рис. 11). Віктор Франкл [23], описуючи досвід концтабору, неодноразово наголошував, що граничні стани виникають не тоді, коли страждання досягає максимуму, а тоді, коли руйнується внутрішня структура смислу, яка раніше утримувала людину від розпаду. Сми́сл не зникає – він перенасичується, стає нестерпним у своїй щільності. Повернення матеріалу прелюдії на тонічному дзвіні сі-бемоль у цьому контексті може бути прочитане як аналог того, що Франкл [23] називав «останньою внутрішньою свободою» – не свободою вибору обставин, а свободою утримувати внутрішню опору, навіть тоді, коли всі зовнішні структури зруйновані. І після всього пережитого звучить дзвін, як форма культурної та колективної пам'яті, як звук історії та часу, як межа між тим, що ще може бути висловлене, і тим, що більше не підлягає артикуляції. У контексті досвіду концтабору та історичного зла дзвін перестає бути ритуальним знаком і стає онтологічною позначкою існування. Для Задерацького дзвін кожного разу вводиться з надією на те, що ще є кому чути та розуміти, навіть якщо через століття, навіть у важкий екзистенційно-межовий історичний період, що майже під копірку повторить історію столітньої давності.

Висновки. Проведений аналіз «Прелюдії і фуги сі-бемоль мінор» № 16 з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Петровича Задерацького дозволяє розглядати цей твір як цілісну художню модель граничного

досвіду, у якій музичний час виступає не фоном, а провідною смислотворчою категорією. Образ примусового, зовнішньо регламентованого часу, позбавленого розвитку та перспективи корелює з досвідом тотального контролю й екзистенційного виснаження. Числові структури (6, 8, 9, 21) і регулярність дзвонів ударів працюють як механізми стабілізації часу, які обмежують можливість розвитку та переводять музичний процес у режим тривалої напруги й очікування без розв'язання, постаючи замкненим простором.

Особливого значення набуває дзвін, який упродовж диптиху трансформується від інтегрованого елемента фактури до автономного акустичного маркера буття. Його функція виходить за межі символіки й наближається до онтологічної: дзвін фіксує межі часу, пам'яті та можливості висловлювання, стаючи знаком присутності, що зберігається навіть у ситуації руйнування смислових структур. У цьому контексті повернення матеріалу прелюдії у фіналі фуги на тонічному дзвіні в басовому регістрі може бути прочитане як жест відновлення фундаментальної опори – не у формі розв'язання, а як утримання мінімальної внутрішньої свободи.

Загалом, «Прелюдія і fuga сі-бемоль мінор» № 16 постає не лише як індивідуальний художній жест, зумовлений біографічними обставинами композитора, а як універсальна музична форма осмислення історичного насильства, культурної пам'яті та незламності суб'єкта в умовах радикального обмеження. Саме в цьому вимірі твір Задерацького набуває особливої актуальності для сучасного українського контексту.

Перспективи подальших досліджень. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на порівняльний аналіз дзвонів структур у різних диптихах циклу «24 прелюдії та фуги» як єдиної семантичної системи. Перспективним також видається залучення ширшого компаративного контексту – зіставлення циклу Задерацького з іншими поліфонічними моделями ХХ століття, створеними в умовах травматичного історичного досвіду.

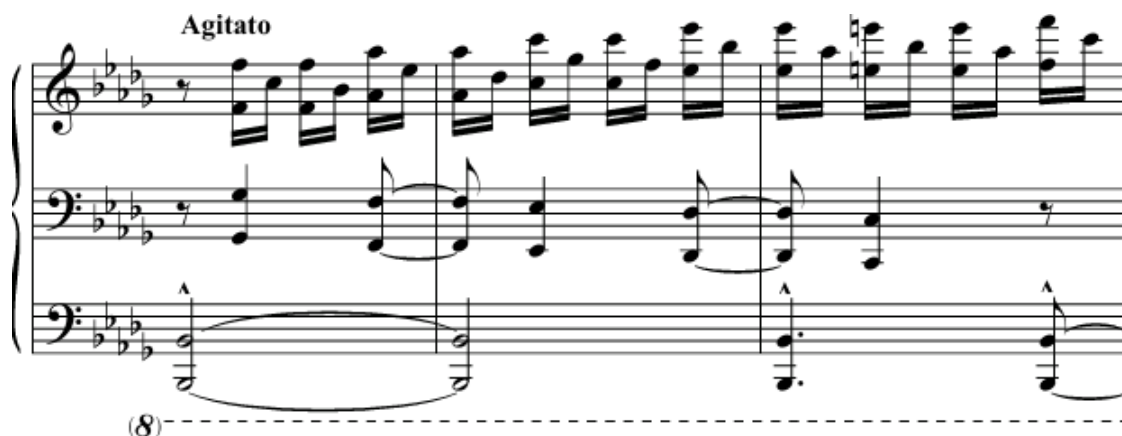


Рис. 11. Екзистенційна рамка: повернення до прелюдії

Література:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: переклад Івана Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.

2. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. *Аспекти історичного музикознавства*, 2024. Вип. 36, С. 62–80.
3. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги № 1 до-мажор із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Fine Art and Culture Studies*. № 4, 2025. С. 95–105. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
4. Макарова Н. Діалог неба і душі (на прикладі Прелюдії і фуги мі-мажор № 9 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 91, том 2, 2025. С. 95–101. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-2-15>
5. Макарова Н. Екватор духовної мандрівки (на прикладі «Прелюдії і фуги соль-дієз мінор № 12 з циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 93, том 2, 2025. С.32–40. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-6>
6. Макарова Н. Колимський соловейко (на прикладі аналізу Прелюдії і фуги сі-мажор № 11 із циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 92, том 2, 2025. С. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-13>
7. Макарова Н. Містична колицька (на прикладі диптиху сі-мінор №6 із циклу «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького). *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 3 (09), 2025. С. 85–92. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.17>
8. Макарова Н. Між стражданням і вічністю (на прикладі прелюдії і фуги №3 соль-мажор В. П. Задерацького). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, Вип. 54, 2025. С. 31–36. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-05>
9. Макарова Н. Прелюдія та fuga ля-мінор № 2 В. П. Задерацького як музична модель тривожного часу. *Українська музика*, Вип 3 (54), 2025. С. 56–65. DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
10. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуги № 5 ре-мажор В. П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 90, том 2, 2025. С. 60–65. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
11. Макарова Н. Символізм музики табірного дня (на прикладі музично-психологічного аналізу «Прелюдії та фуги ля-мажор» №7 В. П. Задерацького). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип.89, том 2, 2025. С. 135–140. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>
12. Макарова Н. Сторінка містичного щоденника ув'язненого (на прикладі Прелюдії і фуги до-дієз мінор № 10 В. Задерацького). *Південноукраїнські мистецькі студії*, Вип. 3, 2025. С. 145–152. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
13. Мур К. Вступ до біблійної нумерології. Конспект лекцій. <https://skarb.pp.ua/vstup-do-bibliinoi-numerolohii-konspekt-lektsii-kris-mur> (дата звернення: 1.01.2026).
14. 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.
15. 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.
16. Adler A. Praxis und Theorie der Individualpsychologie. München : Reinhardt, 1927. 257 S.
17. Agamben G. Potentialities : collected essays in philosophy. Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1999. 307 s.
18. Adorno T. W. Negative Dialektik. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1966. 412 S.
19. Arendt H. The Human Condition. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1958. 290 p.
20. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C. H. Beck, 1992. 344 c.
21. Bataille G. La Part maudite : précédé de La notion de dépense. Paris : Éditions de Minuit, 1967. 232 s. ISBN 9782707301819.
22. Deleuze G. Différence et répétition. Paris : Presses universitaires de France, 1968. 409 s. ISBN 978-2-13-058529-9.
23. Frankl V. ...trotzdem Ja zum Leben sagen : Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. Wien : Deuticke, 1946. 200 S.
24. Freud S. Jenseits des Lustprinzips. Leipzig ; Wien ; Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920. 66 s.
25. Hollis J. Mythologems: Incarnations of the Invisible World. Toronto : Inner City Books, 2004. 158 p.
26. Horney K. New Ways in Psychoanalysis. New York : W. W. Norton & Company, 1939. 316 p.
27. Horney K. Our Inner Conflicts : A Constructive Theory of Neuros. New York : Norton, 1945. 351 p.
28. Maslow A. H. A Theory of Human Motivation. Psychological Review. Vol. 50, No. 4, 1943. P. 370–396.
29. Messiaen O. Technique de mon langage musical : texte avec exemples musicaux / O. Messiaen. Paris : A. Leduc, 1944. 112 p.
30. Perls F. S. Gestalt Therapy Verbatim. Lafayette, CA : Real People Press, 1969. 384 p.

References:

1. Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu: pereklad Ivana Ohienka. [Bible or Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Translation by Ivan Ohienko]. (2011). Kyiv : Ukrainske bibliine tovarystvo. [in Ukrainian].
2. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuhy 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].
3. Makarova, N. (2025). Dzvyn yak fihura pamiati (na prykladi preliudii i fuhy № 1 do-mazhor iz tsykladu "24 preliudii ta fuhy" V. Zaderatskoho) [The Bell as a Figure of Memory (on the Example of Prelude and Fugue No. 1 in C Major from

- the Cycle “24 Preludes and Fugues” by V. Zaderatsky]). *Fine Art and Culture Studies*. N4, 2025. S. 95–105. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
4. Makarova, N. (2025) Dialoh neba i dushi (na prykladi Preliidii i fuhy mi-mazhor № 9 iz tsyклу “24 preliudii ta fuhy” Vsevoloda Zaderatskoho) [Dialogue between heaven and soul (for the example of Prelude and fuge in e major no. 9 from the cycle “24 preludes and fugas” by Vsevolod Zaderatski)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp.91, tom 2, 2025. S. 95–101. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/91-2-15>
 5. Makarova, N. (2025). Ekvator dukhovnoi mandrivky (na prykladi Preliidii i fuhy sol-dieez minor № 12 z tsyклу “24 preliudii ta fuhy” Vsevoloda Zaderatskoho) [The equator of spiritual journey (used on the example of “Preludes and fugues in g-shave minor” № 12 from the cycle “24 preludes and fugues” by Vsevolod Zaderatski)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 93, tom 2. S. 32–40. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/93-2-6>
 6. Makarova, N. (2025). Kolymyskyi soloveiko (na prykladi analizu Preliidii i fuhy si-mazhor № 11 iz tsyклу “24 preliudii ta fuhy” V. Zaderatskoho) [Kolimsky soloveiko (on the example of the analysis of the Prelude and fuge in b major № 11 from the cycle “24 preludes and fuge” by V. Zaderatski)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 92, tom 2. S. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-13>
 7. Makarova, N. (2025). Mistychna kolyskova (na prykladi dyptykhu si-minor №6 iz tsyклу “24 preliudii ta fuhy” Vsevoloda Zaderatskoho) [Mystical Lullaby (based on Diptych B minor No. 6 from the cycle “24 Preludes and Fugues” by Vsevolod Zaderatsky)] *Slobozhanski mystetski studii*. Vyp. 3 (09). S. 85–92. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.3.17>
 8. Makarova, N. (2025). Mizh strazhdanniam i vichnistiu (na prykladi preliudii i fuhy №3 sol-mazhor V. P. Zaderatskoho) [Between suffering and eternity (on the example of the prelude and fugue No. 3 in G major by V. Zaderatsky)] *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, Vyp. 54. S. 31–36. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-05>
 9. Makarova, N. (2025). Prelidiia ta fuha lia-minor № 2 V. P. Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnogo chasu [Prelude and Fugue in A minor No. 2 by V. P. Zaderatsky as a musical model of anxious time]. *Ukrainska muzyka*. Vyp 3 (54), p. 56–65. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-6>
 10. Makarova, N. (2025). Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuhy N 5 re-mazhor V. P. Zaderatskoho) [Semiotics of duality (on the example of Prelude and Fugue No. 5 in D major by V. P. Zaderatsky)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 90, tom 2, p. 60–65. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-8>
 11. Makarova, N. (2025). Symvolizm muzyky tabirnogo dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu “Preliidii ta fuhy” lia-mazhor № 7 V. P. Zaderatskoho) [Symbolism of music of the camp day (on the example of musical and psychological analysis of “Prelude and Fugue in A Major” No. 7 by V. P. Zaderatsky)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, Vyp. 89, tom 2, p. 135–140. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/89-2-19>
 12. Makarova, N.(2025). Storinka mistychno shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliidii i fuhy do-dieez minor № 10 V. Zaderatskoho) [A page from a prisoner's mystical diary (based on the example of Prelude and Fugue in C-sharp minor No. 10 by V. Zaderatsky)]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*. Vyp. 3, pp. 145–152. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>
 13. Mur K. Vstup do bibliinoi numerolohii. Konspekt leksii. URL: <https://skarb.pp.ua/vstup-do-bibliinoi-numerolohii-konspekt-leksii-kris-mur> (data zvernennia: 1.01.2026). [in Ukrainian].
 14. 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. [in Ukrainian].
 15. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylistychna typolohiia preliudii tsyклу “24 preliudii ta fuhy” 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].
 16. Adler, A. (1927). *Praxis und Theorie der Individualpsychologie* [Practice and theory of individual psychology]. München : Reinhardt. [in German].
 17. Agamben, G. (1999). *Potentialities: Collected essays in philosophy*. Stanford, CA: Stanford University Press. [in English].
 18. Adorno, T. W. (1966). *Negative Dialektik* [Negative dialectics]. Frankfurt am Main : Suhrkamp. [in German].
 19. Arendt, H. (1958). *The human condition*. Chicago, IL; London : University of Chicago Press. [in English].
 20. Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [Cultural memory: Writing, remembrance and political identity in early high cultures]. München : C. H. Beck. [in German].
 21. Bataille, G. (1967). *La part maudite: Précédé de La notion de dépense* [The accursed share: Preceded by The notion of expenditure]. Paris : Éditions de Minuit. [in French].
 22. Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition* [Difference and repetition]. Paris : Presses universitaires de France. [in French].
 23. Frankl, V. (1946). ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager [...Nevertheless saying yes to life: A psychologist experiences the concentration camp]. Wien : Deuticke. [in German].
 24. Freud, S. (1920). *Jenseits des Lustprinzips* [Beyond the pleasure principle]. Leipzig; Wien; Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag. [in German].
 25. Hollis, J. (2004). *Mythologems: Incarnations of the Invisible World*. Toronto : Inner City Books. [in English].
 26. Horney, K. (1939). *New ways in psychoanalysis*. New York, NY : W. W. Norton & Company. [in English].
 27. Horney, K. (1945). *Our inner conflicts: A constructive theory of neurosis*. New York, NY : W. W. Norton & Company. [in English].

28. Maslow, A. H. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review*, 50 (4), 370–396. [in English].
29. Messiaen, O. (1944). *Technique de mon langage musical: Texte avec exemples musicaux* [Technique of my musical language: Text with musical examples]. Paris : Alphonse Leduc. [in French].
30. Perls, F. S. (1969). *Gestalt therapy verbatim*. Lafayette, CA : Real People Press. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 22.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ВЗАЄМОДІЯ ВОКАЛЬНОЇ ТА МОВЛЕННЄВОЇ ТЕХНІКИ В ПІДГОТОВЦІ АКТОРА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ: МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ТА ХУДОЖНІ РЕЗУЛЬТАТИ

Михайлюченко Оксана Миколаївна,

викладач кафедри музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-005-1342-7446

Безверха Ксенія Вікторівна,

викладач кафедри музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0005-8301-5543

Яхно Олена Іванівна,

доктор філософії,
викладач кафедри музично-драматичного театру
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0000-0002-9597-9690

Сучасний розвиток музично-драматичного театру зумовлює істотне переосмислення вимог до професійної підготовки актора, для якого володіння голосом набуває комплексного, синтетичного характеру. У театральній практиці сьогодні актор дедалі частіше постає як універсальний виконавець, здатний органічно поєднувати драматичне слово, вокальне висловлювання та психологічну дію в межах єдиного сценічного образу. За таких умов голос виступає не лише технічним засобом комунікації зі сценою і глядачем, а й провідним інструментом художнього мислення, носієм інтонаційно-сислової та емоційної інформації.

Водночас у системі фахової мистецької освіти вокальна та мовленнєва підготовка актора музично-драматичного театру здебільшого реалізується як сукупність окремих навчальних дисциплін, що мають власні методичні принципи та педагогічні завдання. Така диференціація, хоча й обґрунтована специфікою кожної галузі, нерідко призводить до фрагментарності формування голосових навичок, порушення єдності дихальної організації, артикуляції, резонансного звучання та інтонаційної виразності. У практиці сценічного виконання це виявляється у труднощах переходу від мовлення до співу, втраті смислової логіки висловлювання або зниженні художньої переконливості образу.

Актуальність проблеми посилюється й трансформаціями сучасного театрального простору, у якому зростає кількість жанрово синтетичних форм – музично-драматичних вистав, мюзиклів, перформативних проєктів, що вимагають від актора високого рівня інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки. У таких умовах особливого значення набуває методичний підхід, спрямований на формування цілісного сценічного голосу, здатного до гнучкого функціонування залежно від драматургічних завдань ролі.

Попри наявність ґрунтовних наукових досліджень, присвячених окремо вокальній педагогіці та сценічній мові, питання їхньої системної взаємодії у підготовці актора музично-драматичного театру залишається недостатньо розробленим. Це зумовлює потребу в науковому осмисленні інтегративних методичних підходів, спрямованих на досягнення високих художніх результатів і вдосконалення сучасної системи театральної освіти, що й визначає актуальність обраної теми.

Ключові слова: актор музично-драматичного театру, вокальна техніка, мовленнєва техніка, сценічний голос, інтегративний підхід, сценічна мова, художня виразність.

Mykhailiuchenko Oksana, Bezverkha Kseniia, Yakhno Olena. The interaction of vocal and speech techniques in the training of a musical and dramatic theater actor: methodological approaches and artistic results

The modern development of musical and dramatic theater entails a significant rethinking of the requirements for the professional training of an actor; for whom voice mastery acquires a complex, synthetic character. In today's theatrical practice, an actor increasingly appears as a universal performer, capable of organically combining dramatic speech, vocal expression and psychological action within a single stage image. Under such conditions, the voice acts not only as a technical means of communication with the stage and the audience, but also as a leading instrument of artistic thinking, a carrier of intonation-semantic and emotional information.

At the same time, in the system of professional art education, vocal and speech training of an actor of musical and dramatic theater is mostly implemented as a set of separate academic disciplines that have their own methodological principles and pedagogical tasks. Such differentiation, although justified by the specifics of each branch, often leads to the fragmentation of the formation of vocal skills, disruption of the unity of respiratory organization, articulation, resonant sound and intonation expressiveness. In the practice of stage performance, this is manifested in difficulties in the transition from speech to singing, loss of semantic logic of expression or reduction of artistic persuasiveness of the image.

The relevance of the problem is also enhanced by the transformations of the modern theatrical space, in which the number of genre-synthetic forms is increasing – musical and dramatic performances, musicals, performative projects, which require



the actor to have a high level of integration of vocal and speech techniques. In such conditions, a methodological approach aimed at the formation of a holistic stage voice, capable of flexible functioning depending on the dramaturgical tasks of the role, becomes of particular importance.

Despite the presence of thorough scientific research devoted separately to vocal pedagogy and stage language, the issue of their systemic interaction in the training of a musical and dramatic theater actor remains insufficiently developed. This necessitates the need for a scientific understanding of integrative methodological approaches aimed at achieving high artistic results and improving the modern system of theater education, which determines the relevance of the chosen topic.

Key words: *musical and dramatic theater actor, vocal technique, speech technique, stage voice, integrative approach, stage language, artistic expressiveness.*

Вступ. Сучасний етап розвитку музично-драматичного театру висуває до актора принципово нові вимоги, пов'язані з необхідністю органічного поєднання вокального та мовленнєвого компонентів сценічної виразності. Актор музично-драматичного театру постає не лише як виконавець вокальних чи драматичних партій, а як універсальний художній суб'єкт, здатний до цілісного втілення образу через синтез слова, співу, руху та психологічної дії. У цьому контексті проблема взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки набуває особливої актуальності, оскільки саме голос є основним інструментом сценічної комунікації й водночас носієм художнього смислу [1, с. 102–104].

У системі фахової підготовки акторів музично-драматичного театру вокал і сценічна мова традиційно викладаються як окремі навчальні дисципліни, що нерідко призводить до фрагментарності професійних навичок. За відсутності цілісного методичного підходу виникають труднощі у досягненні єдності дихання, артикуляції, резонансної організації голосу та інтонаційно-смислової виразності як у мовленні, так і у співі. Це, своєю чергою, негативно позначається на художній переконливості сценічного образу, ускладнює перехід від драматичного слова до вокального висловлювання і знижує рівень виконавської органічності.

Актуальність дослідження зумовлена також трансформаціями сучасної театральної практики, де дедалі частіше з'являються жанрові форми, що поєднують елементи драми, музичного театру, перформансу та мюзиклу. У таких умовах актор має володіти не лише технічною досконалістю голосу, а й здатністю до смислово вмотивованого, психологічно наповненого звучання як у слові, так і в співі. Це потребує переосмислення методів професійної підготовки та пошуку інтегративних педагогічних моделей, у яких вокальна і мовленнєва техніка розглядаються як взаємопов'язані складові єдиного виконавського процесу.

Попри наявність значної кількості наукових праць, присвячених окремо вокальній педагогіці та сценічній мові, проблема їхньої системної взаємодії у підготовці актора музично-драматичного театру залишається недостатньо висвітленою. Особливої потреби набуває осмислення методичних підходів, що сприяють формуванню цілісного голосового апарату актора та забезпечують досягнення високих художніх результатів у сценічній практиці. Саме це зумовлює актуальність обраної теми та визначає її наукову і практичну значущість у контексті сучасної мистецької освіти.

Матеріали та методи. Проблематика професійної підготовки актора в умовах сучасного театрального

процесу активно осмислюється в українському науковому дискурсі крізь призму міждисциплінарності, мистецького синтезу та оновлення педагогічних парадигм. У цьому контексті вагомими є дослідження, що розкривають теоретико-методологічні засади сучасної театральної педагогіки, зокрема праця О. Абрамович та В. Чорної, у якій наголошується на необхідності інтеграції різних компонентів акторської підготовки задля формування цілісної творчої особистості [2, с. 154]. Автори підкреслюють, що фрагментарність навчальних дисциплін знижує ефективність професійного становлення актора, а отже, потребує системного переосмислення методів викладання сценічних дисциплін, зокрема тих, що пов'язані з роботою над голосом.

Ідея мистецького синтезу як провідного принципу сучасної театральної освіти ґрунтовно розвивається у дослідженні С. Гордієва, який розглядає педагогіку українського театру в контексті поєднання акторської майстерності, сценічної мови, вокалу та пластики [3, с. 596]. Учений акцентує увагу на тому, що інтеграція різних видів тренінгу сприяє формуванню універсального актора, здатного до гнучкого художнього мислення та адаптації до жанрово синтетичних форм сучасного театру. Водночас питання взаємодії саме вокальної та мовленнєвої техніки у підготовці актора музично-драматичного театру окреслюється лише побіжно, що вказує на наявність наукової лакуни.

Актуальні аспекти синтезу технічного та психофізичного компонентів акторського тренінгу висвітлено у публікації Д. Коника, де підкреслюється важливість комплексного підходу до формування виконавських навичок [4, с. 128]. Автор розглядає акторський тренінг як цілісну систему, у якій технічні вправи мають бути безпосередньо пов'язані з внутрішньою дією та психоемоційним станом актора. Хоча дослідження зосереджене переважно на загальних засадах акторської майстерності, його положення є методично значущими для осмислення інтеграції вокальної й мовленнєвої підготовки.

Важливе теоретичне підґрунтя для дослідження становить навчальний посібник Л. Гринь, присвячений теорії вокальної педагогіки [5, с. 135]. Авторка системно висвітлює основи дихання, звукоутворення, резонансної організації голосу та інтонаційної виразності, що є ключовими й для сценічного мовлення. Запропоновані положення створюють методичну базу для подальшого осмислення можливостей інтеграції вокальної техніки з мовленнєвими практиками в підготовці актора театру.

Отже, аналіз сучасних досліджень засвідчує наявність значного теоретичного та методичного доробку у сфері театральної педагогіки, вокальної та акторської підготовки. Водночас проблема системної взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки саме в контексті підготовки актора музично-драматичного театру потребує подальшого наукового осмислення, що підтверджує актуальність і наукову доцільність обраної теми.

Метою статті є наукове осмислення особливостей взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки у процесі професійної підготовки актора музично-драматичного театру, а також визначення методичних підходів до їх інтеграції з метою досягнення цілісної голосової організації та підвищення художньої виразності сценічного образу.

Результати. Професійна діяльність актора музично-драматичного театру передбачає особливий тип сценічного існування, у якому слово і спів функціонують не як самодостатні елементи, а як взаємопов'язані форми художнього висловлювання. Голос у цьому контексті постає універсальним інструментом, що одночасно виконує смислотворчу, емоційно-виразну та драматургічну функції. Саме тому підготовка актора музично-драматичного театру вимагає цілісного підходу до формування вокальної та мовленнєвої техніки, які мають спільну фізіологічну природу, але різну художню спрямованість.

У традиційній системі мистецької освіти вокал і сценічна мова здебільшого розглядаються як автономні дисципліни з власними методичними завданнями та вправним апаратом. Такий підхід, хоча й виправданий з огляду на специфіку кожної галузі, не завжди враховує реальні потреби музично-драматичного театру, де актор змушений оперативно переходити від мовленнєвої дії до вокального висловлювання, не втрачаючи при цьому ані психологічної достовірності, ані інтонаційної цілісності образу. Відсутність узгодженості між вокальною та мовленнєвою підготовкою може призводити до технічної роз'єднаності голосового апарату, надмірного напруження [6, с. 17–19].

Однією з ключових точок перетину вокальної та мовленнєвої техніки є дихання, яке становить фундамент сценічного голосу. У співі дихання спрямоване на забезпечення стабільності та тривалості звучання, тоді як у сценічному мовленні воно має бути гнучким, здатним до швидкої адаптації відповідно до ритму тексту, логіки фрази та психологічного стану персонажа. Формування єдиного типу сценічного дихання дозволяє акторові усвідомлювати дихальний процес не як суто технічну дію, а як активний компонент художнього висловлювання, що безпосередньо впливає на інтонацію, тембр і динаміку голосу [7, с. 38–41].

Не менш суттєвим є питання звукоутворення та резонансної організації голосу. Вокальна педагогіка орієнтується на досягнення тембрової насиченості, рівності звучання та акустичної проєкції, тоді як сценічна мова акцентує увагу на зрозумілості, чіткості та смисловій точності звучного слова. Для узагальнення співвідношення вокальної та мовленнєвої техніки у процесі професійної підготовки актора музично-драматичного театру доцільно звернутися до порівняльного аналізу їхніх ключових параметрів, поданого в таблиці 1.

Аналіз таблиці 1 дозволяє зробити висновок, що відмінності між вокальною та мовленнєвою технікою не заперечують їхньої єдності, а, навпаки, вказують на можливості взаємного доповнення. Такий підхід створює підґрунтя для розроблення інтегрованих методик навчання, спрямованих на формування цілісної голосової культури актора.

Методична інтеграція вокальної та мовленнєвої техніки реалізується через систему вправ і педагогічних завдань, у яких технічні та художні аспекти голосу розглядаються в єдності. Важливу роль у цьому процесі відіграє робота з художнім текстом, що використовується як у мовленнєвій, так і у вокальній формі. Такий підхід дозволяє акторові усвідомити слово як інтонаційно насичений елемент музично-драматичної структури, а спів – як продовження драматургічної дії.

Таблиця 1

Співвідношення вокальної та мовленнєвої техніки в системі професійної підготовки актора музично-драматичного театру

Параметр	Вокальна техніка	Мовленнєва техніка
Тип дихання	Опорне, контрольоване, орієнтоване на тривале та рівне звучання	Опорне, гнучке, пристосоване до ритму й логіки мовленнєвої фрази
Звукоутворення	Співоче, спрямоване на темброву однорідність	Мовленнєве, орієнтоване на фонетичну чіткість
Резонанс	Стабільний, системний, акустично насичений	Варіативний, залежний від емоційного та смислового навантаження
Артикуляція	Узгоджена з вокальною лінією, пом'якшена	Диференційована, спрямована на зрозумілість тексту
Інтонація	Музично зумовлена, підпорядкована мелодичній структурі	Смислова, психологічна, драматургічно мотивована
Художня функція	Розгортання емоційно-образного плану дії	Формування смислової та психологічної логіки образу

Джерело: сформовано автором на основі [8; 9]

З метою концептуального узагальнення процесу формування сценічного голосу актора музично-драматичного театру у дослідженні пропонується схема взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки (рис. 1).

Подана схема (рис. 1) відображає поетапний характер формування голосової майстерності актора та демонструє, що кінцевий художній результат є наслідком системної взаємодії фізіологічних, технічних та інтонаційно-сміслових чинників. Вона підкреслює, що вокальна й мовленнєва техніка не можуть ефективно розвиватися ізольовано, оскільки їхнє роз'єднання порушує цілісність сценічного голосу.

Художні результати інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки виявляються у здатності актора до органічного сценічного існування, свободі голосового апарату та глибшому психологічному наповненні ролі. Актор, який володіє інтегрованою голосовою технікою, здатний зберігати смислову логіку та емоційну напругу незалежно від форми голосового висловлювання, що є визначальним для музично-драматичного театру як синтетичного виду мистецтва.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У ході дослідження було встановлено, що взаємодія вокальної та мовленнєвої техніки є визначальним чинником професійної підготовки актора музично-драматичного театру, оскільки саме голос виступає основним засобом художнього висловлювання та сценічної дії. Вокальна й мовленнєва техніка, маючи спільну фізіологічну основу, реалізують різні, але взаємодоповнювальні художні функції, що зумовлює необхідність їх цілісного методичного осмислення у системі мистецької освіти.

Доведено, що ізольоване викладання вокалу та сценічної мови не повною мірою відповідає специфіці музично-драматичного театру, де актор повинен вільно переходити між мовленнєвими та вокальними формами висловлювання без втрати інтонаційної, смислової та психологічної цілісності сценічного образу.

Інтегративний підхід до формування голосових навичок сприяє гармонізації дихальної організації, звукоутворення, резонансної системи та артикуляційної культури, що позитивно позначається на технічній стабільності й художній переконливості виконання.

Узагальнення методичних підходів до взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки дозволило визначити, що їхня координація має здійснюватися на всіх етапах професійної підготовки актора – від формування базових фізіологічних навичок до роботи над інтонаційно-смісловією структурою ролі. Запропоновані у дослідженні таблиця та схема підтверджують доцільність розгляду сценічного голосу як єдиного функціонального цілого, у межах якого технічні та художні компоненти перебувають у постійній взаємодії.

Художні результати інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки проявляються у зростанні рівня сценічної органічності, свободи голосового самовираження та цілісності акторського образу. Актор, підготовлений на засадах інтегративного підходу, демонструє здатність до глибшого психологічного опрацювання ролі, збереження смислової логіки вокального й мовленнєвого висловлювання та більш повного розкриття драматургічного задуму вистави.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом міждисциплінарних моделей підготовки актора музично-драматичного театру, зокрема з розробленням авторських методик інтеграції вокальної та мовленнєвої техніки у навчальних курсах закладів вищої мистецької освіти. Доцільним є також емпіричне вивчення ефективності таких методик у практиці сценічної підготовки, а також дослідження специфіки взаємодії слова і співу в сучасних жанрових формах музично-драматичного театру. Результати подальших наукових розвідок у цьому напрямі можуть стати підґрунтям для оновлення освітніх програм та вдосконалення системи професійної підготовки акторів у контексті сучасних мистецьких викликів.

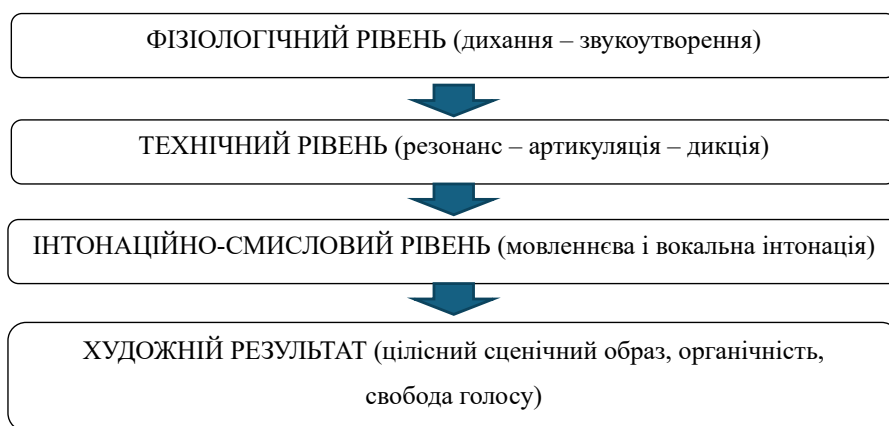


Рис. 1. Модель взаємодії вокальної та мовленнєвої техніки в підготовці актора музично-драматичного театру

Джерело: сформовано автором на основі [10; 11]

Література:

1. Гордєєв С. І. Педагогіка сучасного українського театру: на шляху до мистецького синтезу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. № 63. С. 91–107.

2. Абрамович О., Чорна В. Теоретико-методологічні аспекти сучасної театральної педагогіки. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Вип. 6 (2). С. 153–166.
3. Гордєєва О. С. Взаємозв'язок акторської та вокальної техніки в процесі виховання здобувача актора драматичного театру та кіно у ХДАК. *Perspectives of contemporary science: theory and practice : Proc. of V Intern. Sci. and Practical Conf.*, Lviv, Ukraine, 24–26 June 2024. Lviv, 2024. С. 595–596.
4. Коник Д. Тренінг з майстерності актора: синтез технічного та психофізичного акторського тренажу. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2024. Вип. 73. С. 123–130.
5. Гринь Л. О. Теорія вокальної педагогіки : навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Сценічне мистецтво» освітньо-професійна програма «Театральне мистецтво». Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. 135 с.
6. Прищєпа О. Методика викладання вокалу у ЗВО: методичні вказівки до практичних занять. Чернігів : НУ «Чернігівський колегіум», 2018. 30 с.
7. Антонюк А. Постановка голосу: навчальний посібник для студентів ВНЗ. 2020. Київ : Українська ідея. 68 с.
8. Гусакова Н. М. Основні складові формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога театрального колективу. *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 42–46.
9. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа: навчальний посібник. Вінниця : Нова книга. 2006. 384 с.
10. Можайкіна Н. Методика викладання вокалу: навчально-методичний комплекс. 2013. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова. 142 с.
11. Штефюк В. Інтеркультурний акторський тренінг як ефективна форма розширення та формування професійних умінь і навичок актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Вип. 6 (2). С. 141–152.

References:

1. Hordyeyev S. I. (2022). Pedagogika suchasnoho ukrayins'koho teatru: na shlyakhu do mystets'koho syntezu [Pedagogy of modern Ukrainian theater: on the way to artistic synthesis]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 63, 91–107. [in Ukrainian].
2. Abramovych O., Chorna V. (2013). Teoretyko-metodolohichni aspekty suchasnoyi teatral'noyi pedahohiky [Theoretical and methodological aspects of modern theater pedagogy]. *Visnyk Kyivskoho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*, 6 (2), 153–166. [in Ukrainian].
3. Hordyeyeva O. S. (2024). Vzayemozv'yazok aktors'koyi ta vokal'noyi tekhniky v protsesi vykhovannya zdobuvacha aktora dramatychnoho teatru ta kino u KHDAK [The relationship between acting and vocal technique in the process of educating a candidate for a dramatic theater and film actor at the KhDAK]. *Perspectives of contemporary science: theory and practice : Proc. of V Intern. Sci. and Practical Conf.*, Lviv, Ukraine, Lviv, 595–596. [in Ukrainian].
4. Konyk D. (2024). Treninh z maysternosti aktora: syntez tekhnichnoho ta psykhofizychnoho aktors'koho trenazhu [Training in actor's skills: a synthesis of technical and psychophysical actor's training]. *Aktual'ni problemy humanitarnykh nauk*, 73, 123–130. [in Ukrainian].
5. Hryn' L. O. (2024). Teoriya vokal'noyi pedahohiky : navchal'nyy posibnyk dlya zdobuvachiv stupenya vyshcheyi osvity bakalavra spetsial'nosti "Stsenichne mystetstvo" osvitn'o-profesiynna prohrama "Teatral'ne mystetstvo" [Theory of vocal pedagogy: a textbook for applicants for a bachelor's degree in the specialty "Stage Art" educational and professional program "Theatre Art"]. Zaporizhzhya : Zaporiz'kyy natsional'nyy universytet, 135. [in Ukrainian].
6. Pryshchєpa O. (2018). Metodyka vykladannya vokalu u ZVO: metodychni vkazivky do praktychnykh zanyat' [Vocal teaching methodology in higher education institutions: methodological guidelines for practical classes]. Chernihiv : NU "Chernihivskyy kolehium", 30. [in Ukrainian].
7. Antonyuk A. (2020). Postanovka holosu: navchal'nyy posibnyk dlya studentiv VNZ [Voice staging: a textbook for university students], Kyiv : Ukrayins'ka ideya, 68. [in Ukrainian].
8. Husakova N. M. (2017). Osnovni skladovi formuvannya tvorchoyi osobystosti maybutn'oho rezhysera-pedahoha teatral'noho kolektyvu [The main components of the formation of the creative personality of the future director-teacher of a theater collective]. *Kul'tura i suchasnist'*, 1, 42–46. [in Ukrainian].
9. Prokhorova L. (2006). Ukrayins'ka estradna vokal'na shkola: navchal'nyy posibnyk [Ukrainian pop vocal school : a textbook]. Vinnytsya : Nova knyha, 384. [in Ukrainian].
10. Mozhaykina N. (2013). Metodyka vykladannya vokalu: navchal'no-metodychnyy kompleks [Vocal teaching methodology: educational and methodological complex]. Kyiv : NPU imeni M. P. Drahomanova, 142 s. [in Ukrainian].
11. Shtefyuk V. (2023). Interkul'turnyy aktors'kyy treninh yak efektyvna forma rozshyrennya ta formuvannya profesiynykh umin' i navychok aktora [Intercultural acting training as an effective form of expanding and forming the professional skills and abilities of an actor]. *Visnyk Kyivskoho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seriya: Stsenichne mystetstvo*, 6 (2), 141–152. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 26.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

БАЛЕТНЕ ДИРИГУВАННЯ ЯК СИНТЕЗ МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ТА ДРАМАТУРГІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІ ТА СУЧАСНІ АСПЕКТИ

Османов Ділявер Мідатович,
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
професор кафедри оперно-симфонічного диригування
Національної музичної академії України
ORCID ID: 0000-0001-7883-3828

У статті розглядається балетне диригування як складна сфера музично-виконавського мистецтва, що поєднує музично-хореографічну та драматургічну інтерпретацію постановки. Автор аналізує історико-стильові аспекти розвитку диригентської практики від класичних європейських традицій до сучасного українського балету, акцентуючи увагу на трансформації ролі диригента від технічного координатора оркестру до активного співтворця сценічного задуму. Дослідження здійснено на основі аналізу партитур, відеозаписів і наукових джерел, включно з класичними та сучасними постановками, такими як «Жізель», «Дон Кіхот», «Баядерка», «Копелія», «Дафніс і Хлоя», «Болеро», «Грек Зорба» та український балет «Княгиня Ольга». Застосовано компаративний, історико-стилістичний, музично-драматургічний та відеоаналіз, що дозволив виявити закономірності інтеграції музики, пластики та драматургії, а також особливості професійної майстерності диригента. Показано, що сучасне балетне диригування в Україні поєднує національні традиції та європейські підходи, формуючи нову професійну модель диригента-координатора, здатного забезпечити синхронізацію музики, хореографії та сучасних технічних засобів сцени. На матеріалі класичних і сучасних творів продемонстровано, що диригент виступає не лише музичним керівником, а й інтегратором художньо-драматургічної концепції постановки, що забезпечує цілісність сценічного образу, глибину емоційної експресії та розвиток художньо-пластичного сприйняття глядачем. Стаття підкреслює важливість ролі диригента у формуванні сучасного балетного виконавства та його інтеграції у світову культурну традицію.

Ключові слова: балетне диригування, музично-хореографічна інтеграція, драматургічна інтерпретація, класичний балет, сучасний балет, диригент-координатор, український балет, синхронізація музики та руху, емоційна експресія.

Osmanov Dilyaver. Ballet Conducting as a Synthesis of Musical, Choreographic, and Dramaturgical Interpretation: Historical-Stylistic and Contemporary Aspects

This article examines ballet conducting as a complex field of musical performance art that combines musical, choreographic, and dramaturgical interpretation of a stage production. The author, Dilyaver M. Osmanov, analyzes historical and stylistic aspects of the development of conducting practices from classical European traditions to contemporary Ukrainian ballet, emphasizing the transformation of the conductor's role from a technical coordinator of the orchestra to an active co-creator of the artistic concept. The study is based on the analysis of scores, video recordings, and scholarly sources, including classical and contemporary productions such as *Giselle*, *Don Quixote*, *La Bayadère*, *Coppélia*, *CiDaphnis et Chloé*, *Boléro*, *Zorba the Greek*, and the Ukrainian ballet *Princess Olga*. Comparative, historical-stylistic, musical-dramaturgical, and video-analytical methods were applied, allowing the identification of patterns in the integration of music, dance, and dramaturgy, as well as the features of professional mastery of the conductor. The study demonstrates that contemporary ballet conducting in Ukraine combines national traditions with European approaches, forming a new professional model of the conductor-coordinator capable of synchronizing music, choreography, and modern technical stage elements. Using classical and contemporary works as examples, the article shows that the conductor serves not only as a musical director but also as an integrator of the artistic and dramaturgical concept of the production, ensuring the integrity of the stage image, the depth of emotional expression, and the development of the audience's artistic and plastic perception. The article emphasizes the conductor's essential role in shaping modern ballet performance and its integration into the global cultural context.

Key words: ballet conducting, musical-choreographic integration, dramaturgical interpretation, classical ballet, contemporary ballet, conductor-coordinator, Ukrainian ballet, music and movement synchronization, emotional expression.

Вступ. Балетне диригування, як складова високопрофесійного сценічного мистецтва, виступає ключовим фактором інтеграції музики, хореографії та драматургії у балетній постановці. Балет, як синтетичний різновид театрального мистецтва, посідає вагоме місце в європейському та світовому культурному просторі. Упродовж багатовікової еволюції він пройшов шлях від придворно-репрезентативної форми до складного жанру, у якому органічно поєднуються музика, пластика руху, сценографія та акторська майстерність. Кожна історико-художня епоха – від класицизму й романтизму до модернізму та постмодерних практик – сприяла

формуванню нових стильових моделей балету та розширенню музично-хореографічної виразності.

У межах цього процесу диригентська діяльність набуває особливого значення, оскільки забезпечує цілісність музично-сценічного ансамблю та виступає як ключовий інтерпретатор музично-драматургічної концепції вистави. Професійна компетентність балетного диригента поєднує високий рівень музично-виконавської майстерності, пластичне мислення, комунікативну гнучкість та здатність до творчої взаємодії з хореографами, артистами та постановочною командою, що формує диригування як самостійний напрям у системі музично-виконавських спеціалізацій.



Актуальність дослідження визначається потребою комплексного аналізу балету саме через призму диригентської практики як синтезу музично-хореографічної та драматургічної інтерпретації. Попри значну кількість наукових праць з історії хореографії та композиторської спадщини, диригентський аспект балетного мистецтва досі недостатньо розкритий. У цьому контексті особливу важливість набуває вивчення еволюції балетного жанру, музично-стильових особливостей ключових балетних творів, досвіду європейських, американських та українських диригентських шкіл, а також аналіз сучасних практик балетного диригування в Україні.

Матеріали та методи. Дослідження здійснено на основі аналізу історико-музикологічних і балетознавчих джерел, та диригентської практики, партитур та відеозаписів класичних і сучасних балетних постановок. Використано історико-стилістичний та музично-драматургічний аналіз, а також відеоаналіз постановок, що дозволив дослідити роль диригента в інтеграції музики, хореографії та драматургії. Застосовано методи порівняльної інтерпретації для виявлення особливостей розвитку балетного диригування від технічного супроводу до сучасної ролі диригента, здатного забезпечувати музично-хореографічну цілісність і високий художній ефект постановки.

Результати дослідження. Дослідження показало, що балетне диригування як самостійна галузь музично-виконавського мистецтва остаточно сформувалося у ХХ столітті. Його становлення було зумовлене комплексом художньо-естетичних і організаційних чинників, серед яких визначальними стали трансформація структури балетного театру, зростання ролі симфонічного оркестру у драматургії балетного спектаклю та посилення інтеграції музичної та хореографічної складових сценічної дії. У цьому процесі диригент поступово втрачає статус виключно технічного координатора й постає як повноправний інтерпретатор музично-хореографічної та драматургічної концепції вистави.

Порівняльний аналіз розвитку балетного диригування в Європі та Америці засвідчив його нерівномірний, проте концептуально взаємопов'язаний характер. Європейська модель ґрунтувалася на багатовіковій оперно-балетній традиції, де диригент довгий час виконував функції капельмейстера, забезпечуючи темпову стабільність і синхронізацію оркестру з руховою дією. Подальший розвиток балетної драматургії, сприяв переосмисленню ролі музичного керівника як активного співтворця сценічного задуму.

Класичні балети, які заклали основу професійних стандартів для балетного диригування, відзначаються не лише художньою значущістю, а й високими вимогами до музично-хореографічної інтеграції. Так, «Жізель» (1841, Адольф Адан) є яскравим прикладом романтичного балету, у якому центральною темою виступає психологічний портрет героїні та драматична лінія кохання і зради. Оркестрова партитура вирізняється витонченими гармонічними відтінками, містичною атмосферою та динамічними контрастами, що підкреслюють емоційний стан персонажів і драматургічну напругу сцен. Ці

особливості музики безпосередньо впливають на діяльність диригента, який повинен не лише підтримувати синхронізацію з хореографією, а й передавати глибину емоцій та художню концепцію постановки, забезпечуючи єдність музичної та сценічної дії.

У контексті диригентської практики ключовим завданням є забезпечення інтеграції музики та пластики танцю, що вимагає глибокого розуміння драматургічної структури балету. Особливо важливим є виконання сцен видінь, де музика виконує функцію не лише акомпанементу, а й активного носія психологічної дії, формуючи напруженість і символічність моментів, коли героїня та духи Віліс проявляють свою емоційну силу.

Диригент регулює темп, динаміку та нюанси фразування, забезпечуючи плавний перехід між контрастними сценами – від романтичної лірики до містично-фантастичних видінь. Він відповідає за синхронізацію оркестру з танцювальними малюнками, особливо у випадках, коли рухова структура танцівників повторює ритмічні або мотивні елементи музики, створюючи цілісну драматургічну тканину сцени.

Крім того, диригент працює над виразністю музичного характеру кожного персонажа, використовуючи інструментальні кольори та темброві контрасти, щоб підкреслити психологічний стан Жізель, Альберта та Віліс. Такий підхід дозволяє музично драматургічно формувати емоційну напругу та внутрішній конфлікт героїв, що є невід'ємною складовою романтичного балетного театру.

У підсумку, у «Жізель» диригент виступає як активний співтворець сценічної інтерпретації, забезпечуючи цілісність музично-хореографічної мови балету, глибину психологічного образу та емоційно насичену драматургію, що робить постановку живою та експресивно завершеною.

У свою чергу, «Дон Кіхот» (1869, Людвіга Мінкуса) – класичний балет на основі роману М. Сервантеса, який відзначається яскравою іспанською колоритністю, ритмічно динамічними танцювальними етюдами та багатою оркестровою палітрою. Цей твір став фундаментом для формування професійних стандартів балетного диригування, оскільки вимагає від диригента високого рівня музично-хореографічної інтеграції, здатності до точного контролю ритму, темпу та динаміки, а також глибокого розуміння стилістики національного музичного матеріалу.

Для диригента основним завданням є забезпечення метроритмічної стабільності, яка дозволяє танцівникам точно виконувати складні *Па* (франц. pas) та варіації, синхронізуючи їх із оркестровим супроводом. Це стосується як сольних номерів, так і ансамблевих сцен, де одночасно взаємодіють кілька танцівників або груп, що потребує від музичного керівника здатності до миттєвого реагування на зміни в сценічній динаміці.

Особливу увагу диригент приділяє темпоритмічній адаптації музики до пластики танцю: наприклад, стрибкові паси та швидкі іспанські сценічні комбінації супроводжуються ритмічними акцентами у струнних і перкусійних групах, а кольорові оркестрові пасажі

підкреслюють характерні мелодичні фрази. Важливо, щоб музична виразність не лише підтримувала хореографічну лінію, а й посилювала драматургічний контекст сцени, формуючи єдину цілісність сценічного образу.

Крім того, диригент керує динамічними контрастами оркестрової палітри, від тонких нюансів у ліричних епізодах до потужної, барвистої оркестрової тканини під час ігрових сцен і святкових масових номерів. Це вимагає високого рівня аналітичного сприйняття партитури та чутливості до взаємодії різних інструментальних груп, які формують тональний та ритмічний каркас балету.

Таким чином, у «Дон Кіхоті» диригент виконує не лише технічну функцію координації оркестру з танцем, а й стає активним співтворцем художнього задуму: він інтегрує музичний матеріал у хореографічну структуру, посилює драматургічну напругу сцен та формує цілісний музично-пластичний образ, який відповідає естетичним і стилістичним вимогам іспанського колориту, закладеного Л. Мінкусом.

Подібну роль диригента спостерігаємо і в «Баядерці» (1877, Людвіг Мінкус) – класичному балеті, що репрезентує індокитайський екзотизм та вирізняється масштабністю сценічних образів, яскравою танцювальною пластикою й різноманітністю ритмічних структур. Оркестрова партитура балету відзначається багатою кольоровою палітрою, контрастними динамічними переходами та багаторівневими тембровими акцентами, що підкреслюють драматичну напругу та емоційне забарвлення сцен.

Для диригента ключовим є забезпечення музично-хореографічної цілісності, що передбачає гнучке регулювання темпу, ритмічну адаптацію до рухових форм танцівників та точну координацію ансамблевих номерів і сольних партій. Особлива увага приділяється контрастам між трагічними, урочистими та екзотичними епізодами, де музика стає активним носієм емоційної та драматургічної напруги.

Диригент також відповідає за виразність оркестрових кольорів, вибудовуючи динамічні акценти й підкреслюючи характер кожної сцени: від містично-ритуальних танців храмових служниць до героїчних та урочистих сцен королівського двору. Через точне узгодження музики з пластичною мовою хореографії забезпечується гармонійна взаємодія музики та руху, що дозволяє досягти цілісності сценічного образу та глибини емоційного сприйняття.

Таким чином, у «Баядерці» диригент виступає як повноцінний співтворець постановки, що інтегрує музичне виконання, хореографічну динаміку та драматургічну структуру балету, забезпечуючи високий рівень художньої виразності та сценічної синергетики.

У «Копелії» (1870, Лео Деліба) – комедійному балеті за новелою Е.-Т.-А. Гофмана – поєднуються гумор, фантастичні мотиви та механічні образи ляльки Копелії. Оркестрова партитура вирізняється легкістю, ритмічною граціозністю, численними танцювальними етюдами та яскравими тембровими контрастами, що створює живу музично-хореографічну тканину. Диригент у цьому випадку забезпечує

не лише темпову й ритмічну точність, а й формує комедійно-художню інтонацію, узгоджуючи музичний супровід із сценічною динамікою танцю та гумористичною стилістикою постановки. Для диригента основним завданням є збереження чіткого метроритмічного рисунку, що дозволяє синхронізувати оркестр із швидкими сценічними комбінаціями та акробатичними елементами танцю. Особлива увага приділяється передаванню характеру персонажів через музичну виразність, зокрема контрастам між живою динамікою людських персонажів і механічною точністю ляльки Копелії. Диригент повинен також координувати ансамблеві та сольні сцени, підкреслюючи комічні ефекти, зміну настроїв і драматургічні кульмінації, забезпечуючи єдність музично-хореографічного втілення та цілісність сценічного образу.

У «Дафніс і Хлоя» (1912, Моріс Равель) диригент виступає як ключовий інтерпретатор музично-хореографічної поетики твору. Оркестрова партитура вирізняється тонкою тембровою палітрою, поліритмічними шарами та динамічною гнучкістю, що створює плавний, «поетичний» потік сценічних образів. Оркестрова партитура вирізняється тонкою тембровою палітрою, поліритмічною структурою та динамічною гнучкістю, створюючи плавний, «поетичний» потік сценічних образів. Диригент забезпечує цілісність музичного тла, підтримує пластичний ритм танцю та передає нюанси експресії, що дозволяє глядачу відчувати гармонійне злиття музики й хореографії, а також розкриває психологічну та міфологічну глибину персонажів.

Для диригента ключовим є узгодження музичної архітектоніки з пластикою танцю: музика виступає не лише акомпанементом, а й повноправним носієм драматургії. Він координує ритмічні та динамічні нюанси з руховими моделями, передає тонкі зміни настрою та підкреслює симфонічну взаємодію оркестрових голосів, що відповідає природним і міфологічним сюжетам балету.

Таким чином, диригент у «Дафніс і Хлоя» виконує роль інтегратора музики, хореографії та драматургії, забезпечуючи цілісність сценічного наративу, точність пластики та гармонійне поєднання естетичних шарів, що створює високий художній ефект і підкреслює експресивну силу симфонічного балету.

Аналогічну інтеграційну функцію диригент виконує і у «Болеро» (1928, Моріс Равель), творі, який спочатку задумувався як концертна композиція, проте здобув популярність у балетних постановках завдяки своєму гіпнотичному ритму та поступовому наростанню динаміки. У цьому контексті диригент відповідає за підтримання сталого темпу та контроль над динамічним розвитком оркестрового звучання протягом усього твору, одночасно інтегруючи музичний процес із поступовим ускладненням рухів танцівників. Точність метроритму та чутливе відтворення нюансів оркестрової палітри визначають драматургічний ефект постановки, створюючи синхронізацію музичної напруги з пластичною експресією сцени та забезпечуючи глядацьке відчуття гармонійного поєднання музики й танцю.

У постановці «Грек Зорба» (1988, Мікіс Теодоракіс), створеній за мотивами роману Нікоса Казандзакіса, музична складова спирається на традиційні грецькі ритми, зокрема сиртакі, а також на філософську трагічність долі персонажів. Диригент у цій постановці виконує ключову роль у забезпеченні максимальної синхронізації між живою оркестровою інтерпретацією та складними танцювальними ритмами, передаючи глибину національної культури та колориту. Особливу увагу він приділяє балансуванню драматичної напруги та ритмічної мобільності, що дозволяє створити цілісний сценічний образ і органічно інтегрувати національні музично-пластичні елементи у сучасний балетний контекст, посилюючи експресивну силу постановки та емоційне сприйняття глядачем.

Такі постановки демонструють, що сучасне балетне диригування значно виходить за межі традиційного музичного супроводу, формуючи новий професійний профіль диригента-координатора, який поєднує музичну експресію з пластичною драматургією та технологічною складовою сучасних сценічних постановок.

Особливу увагу цьому процесу приділяє розвиток неокласичного балетного театру, який, за словами Д. Шарикова, актуалізував нову модель взаємодії музики й руху. Неокласицизм у хореографічній культурі зумовив переорієнтацію балетного диригування від суто акомпануючої функції до структурно-драматургічної ролі, у межах якої диригент забезпечує концептуальну єдність музичної та хореографічної форм. У цьому контексті ключовими стають ритмічна організація, точність музичної архітекtonіки та відповідність інтерпретації узагальненій пластичній мові неокласичного балету, що дозволяє досягти цілісності сценічного твору та високого рівня художньої виразності [5, с. 97–156].

Українська балетна культура ХХ–ХХІ століть поєднує національну тематику та європейські балетні традиції, що особливо виразно проявляється в балеті «Княгиня Ольга» (Є. Станкович, 1981–1982, лібрето Ю. Ілленка). Прем'єра відбулася на сцені Національної опери України під орудою диригента С. Турчака, з хореографією А. Шекери та сценографією Ф. Нірода, що підкреслює традиційну інтеграцію музики, хореографії та сценічного оформлення [2, с. 54].

Балет вирізняється поєднанням національного історичного матеріалу з музично-балетною драматургією: символіка давньоруської культури, мотиви християнства та епічна жіноча героїка формують сюжетну лінію від дитинства героїні до хрещення Русі-України. Постановка має епічну структуру, побудовану на завершених сценічних картинах, для яких характерні широкі оркестрові фактури, поліритмія та глибока експресивність [1].

Диригент у «Ользі» виконує роль не лише технічного координатора оркестру та танцівників, а й активного співтворця постановки. Він інтегрує музику з хореографією та драматургією, підкреслює тематичні мотиви, контрасти динаміки та оркестрову палітру, формуючи цілісний музично-драматургічний образ.

Особлива увага приділяється синхронізації оркестрового звучання з пластикою танцівників, регулюванню темпу, ритму та динаміки у відповідності з хореографічними малюнками.

Крім того, диригент координує взаємодію з хореографом, режисером і сценографом, забезпечуючи гармонійне поєднання музики, руху та сценічного образу. У сучасних постановках його роль доповнюється контролем синхронізації живого звучання з технічними елементами сцени – світловими схемами, автоматикою, записаними ефектами та мультимедіа, формуючи новий профіль диригента-координатора [3].

Таким чином, у «Ользі» диригент виступає повноцінним співтворцем вистави, поєднуючи музичне чуття, професійну мобільність та психологію роботи з трупою, забезпечуючи єдність музики, хореографії та драматургії, відтворюючи національну специфіку та інтегруючи український балет у європейську й світову традицію.

У межах аналізу функціонування балетного диригування важливо також підкреслити, що роль диригента виходить далеко за межі забезпечення темпового супроводу оркестру. Балетний диригент є активним учасником творчого процесу, який забезпечує не лише технічну координацію, а й художню інтеграцію музики й руху. Балетна практика передбачає постійний діалог між диригентом і хореографом, у ході якого останній узгоджує музичні параметри (темп, динаміку, нюанси фразування) із пластичною мовою танцю, щоб досягти цілісного сценічного вислову. Цей процес передбачає глибоке розуміння музичного матеріалу, хореографічної структури та виконавських можливостей артистів – і лише за таких умов музика стає не супроводом, а невід'ємною частиною драматургічного й емоційного контексту балету [6].

На відміну від концертної практики, де диригент має справу виключно з музичним твором, у балеті диригент повинен гармонізувати живу музичну інтерпретацію з руховою подачею танцюристів і режисерською концепцією. Це передбачає не лише врахування метроритмічних і динамічних вимог партитури, а й адаптацію музичного звучання до конкретних сценічних умов – у тому числі до темпу виконання танцю та непередбачуваних змін у виставі, що виникають у процесі живого виконання. Як результат, диригент стає своєрідним «мостом» між музикою і танцем, що дозволяє створювати більш глибокий та емоційно насичений сценічний твір і підсилює художній ефект балетної постановки.

Крім того, сучасне диригентське мистецтво включає важливий педагогічний аспект. Як зазначає І. Стецький, диригент-педагог поєднує художню майстерність із педагогічною компетентністю, формуючи у студентів здатність до музично-хореографічної інтеграції та сценічної інтерпретації. Робота диригента-педагога передбачає не лише організацію репетицій, а й індивідуальні заняття зі студентами, розвиток їхніх творчих та професійних навичок, виховання лідерських і комунікативних якостей [4, с. 58]. Завдяки цьому диригент виступає не лише координатором і творцем постановки, а й наставником,

який забезпечує передачу професійного досвіду та формує нові стандарти балетного виконавства.

Таким чином, еволюція балетного диригування від класичної європейської традиції до сучасного українського балету демонструє поступовий перехід від технічного супроводу танцю до комплексного інтегрування музики, хореографії та драматургії, формуючи художньо цілісний та емоційно насичений сценічний твір. Роль диригента стає ключовою для забезпечення музично-хореографічної гармонії, відтворення національної специфіки та інтеграції українського балету в європейський та світовий культурний контекст.

Висновки. Балетне диригування постає як ключовий чинник формування цілісного сценічного образу, поєднуючи музичну експресію, хореографічну структуру та драматургічну логіку постановки. Дослідження показало, що історичний розвиток балетного диригування від класичних європейських традицій до сучасного українського балету характеризується поступовим розширенням функцій диригента: від

технічного координатора оркестру до активного співтворця сценічного задуму, який забезпечує інтеграцію музики, пластики руху, драматургії та сучасних технічних засобів. На прикладі класичних та сучасних балетних творів, зокрема «Жізель», «Дон Кіхота», «Баядерки», «Коппелій», «Дафніса і Хлоя», «Болеро», «Грек Зорба» та українського балету «Княгиня Ольга», продемонстровано, що професійна майстерність диригента включає метроритмічну точність, динамічну чутливість, стилістичну адекватність музики та здатність узгоджувати її з хореографічними й драматургічними завданнями.

Сучасне балетне диригування в Україні поєднує національні традиції та європейські підходи, забезпечуючи високий рівень музично-пластичної інтеграції, розвиток художньо-емоційного сприйняття та формування нової професійної ролі диригента-координатора, здатного синхронізувати музичну, хореографічну та технічну складові вистави, що сприяє інтеграції українського балету в світовий культурний контекст.

Література:

1. Балет Олега про Ольгу. *Голос України*. URL: <https://www.golos.com.ua/article/136802>
2. Гарбовська Ю. Сучасні тенденції у творчості Є. Станковича крізь призму національної ідентичності : магістерська робота / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування. Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування. Львів, 2024. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Файл9.pdf>
3. Євген Станкович: «Балет як мистецтво буде жити стільки, скільки житиме людство, музика». *Музика*. Український інтернет-журнал. URL: https://mus.art.co.ua/evhen-stankovych-balet-yak-mystetstvo-bude-zhyty-stilky-skilky-zhytyme-lyudstvo-muzyka/?utm_source
4. Стецький І. Диригент-педагог: на прикладі творчої діяльності маестро Ділявера Османова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 85. Т. 3. С. 56–63. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_3/9.pdf
5. Шариков Д. Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру : монографія. Київ – Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2023. 372 с. : іл. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/sharykov-d.-neoklasycyzm-u-horeografichnij-kulturi-geneza-i-konceptziya-baletnogo-teatru.pdf>
6. DanceUS. Ballet Conductors Enhance the Artistic Dance Experience. URL: https://www.danceus.org/ballet/ballet-conductors-enhance-the-artistic-dance-experience/#google_vignette

References:

1. Holos Ukrainy. (n.d.). Ballet Olega pro Olhu [Ballet by Oleg about Olga]. Holos Ukrainy. URL: <https://www.golos.com.ua/article/136802> [in Ukrainian].
2. Harbovska, Y. (2024). Suchasni tendentsii u tvorchosti Ye. Stankovycha kriz pryzmu natsionalnoi identychnosti: Mahisterska robota [Contemporary trends in Yevhen Stankovych's works through the prism of national identity : Master's thesis]. Lviv : Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenka. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Файл9.pdf> [in Ukrainian].
3. Muzyka. (n.d.). Yevhen Stankovych: "Balet yak mystetstvo bude zhyty stilky, skilky zhytyme lyudstvo, muzyka" [Yevhen Stankovych: "Ballet as an art will live as long as humanity and music exist"]. *Ukrainian Internet Journal*. URL: https://mus.art.co.ua/evhen-stankovych-balet-yak-mystetstvo-bude-zhyty-stilky-skilky-zhytyme-lyudstvo-muzyka/?utm_source [in Ukrainian].
4. Stetskyi, I. (2025). Dyryhent-pedahoh: na prykladni tvorchoi diialnosti maestro Dilyavera Osmanova [Conductor-pedagogue: on the example of the creative activity of Maestro Dilyaver Osmanov]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 85 (3), 56–63. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/85_2025/part_3/9.pdf [in Ukrainian].
5. Sharykov, D. (2023). Neoklasycyzm u khoreografichnij kulturi: Heneza i kontseptsiia baletnoho teatru [Neoclassicism in choreographic culture: Genesis and concept of ballet theater]. Kyiv-Vinnitsia : TOV "Nilan-LTD". URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/sharykov-d.-neoklasycyzm-u-horeografichnij-kulturi-geneza-i-konceptziya-baletnogo-teatru.pdf> [in Ukrainian].
6. DanceUS. (n.d.). Ballet Conductors Enhance the Artistic Dance Experience. https://www.danceus.org/ballet/ballet-conductors-enhance-the-artistic-dance-experience/#google_vignette [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 16.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В ЕЛЕКТРОННО-АКУСТИЧНОМУ ФОРМАТІ МУЗИКУВАННЯ: ХУДОЖНІ ТА ТЕХНІЧНІ ПАРАМЕТРИ РЕАЛІЗАЦІЇ

Палій Ірина Олегівна,
кандидатка мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0002-9874-6825

У статті здійснено комплексний аналіз електронно-акустичного музичування за участю духових інструментів як одного з провідних напрямів сучасної композиторської та виконавської практики другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Електронно-акустичний формат розглядається як цілісна художньо-технологічна система, у межах якої акустичний інструмент, електронні засоби обробки та просторове середовище функціонують у тісному взаємозв'язку, формуючи нову модель музичної комунікації.

Особливу увагу приділено специфіці духових інструментів, чия темброва пластичність, варіативність спектральних і шумових компонентів, а також безпосередній зв'язок звукоутворення з тілесним жестом виконавця зумовлюють їхню особливу придатність до електронно-акустичних та інтерактивних форматів. У статті показано, що в умовах електроніки в реальному часі дихання, атака, мікродинаміка, мультифоніка та переходи між тоновим і шумовим звучанням перестають бути другорядними елементами виконавської техніки й набувають статусу керуючих параметрів електронної обробки та формоутворення.

У статті доведено, що технологічні параметри електронно-акустичного виконання не є нейтральними, а безпосередньо впливають на художній результат, виконавську стратегію та репетиційний протокол. Зокрема, мікрофон і система підсилення осмислюються як складова інструмента, латентність – як фактор, що визначає відчуття причинно-наслідкового зв'язку між жестом і звуком, а просторове моделювання – як елемент музичної драматургії. Окремий акцент зроблено на українському контексті, де електроакустична музика постає як історично зумовлений і водночас динамічний процес, що поєднує національні інтонаційні моделі з глобальними технологічними тенденціями. Розглянуто приклади залучення духових інструментів до електронно-акустичних форматів у творчості українських композиторів, що засвідчує формування стійкої традиції камерного музичування нового типу.

Узагальнюючи, стаття обґрунтовує розуміння електронно-акустичного музичування за участю духових інструментів як перспективного напрямку сучасного музичного мистецтва, що вимагає інтеграції художнього, технологічного й виконавського мислення та потребує подальших досліджень у сфері методики підготовки виконавців, аналізу репертуару й розроблення стандартів сценічної реалізації.

Ключові слова: виконавське мистецтво духових інструментів, електроакустична музика, електроніка в реальному часі, DSP-процеси, ампліфікація, виконавські стратегії, сучасна камерна музика, ансамбль духових інструментів.

Paliy Iryna. Wind instruments in the electroacoustic format of music making: artistic and technical parameters of realization

The article presents a comprehensive analysis of electroacoustic music making involving wind instruments as one of the leading directions of contemporary compositional and performance practice from the second half of the twentieth century to the early twenty-first century. The electroacoustic format is considered as an integrated artistic and technological system in which the acoustic instrument, electronic means of sound processing, and the spatial environment function in close interrelation, forming a new model of musical communication.

Particular attention is paid to the specificity of wind instruments, whose timbral plasticity, variability of spectral and noise components, and the direct connection between sound production and the performer's bodily gesture determine their special suitability for electroacoustic and interactive formats. The article demonstrates that under conditions of real-time electronics, breath, attack, microdynamics, multiphonics, and transitions between pitched and noise-based sound cease to be secondary elements of performance technique and acquire the status of controlling parameters for electronic processing and formal development.

It is argued that the technological parameters of electroacoustic performance are not neutral but directly affect the artistic result, performance strategy, and rehearsal protocol. In particular, the microphone and amplification system are conceptualized as components of the instrument itself; latency is understood as a factor determining the perception of cause-and-effect relationships between gesture and sound; and spatial modeling is interpreted as an element of musical dramaturgy. A special emphasis is placed on the Ukrainian context, where electroacoustic music emerges as a historically conditioned yet dynamic process that combines national intonational models with global technological trends. Examples of the integration of wind instruments into electroacoustic formats in the works of Ukrainian composers are examined, testifying to the formation of a stable tradition of a new type of chamber music making.

In summary, the article substantiates an understanding of electroacoustic music making involving wind instruments as a promising direction of contemporary musical art that requires the integration of artistic, technological, and performative modes of thinking and calls for further research in the areas of performer training methodology, repertoire analysis, and the development of standards for stage realization.

Key words: performance art of wind instruments, electroacoustic music, real-time electronics, DSP processes, amplification, performance strategies, contemporary chamber music, wind ensemble.



Вступ. Електронно-акустичний формат упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століття перетворився на одну з провідних платформ композиторських і виконавських інновацій: від ранніх студійних практик і «живої електроніки» до складних систем реального часу, у яких комп'ютер аналізує параметри виконання й генерує або модифікує музичні структури. У цьому полі духові інструменти посідають особливе місце завдяки високій керованості спектральних, шумових і артикуляційних параметрів (дихання, атака, перехід між тоном і шумом, мультифоніки тощо), що в електронно-акустичній логіці стають не побічними «ефектами» звучання, а даними для обробки, структурного розгортання й просторового моделювання. Паралельно формується нова виконавська компетентність: музикант має володіти не лише інструментальною технікою, а й базовим розумінням аудіотехнологій, моніторингу, синхронізації та взаємодії з програмним середовищем реального часу, оскільки саме ці параметри визначають повторюваність художнього результату в умовах сценічного виконання. Водночас електронно-акустичний виступ не зводиться до «наявності електроніки» як такої: він завжди має виробничий (продюсерський) вимір, у якому технічна логістика стає частиною художнього процесу. Дослідники Франсуа Ферон та Гійом Бутар наголошують, що «контекст виробництва» охоплює управління людськими та технологічними ресурсами – від замовлення твору до концерту; для інструменталістів, особливо духовиків, ключовими виявляються мікрофони та система підсилення. Показовим є зауваження одного з флейтистів: знання власного мікрофона робить його фактично частиною інструмента [7, с. 105]. Саме тому актуальність дослідження полягає не лише в описі технологій, а й у систематизації того, як вони змінюють виконавську стратегію, репетиційний протокол і модель музичної комунікації.

Для українського музикознавчого дискурсу актуальність посилюється тим, що електроакустична творчість в Україні осмислюється як історичний і сучасний процес із власними інституційними траєкторіями, а камерно-інструментальна електроакустика демонструє активний синтез національних традицій і глобальних технологічних тенденцій [1, с. 85].

Мета статті полягає у визначенні та систематизації художніх і технічних параметрів реалізації електронно-акустичного формату музикування за участю духових інструментів, у пропозиції типології форматів взаємодії акустичного духового звучання з електронікою та в окресленні виконавсько-технологічних умов їх практичної реалізації. Об'єктом є електронно-акустичне музикування за участю духових інструментів у сучасній музичній практиці, а предметом – художні та технічні параметри реалізації творів і перформансів духових інструментів у поєднанні з електроінструментами.

Матеріали та методи. Методологічну основу дослідження становить сукупність загальнонаукових і спеціальних методів, спрямованих на комплексний аналіз електронно-акустичного формату музикування за участю духових інструментів. У статті застосовано

історико-теоретичний метод, необхідний для окреслення генези електроакустичної та змішаної музики, уточнення термінологічного апарату та визначення місця електронно-акустичного музикування в сучасному музичному процесі. *Типологічний метод* використано з метою систематизації моделей взаємодії духових інструментів з електронікою та виявлення їх стійких художньо-технологічних характеристик. *Структурно-функціональний метод* залучено для аналізу ролі акустичного сигналу, електронної обробки та просторової організації звучання як взаємопов'язаних компонентів єдиної художньої системи електронно-акустичного твору. *Виконавсько-аналітичний метод* дозволяє розкрити специфіку виконавських стратегій духовиків у взаємодії з електронікою, зокрема вплив артикуляції, мікродинаміки й тембрових параметрів на формування електронного шару.

Результати дослідження. У ході дослідження встановлено, що електронно-акустичне музикування за участю духових інструментів функціонує як цілісна художньо-технологічна система, у якій акустичний інструмент, електронна обробка та просторове середовище перебувають у тісній взаємодії та формують нову модель музичної комунікації. Уточнено понятійне поле електронно-акустичної практики й запропоновано типологію моделей взаємодії «духові інструменти + електроніка», що демонструє залежність художньої драматургії та виконавської стратегії від технологічних умов реалізації.

Виявлено, що специфічні параметри звукоутворення духових інструментів (дихання, атака, мікродинаміка, мультифоніки, переходи між тоновим і шумовим звучанням) у форматі електроніки в реальному часі набувають функції керуючих чинників електронної обробки, а тембр осмислюється як процесуальна категорія. Доведено, що технічні параметри (зняття звуку, ампліфікація, латентність, моніторинг, нотація електронного шару) безпосередньо впливають на художній результат і змінюють репетиційну модель, наближаючи підготовку таких творів до камерно-ансамблевої практики; водночас український контекст засвідчує формування стійкої традиції електронно-акустичного камерного музикування нового типу.

Електронно-акустичний формат музикування за участю духових інструментів у сучасній музичній культурі є цілісною художньо-технологічною системою, в якій акустичні духові інструменти, електронні прилади та електроінструменти функціонують як взаємозалежні компоненти єдиного «організму». У цьому форматі змінюється сама логіка творення й сприйняття звуку: акустичний тембр перестає бути лише результатом фізики інструмента та виконавської техніки і перетворюється на процесуальну, керовану в часі матерію, що може аналізуватися, трансформуватися, просторово моделюватися й навіть «перекомпонуватися» в реальному часі. Таке розуміння електронно-акустичної практики узгоджується з сучасними підходами до електронної музики, де принципово важливим є не факт застосування електроніки, а спосіб її

інтеграції в композиційне мислення, виконавський жест та сценічні акустичні умови.

Першою принципово важливою позицією, що визначає предметне поле дослідження, є уточнення понятійної системи, яка описує співвідношення акустичного та електронного компонентів. Композиторка та дослідниця Алла Загайкевич розглядає електроакустичну музику як сучасний напрям, в якому поєднуються акустичні інструменти з електронними (синтезованими, обробленими) засобами. В результаті такої взаємодії утворюються нові звукові текстури, що вимагають осмислення, концертів та наукових досліджень для свого розвитку. А. Загайкевич наголошує на важливості інтеграції живих виконавців і електроніки для формування естетики та розширення свідомості слухача [1].

У сучасному вжитку терміни «електронно-акустична музика», «жива електроніка», «змішана музика (mixed music)», «інтерактивні системи» позначають не стільки жанрові ярлики, скільки моделі організації музичного процесу. Електронно-акустичним у найширшому сенсі можна назвати будь-який формат, де електронні засоби беруть участь у формуванні звучання або музичної структури, однак у контексті духових інструментів особливе значення мають ті практики, де електроніка вступає в безпосередню взаємодію з акустичним джерелом: або як фіксований шар, із яким виконавець співвідносить таймінг і драматургію, або як система реального часу, що обробляє, модифікує чи просторово розгортає сигнал, або як інтерактивний «партнер», який реагує на параметри виконання і в певному сенсі співформує електронний пласт на основі живого перформансу.

Інституційні практики реального часу додатково закріплюють уявлення про електроніку як про систему, здатну «чути» виконавця і відповідати на нього, що розмиває традиційну межу між акомпанементом і звуковим середовищем. Отже, понятійне поле вказує, що електронно-акустичний формат – це насамперед спосіб композиційно-виконавської організації взаємодії між акустичним жестом і технічно опосередкованою звуковою трансформацією. Другою позицією, необхідною для цілісного опису електроакустичного формату музикування, є типологізація моделей «духові інструменти + електроніка», оскільки саме тип взаємодії визначає як художні, так і технічні параметри реалізації. Найстабільнішою та водночас найпоширенішою моделлю залишається формат «духовий інструмент + fixed media», у межах якого електронний шар попередньо зафіксований на носії, а виконавець вступає з ним у часову координацію; тут електроніка може виконувати функцію «віртуального ансамблю», акустичної архітектури або смислового контрапункту, а ключовим стає питання синхронізації, оскільки будь-який зсув часу змінює драматургічні співвідношення між живим та фіксованим матеріалом.

Друга модель пов'язана з обробкою акустичного сигналу в реальному часі (DSP-перетворення)¹, де елек-

¹ DSP-процеси (від англ. *Digital Signal Processing* – цифрова обробка сигналу) – це сукупність алгоритмічних операцій цифрової обробки звукового сигналу, спрямованих на його аналіз, трансформацію та керування в електронній і електроакустичній музичній практиці.

троніка не стільки додає «інший матеріал», скільки трансформує вже наявний тембр, створюючи ефекти затримок, реверберацій, фільтрацій, гранулярних деформацій або спектральних модифікацій, які переосмислюють поняття інструментального звуку як стабільної даності. Третя модель – інтерактивна або власне змішана – відрізняється тим, що електронний шар може бути зумовлений аналізом виконання: параметри динаміки, спектра, висоти, артикуляції стають даними, на підставі яких система керує електронним процесом, формуючи новий тип партнерства між виконавцем і комп'ютером.

Нарешті, четверта модель пов'язана з електронними духовими контролерами (на кшталт EWI та споріднених інструментів). Ця типологія важлива не як формальна класифікація, а як інструмент аналізу, що дозволяє пов'язати художні рішення процесуальної форми й просторової драматургії з технологічними умовами мінімальної латентності, специфікою багатоканальної дифузії або принципами інтерактивного керування.

Третьою позицією є художні параметри реалізації, що розкривають, яким чином електроніка впливає на естетику та композиційно-виконавську логіку музикування духовика. Центральним тут є поняття тембрової морфології: духові інструменти характеризуються високою варіативністю спектрального складу та можливістю переходів між тоновим і шумовим компонентом, що обумовлюється природою дихання, артикуляції, атаки та резонансних режимів.

У традиційній академічній парадигмі значна частина цих «нестабільностей» розглядалася як зона, що потребує дисциплінування, однак електронно-акустична практика переводить їх у площину виразності: шум дихання, нестійка атака, шорсткість тембру, «повітряність» або, навпаки, перенасиченість обертонів стають художнім ресурсом, оскільки саме вони здатні запустити переконливі спектральні, гранулярні та резонансні трансформації. Відтак тембр набуває статусу процесу, де важливою стає не лише темброві та інтонаційні характеристики звуку, а траєкторія його виникнення, важливе значення мають всі етапи звукоутворення, як-от атака, стаціонарна частина та згасання.

Принципово важливою стає й роль простору: багатоканальна дифузія та просторове моделювання переводять слухачке сприйняття в режим «акустичної топології», де зміст формується не лише послідовністю подій, а й їхньою локалізацією, рухом, дистанцією та відчуттям близькості/віддаленості звуку. Для духових інструментів це особливо суттєво, адже акустичне джерело на сцені має виразну тілесну присутність, тоді як електроніка здатна «розмножувати» тембр у просторі й створювати ілюзію різних акустичних перспектив; це змінює семантику соліста, який постає водночас конкретним виконавцем і множинним акустичним явищем.

Четвертою позицією є технічні параметри реалізації, що набувають принципового значення, оскільки в електронно-акустичній практиці технологічні рішення безпосередньо визначають художній результат. Першою ланкою тут є зняття звуку: мікрофон або датчик фактично стає «першим інтерпретатором» тембру,

оскільки його позиціонування, тип, спрямованість і співвідношення прямого та відбитого сигналу задають спектральний профіль, який надходить у систему обробки. У випадку духових інструментів це особливо відчутно: зміна відстані й кута мікрофона може збільшити або зменшити частку шумових компонентів, підкреслити атаку або, навпаки, згладити її, що змінює ефективність фільтрації, грануляції чи спектрального аналізу. Тут є доцільним підкреслити специфіку живої електроніки: мікрофон тут виконує не студійну функцію фіксації, а стає квазіінструментом, який розширює звукові можливості виконавця. Як зазначають Ф. Ферон та Г. Бутар, це суттєво впливає на робочі стратегії та вимагає від духовиків нових технічних і технологічних компетенцій – принаймні на рівні базового розуміння сценічного ланцюга обробки та логіки середовищ реального часу (наприклад, Мах/MSP) [7, с. 105].

Друга ключова ланка – маршрутизація та програмне середовище реального часу: саме тут реалізуються DSP-процеси, пресети й алгоритмічні залежності, що задають можливість стабільного відтворення композиційної логіки у різних концертних умовах. Сценічна практика модульних середовищ демонструє, що електронна частина твору має власну структурність і потребує не меншої «партитурності», ніж нотний текст, оскільки саме патч задає спосіб існування електронного шару в часі. У цьому контексті важливо врахувати позицію Міллера Пукета: Pure Data², на його думку, пропонує інструментально орієнтовану архітектуру електроніки в реальному часі, яка усуває низку обмежень Мах у сфері підтримки складних структур даних, спектральних і мультимодальних сигналів та узгодження режимів редагування і виконання в реальному часі. Для виконавців на духових інструментах це означає більш гнучке й надійне середовище для реалізації аналізу / ресинтезу тембру, часово-частотних перетворень (FFT із перекриттям, delay-канони), [9, с. 3].

Ще однією технічною проблемою стає латентність: затримка між акустичною подією та електронною реакцією визначає, чи буде електроніка сприйматися як продовження виконавського жесту, чи як автономний шар із власною часовою логікою. Для духових інструментів, де артикуляційна причинність і точність атаки є базовими елементами виконавського контролю, надмірна латентність руйнує відчуття єдності інструмента й змушує музиканта коригувати темп, агогіку та артикуляційний малюнок, аби узгодити фізичний жест із відкладеною електронною відповіддю. Четвертою умовою є моніторинг і баланс, адже на сцені співіснують два типи акустичного відтворення – природний (інструмент у залі) й електроакустичний (підсилення, електроніка, звукові перетворювачі), і вибір моніторингової схеми впливає на інтонаційну стабільність, динамічний контроль, комфорт виконавського дихання та відчуття

часової координації. П'ятою, не менш важливою умовою, є система нотації та синхронізації: електронно-акустичні твори потребують не лише нотного запису, а й опису патчів, таймінгових опор, тайм-кодів, протоколів саундчеку, тобто паралельної «технічної партитури», що є частиною авторського тексту й забезпечує повторюваність виконання.

Разом із тим виконавська практика фіксує проблему, яка прямо впливає на якість підготовки: респонденти вказують на недостатню читабельність електронної партії в нотному тексті, оскільки електроніка часто позначена умовно або навіть «екзотично», що ускладнює розуміння електронної драматургії та переносить частину змісту в усні пояснення, технічні нотатки або роботу з оператором [7, с. 112].

Унаслідок цього репетиційна методика змінюється: технічне тестування інтегрується в художній процес, а виконавець дедалі частіше поєднує інструментальну компетентність із базовими технологічними навичками, необхідними для стабільної сценічної реалізації.

Узагальнюючи опис виконавсько-технологічної ситуації залучення електроніки в реальному часі за участю духових інструментів, доцільно зафіксувати такі параметри, що впливають із наведеної систематизації: 1) мікрофон і підсилення стають частиною інструмента, а отже змінюються техніка, артикуляція та динамічне мислення; 2) жива електроніка вимагає нових виконавських навичок – орієнтації в технологіях, роботі із затримками, тригерами, педалями, тощо; 3) підготовка наближається до камерно-ансамблевої практики, адже навіть у сольному форматі духовик перебуває в постійному діалозі з електронікою та її оператором; 4) зростає роль тембру й мікродинаміки – піанісимо, спектральні нюанси, атака та тривалість звуку стають ключовими параметрами взаємодії; 5) розширюється образ інструмента, який мислиться не лише як акустичне джерело, а як ядро гібридного електронно-акустичного звучання; 6) сольний твір із електронікою в реальному часі постає як нова форма камерного музикування – зі зміненим складом учасників, але зі збереженими принципами слухання, взаємодії та співтворчості [7, с. 113–115].

П'ятою позицією є інструментально-специфічні параметри, що дозволяють показати, що духові інструменти в електронно-акустичному форматі не є однорідною групою: кожен інструмент має власний спектральний профіль, артикуляційні режими та акустичні особливості, що задають різні сценарії електронної інтеграції. Флейта, наприклад, завдяки прозорості спектра та чутливості до шумових компонентів дихання є придатною для тонких резонансних фільтрацій, гранулярної роботи з атакою й «повітряністю» та для практик, де межа між інструментальним і вокальним джерелом стає частиною художньої концепції. Кларнет і саксофон, маючи багатий спектральний склад і широкий діапазон шумових артикуляцій, часто добре «зчитуються» системами аналізу й переконливо взаємодіють із гармонізацією, резонансними мережами та ефектами багатозвучності, а мідні духові характеризуються потужною атакою й широким динамічним діапазоном, що створює

² Pure Data (Pd) – це візуальне програмне середовище для створення та обробки звуку в реальному часі, яке широко використовується в електронній, електроакустичній та інтерактивній музиці.

Мах/MSP – це модульне програмне середовище для створення, аналізу та обробки звуку в реальному часі, широко застосовуване в електронній, електроакустичній та інтерактивній музиці, а також у мультимедійних проєктах.

як переваги для причинної «жестовості» електронних реакцій, так і ризики перевантаження входу та складнішого контролю балансу.

Шостою позицією є український контекст, що необхідно враховувати для того, щоб показати електронно-акустичне музикування не лише як універсальну світову тенденцію, а як явище, що має локальні траєкторії й культурні смисли. Українська електроакустична музика постає як історично зумовлений і динамічний процес, у межах якого технологічні зміни співвідносяться з естетичними пошуками та інституційними можливостями, а також із прагненням інтегрувати національні інтонаційні й жанрові моделі у глобальні контексти електронної творчості. В якості прикладів залучення духових інструментів до подібних форматів музикування в українському контенті слід вказати творчість В. Рунчака, А. Загайкевич, М. Коломійця, Н. Боевої, Г. Хазової.

Сьомою позицією є практичні параметри реалізації, що можуть бути узагальнені як виконавсько-технологічний «протокол», – вони впливають з попередніх міркувань і переводять систематизацію в площину прикладної придатності. Електронно-акустичний виступ із духовим інструментом для своєї успішної реалізації потребує пакета матеріалів і рішень, що забезпечують повторюваність художнього результату та стійкість до змін концертних умов, а також інтерпретаційного усвідомлення того, що в інтерактивних моделях артикуляція й динаміка виконують функцію керуючих параметрів електроніки. Якщо ж твір передбачає просторову композицію або багатоканальну дифузію, просторове рішення слід фіксувати як частину інтерпретації, адже конфігурація залу, розташування акустичного джерела, принципи дифузії та баланс між локальним і розподіленим звучанням формують музичний зміст так само, як темп або динаміка.

Логічним продовженням цієї систематизації є погляд на конкретні композиторські та виконавські кейси, у яких електроніка постає не декоративним шаром, а структуротворчим механізмом тембрової, просторової та формотворчої логіки. У творчості Кайї Сааріахо кларнет може бути осмислений як носій «тонких» спектральних процесів, де ампліфікація (піссилення акустичного звуку за допомогою електронних засобів) функціонує як різновид оркестрування, тобто як спосіб керовано вивести на передній план ті шари інструментального звучання, які в акустичному виконанні залишаються на межі чутності. Наприклад, для виконавської практики на кларнеті це принципово, оскільки низка складних прийомів, що формують багатокомпонентний тембр (зокрема мультіфоніки, мікрофлуктуації висоти, шумова складова атаки й повітряного потоку), у звичайних умовах часто не має достатнього рівня для ясного перцептивного розрізнення [10]. Підсилення в цій логіці працює як «мікроскоп» тембру, роблячи чутними внутрішні співзвучності та спектральні нерівномірності й переводячи їх у статус повноцінного композиційного матеріалу; важливо й те, що ампліфікація мислиться як процес, який можна модулювати в часі та контролювати

під час концерту, отже баланс між акустичним кларнетом, мікрофонним сигналом і електронною обробкою стає частиною інтерпретації та потребує виконавця або оператора, який добре знає партитуру й драматургію електронної лінії [10]. Залучення комп'ютера у Сааріахо пов'язане не лише з дифузією й простором, а й зі зміною статусу тембру як «даних» для композиції: аналіз складних інструментальних звучань використовується для утворення висотно-спектральних матеріалів, у яких перцептивні «ваги» спектра можуть ставати основою мелодичних контурів, гармонічних полів або синтетичних моделей звуку; синтез і процесинг при цьому функціонують як продовження інструментального дискурсу через керовані переходи між тембровими станами та інтерполяції, а просторовість набуває ознак музичної сценографії, де захоплений мікрофоном сигнал розміщується в змодельованому просторі, що рухається й еволюціонує. У виконавському вимірі така естетика передбачає свідомий контроль мікродинаміки, співвідношення тональної й шумової складових і стабільності мультіфонічних структур, адже саме ці параметри найбільш чутливі для спектрального аналізу й процесингу.

Історичний континуум кларнетової електронної та мультимедійної практики, узагальнений Мері Друан [6], показує паралельний розвиток репертуару й технологій другої половини ХХ – початку ХХІ століття: від ранніх експериментів з магнітною стрічкою та синтезаторами до сценічних моделей електроніки в реальному часі, комп'ютерної обробки, а згодом – до мультимедійних форматів, де електроніка, відео, світло й простір функціонують як рівноправні компоненти композиції [6, с. 19]. Ця перспектива важлива для нашого дослідження, оскільки духовий інструмент у мультимедійному контексті постає не лише як сольний або камерний «голос», а як медіатор між акустичним жестом і електронною екосистемою твору, що відповідає загальній тенденції зближення інструментального виконавства та електронних інструментів.

У спорідненій логіці Джуліанна Кляйн [8] окреслює еволюцію живої та інтерактивної електроніки як перехід від фіксованих електроакустичних носіїв до систем реального часу, у яких живий виконавець стає активним співтворцем електронної структури [8]. Хоча її матеріал зосереджений переважно на вокальній музиці, запропонована типологія безпосередньо релевантна й для духових інструментів, оскільки кларнет, флейта та саксофон функціонують як акустичні джерела для спектральної, просторової та тембрової обробки в реальному часі, а інтерактивні системи формують діалогічну модель, у якій електроніка реагує на висоту, динаміку, артикуляцію та шумові компоненти й впливає на подальший перебіг музичної форми. Таким чином електронно-акустичне музикування для духових інструментів постає як зона зближення композиції, технології та виконавської інтерпретації, де інструмент перетворюється на інтерфейс між фізичним жестом і цифровим звуковим середовищем.

Для концепції даної статті важливо торкнутись й мідних духових інструментів, зокрема, тромбона. У ХХІ столітті тромбон постає не лише як традиційний

академічний духовий інструмент, а як активний учасник цифрового та мультимедійного музичного середовища. Як зазначає Є. Март'янов [3], інтеграція електронних технологій трансформує виконавські практики тромбоніста, розширюючи темброво-виразний потенціал завдяки обробці звуку в реальному часі, використанню живої електроніки та цифрових платформ на кшталт Ableton Live і Max/MSP [3, с. 89]. У таких умовах тромбон дедалі частіше функціонує як гібридний акустично-цифровий інструмент, де тілесна артикуляція виконавця – глісандо, мікродинаміка, мультитоніка, шумові компоненти – вступає в причинний зв'язок із алгоритмічними процесами, а сам інструмент виходить за межі традиційної концертної сцени, стаючи елементом аудіовізуальних і інтерактивних форматів (віртуальні концерти, інсталяції, VR/AR-середовища). Відтак тромбон набуває нової комунікативної ролі як медіа-інструмент, здатний формувати синтетичний художній простір і стимулювати появу нових виконавських стратегій та репертуарних моделей [Март'янов, с. 90–91].

Висновки. Отже, електронно-акустичний формат музикування за участю духових інструментів доцільно розглядати як багаторівневу систему, у якій понятійне поле визначає рамку для розуміння моделей

взаємодії, типологія описує структуру цих моделей, художні параметри розкривають механізми тембрової, драматургічної та просторової організації, а технічні параметри забезпечують матеріальну здійсненність задуму й визначають повторюваність результату. У цій системі технологія не протистоїть художності, а стає її умовою та інструментом: електроніка виявляє приховані ресурси дихання, артикуляції, спектра й простору, розширює поняття інструментального тембру й водночас змінює модель виконавської комунікації, де музикант, електронна система й акустичний простір функціонують як спільний носій змісту. Практичний вимір електронно-акустичного музикування виявляє, що мікрофон, маршрутизація, латентність, моніторинг, «технічна партитура» та зрозуміла нотація електронного шару стають не другорядними деталями, а критично важливими чинниками інтерпретаційної стратегії й професійного стандарту сценічної реалізації. Звідси випливає, що подальші дослідження мають бути спрямовані на розроблення методик підготовки виконавців-духовиків у електронно-акустичних форматах, на аналіз репертуару й освітніх моделей, а також на вироблення стійких протоколів документації та відтворення творів «духові + електроніка» в різних інституційних і концертних умовах.

Література:

1. Загайкевич А. Українська електроакустична музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2015. № 4. С. 75–86.
2. Летов А. Електроакустичні виміри української камерно-інструментальної музики: синтез традицій і технологій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. : наук. журнал. 2025. № 1. С. 371–375.
3. Март'янов Є. Тромбон у цифровій медіа: від традиційних виконавських практик до мультимедійних проєктів. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 2. С. 88–92. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.16>
4. Caren M., et al. The KeyWI: an expressive and accessible electronic wind instrument. *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME)*. 2020.
5. Collins N. *Handmade electronic music: the art of hardware hacking*. New York : Routledge, 2020. 434 p.
6. Druhan M. A. A performer's guide to multimedia compositions for clarinet and visuals: a tutorial focusing on works by Joel Chabade, Merrill Ellis, William O. Smith, and Reynold Weidenaar. Baton Rouge : Louisiana State University, 2003. 36 p. URL: https://repository.lsu.edu/gradschool_majorpapers/36 (date of access: 30.12.2025).
7. Féron F.-X., Boutard G. Instrumentalists on solo works with live electronics: towards a contemporary form of chamber music? *Live-Electronic Music: Composition, Performance, Study* / ed. by F. Sallis, V. Bertolani, J. Burle, L. Zattra. New York : Routledge, 2018. P. 101–130.
8. Klein J. Voice and live electronics (early live electronics, spatialization). *eContact!*. 2007. Vol. 10. 4. URL: https://econtact.ca/10_4/klein_livevoice.html (date of access: 30.12.2025).
9. Puckette M. Pure Data: another integrated computer music environment. *Proceedings of the Second Intercollege Computer Music Concerts*. Tachikawa : Kunitachi College of Music, 1997. P. 37–41.
10. Saariaho K. Background to Kaija Saariaho's use of electronics. 2024. URL: <https://saariaho.org/electronics/background-to-kaija-saariaho-s-use-of-electronics> (date of access: 30.12.2025).

References:

1. Zahaikevych, A. (2015). Ukrainiska elektroakustychna muzyka: istoriia i suchasnist [Ukrainian electroacoustic music: History and the present]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Tchaikovskoho – Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (4), 75–86. [in Ukrainian].
2. Lietov, A. (2025). Elektroakustychni vymiry ukrainskoi kamerno-instrumentalnoi muzyky: syntezy tradytsii i tekhnolohii. [Electroacoustic dimensions of Ukrainian chamber instrumental music: Synthesis of traditions and technologies]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, (1), 371–375. [in Ukrainian].
3. Martjanov, Ye. (2025). Trombon u tsyfrovii media: vid tradytsiinykh vykonavskykh praktyk do multymediinykh proektiv. [Trombone in digital media: From traditional performance practices to multimedia projects]. *Slobozhanski mystetski studii – Slobozhanski Artistic Studies*, (2), 88–92. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.16> [in Ukrainian].
4. Caren, M., Michon, R., & Wright, M. (2020). The KeyWI: An expressive and accessible electronic wind instrument. *In Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME)*. [in English].

5. Collins, N. (2020). *Handmade electronic music: The art of hardware hacking*. Routledge. [in English].
6. Druhan, M. A. (2003). A performer's guide to multimedia compositions for clarinet and visuals: A tutorial focusing on works by Joel Chabade, Merrill Ellis, William O. Smith, and Reynold Weidenaar (Major paper, Louisiana State University). URL: https://repository.lsu.edu/gradschool_majorpapers/36 [in English].
7. Féron, F.-X., & Boutard, G. (2018). Instrumentalists on solo works with live electronics: Towards a contemporary form of chamber music? In F. Sallis, V. Bertolani, J. Burle, & L. Zatra (Eds.), *Live-electronic music: Composition, performance, study* (pp. 101–130). Routledge. [in English].
8. Klein, J. (2007). Voice and live electronics: Early live electronics and spatialization. *eContact!*, 9 (4). [in English].
9. Puckette, M. (1997). Pure Data: Another integrated computer music environment. In *Proceedings of the Second Intercollege Computer Music Concerts* (pp. 37–41). Kunitachi College of Music. [in English].
10. Saariaho, K. (2024). Background to Kaija Saariaho's use of electronics. URL: <https://saariaho.org/electronics/background-to-kaija-saariaho-s-use-of-electronics> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 23.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

БАНДУРА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОМУ ЖАНРІ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

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

У статті досліджується виконавський аспект функціонування бандури в камерно-ансамблевих жанрах, зокрема її роль у формуванні жанрово-стильових і композиційних особливостей сучасної української камерної музики. Особлива увага приділяється аналізу творів українських композиторів ХХ–ХХІ століть, серед яких О. Герасименко, М. Денисенко, В. Мартинюк та І. Тараненко. Розглядаються різноманітні підходи до інтеграції бандури у камерний ансамбль, включно з полістилістикою, імпровізацією, мікрохроматикою та розширеними техніками гри.

У роботі аналізуються структурна функція партії бандури, її композиційні ролі (мелодійна, гармонічна, ритмічна, контрапунктична, імпровізаційна), темброва логіка, жанрові моделі та типи ансамблевої фактури. Досліджується ансамблева драматургія як засіб формування музичного простору та художньо-сислової взаємодії бандури з іншими інструментальними складовими ансамблю, зокрема зі струнними, духовими та ударними інструментами.

У статті окреслюється система виконавських і композиційних взаємозв'язків, у межах яких бандура постає не лише як носій національно-інструментальної традиції, а як повноцінний учасник сучасного камерно-ансамблевого процесу, реалізуючи себе в різних жанрових моделях і типах ансамблевої фактури – від камерних дуєтів і тріо до поліінструментальних та електроакустичних формацій. Бандура інтерпретується як інструмент із багатовимірною функціональною природою, що поєднує темброву самодостатність, ансамблеву гнучкість і високий потенціал до стилістичної трансформації.

Матеріал статті розкриває перспективи подальшого розвитку камерно-ансамблевої музики з участю бандури в контексті сучасних художніх процесів, акцентуючи зростання ролі виконавця як активного суб'єкта інтерпретаційного моделювання музичного тексту та сислової організації ансамблевого звучання. Бандура осмислюється як динамічний інструмент сучасної академічної культури, здатний до гнучкої інтеграції в новітні жанрово-стильові системи, формування інноваційних ансамблевих форматів і створення нових моделей художньо-образної взаємодії в камерному музичному просторі.

Ключові слова: бандура, камерно-ансамблева музика, композиційні ролі, темброва логіка, жанрові моделі, ансамблева фактура, ансамблева драматургія, виконавський аспект.

Prymak Marharyta. Bandura in the chamber-ensemble genre: the performance aspect

The article examines the performative aspects of the bandura's role within chamber-ensemble genres, focusing on its contribution to the genre-stylistic and compositional characteristics of contemporary Ukrainian chamber music. Special attention is given to the analysis of works by Ukrainian composers of the 20th–21st centuries, including O. Herasymenko, M. Denysenko, V. Martyniuk, and I. Taranenko. Various approaches to the integration of the bandura into chamber ensembles are considered, including polystylistic techniques, improvisation, microtonality, and extended performance techniques.

The study analyzes the structural function of the bandura part, its compositional roles (melodic, harmonic, rhythmic, contrapuntal, and improvisational), timbral logic, genre models, and types of ensemble texture. Ensemble dramaturgy is examined as a means of shaping musical space and artistic-semantic interaction between the bandura and other instrumental components of the ensemble, including string, wind, and percussion instruments.

The article outlines a system of performance and compositional interrelations in which the bandura appears not only as a bearer of national instrumental tradition, but also as a полноценний participant in the contemporary chamber-ensemble process, realizing its potential across various genre models and types of ensemble texture—from chamber duos and trios to poly-instrumental and electroacoustic formations. The bandura is interpreted as an instrument with a multidimensional functional nature, combining timbral self-sufficiency, ensemble flexibility, and a high potential for stylistic transformation.

The material reveals perspectives for the further development of chamber-ensemble music involving the bandura within the context of contemporary artistic processes, emphasizing the growing role of the performer as an active subject of interpretative modeling of the musical text and semantic organization of ensemble sound. The bandura is conceptualized as a dynamic instrument of modern academic culture, capable of flexible integration into new genre-stylistic systems, the formation of innovative ensemble formats, and the creation of new models of artistic-imaginal interaction within the chamber music space.

Key words: bandura, chamber-ensemble music, compositional roles, timbral logic, genre models, ensemble texture, ensemble dramaturgy, performance aspect.

Вступ. Камерно-ансамблева музика із залученням бандури є важливим напрямом розвитку сучасної української музичної культури, який поєднує національні традиції з інноваційними композиційними та виконавськими практиками. Попит на нові камерні твори з бандурою зростає серед композиторів і виконавців, проте багато аспектів функціонування інструмента

у ансамблі залишаються недостатньо дослідженими. Актуальність роботи зумовлена потребою системного аналізу функціональних можливостей бандури в камерних жанрах, визначення її ролі у формуванні жанрово-стильових особливостей та композиційної структури творів, а також виявлення нових тенденцій у виконавських практиках.



Мета статті – розкрити виконавський аспект бандури в камерно-ансамблевому жанрі як систему композиційних, тембрових і ансамблевих функцій, що визначають художню структуру та жанрово-стильову специфіку сучасної української камерної музики.

Матеріали та методи дослідження. Матеріалом дослідження стали камерно-ансамблеві твори для бандури українських композиторів ХХ–ХХІ століть, зокрема твори О. Герасименко, М. Денисенко, І. Тараненка та В. Мартинюк. Вони демонструють різні підходи до інтеграції бандури у камерний ансамбль, включно з полістилістикою, імпровізаційними елементами, мікрохроматикою та електроакустичними ефектами. Особливу увагу приділено функціональним ролям бандури у композиції: структурна функція партії, темброві взаємодії, ансамблева драматургія та композиційна логіка твору.

Дослідження спирається на міждисциплінарний підхід. Використано музично-аналітичний та жанрово-стильовий методи, що дозволили простежити жанрові моделі творів та композиційні ролі бандури; історико-культурний підхід, який враховує розвиток камерно-ансамблевого бандурного виконавства в Україні; текстологічний аналіз партитур, який виявляє розширені техніки гри та ансамблеву координацію; порівняльний метод, що дозволяє зіставляти різні твори за їх жанрово-стильовими та композиційними особливостями.

Практичне дослідження ґрунтується на аналізі репертуару сучасних ансамблів бандуристів та наукових праць, зокрема М. Березуцької [1], яка висвітлює синтез народного та академічного у ансамблевому виконанні, а також Л. Павленко [5], що досліджує вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва ХХ–ХХІ століть. Використання цих методів забезпечує комплексне уявлення про виконавський аспект функціонування бандури в камерно-ансамблевих жанрах та дозволяє окреслити тенденції сучасної української камерної музики.

Результати дослідження. Сучасна камерно-ансамблева музика за участі бандури вирізняється різноманіттям ансамблевих фактур, які визначають спосіб взаємодії інструментів та формують жанрові характеристики твору. У творах українських композиторів ХХ–ХХІ століть, таких як В. Власов, О. Герасименко, В. Мартинюк, М. Денисенко та В. Павліковський, спостерігається використання як традиційних, так і експериментальних моделей ансамблевого письма, що поєднують гомофонні, поліфонічні та контрапунктичні структури [3; 5].

Гомофонна фактура реалізується у творах, де бандура виступає як мелодійний центр ансамблю, підтриманий гармонічними голосами інших інструментів. Такий підхід дозволяє підкреслити тематичну виразність партії бандури та створити чітку жанрову форму, наприклад у творі О. Герасименко «Мелодія блакитного неба» [3].

Крім того, у сучасних творах помітне застосування імпровізаційно-гібридних фактур, коли частина партії

бандури має відносну свободу у варіюванні мелодії, ритму або тембру. Це забезпечує інтеграцію інструмента у жанрово-стильову палітру твору, дозволяючи поєднувати авангардні прийоми з елементами українського фольклору, як це видно у композиціях В. Мартинюк «Зозуля часу» та «Інтермецо на теми українських народних пісень» [3].

Аналіз жанрових моделей демонструє, що бандура успішно адаптується до різних камерно-ансамблевих форматів: від дуетів і тріо до квітетів і невеликих ансамблів із додатковими ударними та електроакустичними інструментами. Використання типів ансамблевої фактури та жанрових моделей дозволяє композиторам варіювати функціональні ролі бандури у межах твору, створюючи багатопланову музичну драматургію та інтегруючи інструмент у складні композиційні структури [2].

Науковці підкреслюють, що систематичне вивчення типів ансамблевої фактури та їх взаємодії з жанровими моделями є ключовим для розуміння сучасного камерного бандурного мистецтва. В даному контексті І. Лісняк зазначає, що саме через різноманіття фактур та жанрових моделей бандура отримує можливість поєднувати традиційне звучання з інноваційними композиційними прийомами, формуючи унікальні ансамблеві звукові простори та підкреслюючи виконавську майстерність музиканта. Варто погодитись з даним твердженням та звернути увагу на значення гнучких жанрово-композиційних рішень для розвитку камерного репертуару бандуристів.

У сучасних камерно-ансамблевих жанрах бандура виконує різноманітні функціональні ролі, що визначають жанрово-стильові та композиційні особливості творів. Мелодійна роль інструмента проявляється в здатності бандури бути носієм основної тематичної лінії, формуючи характер твору та визначаючи його емоційну доміную. Партія бандури, будучи одночасно гармонічним елементом, забезпечує підтримку ансамблевої гармонії, створює багатопланове звучання та підкреслює структурні взаємозв'язки між голосами інших інструментів. Водночас ритмічна функція бандури полягає у створенні пульсації, ритмічних акцентів, що визначають рухливість ансамблевого тексту та сприяють інтеграції інструмента у динамічну ансамблеву тканину. Контрапунктична функція проявляється через багатолінійні взаємодії з іншими інструментами, де бандура стає активним учасником поліфонічного розвитку твору, забезпечуючи складні музичні поєднання тембрових шарів. Особливе значення має імпровізаційна роль інструмента, що надає виконавцю можливість варіювати мелодійні та ритмічні лінії у межах авторського задуму. Також вона сприяє формуванню індивідуальних виконавських інтерпретацій та розширенню виражальних можливостей камерно-ансамблевого твору [3].

Аналіз творів О. Герасименко, М. Денисенко, В. Мартинюк та І. Тараненка свідчить, що поєднання зазначених функцій реалізується через різні композиційні стратегії, зокрема полістилістику, імпровізаційні елементи, мікрохроматичні інтонаційні структури

та розширені акустичні прийоми звуковидобування. Це дозволяє бандурі органічно інтегруватися в ансамблевий контекст і формувати багатовимірну художню взаємодію між інструментальними партіями [1; 4; 6].

Темброва організація партії бандури визначає її роль у формуванні ансамблевого звукового простору. Завдяки широкому спектру акустичних тембрових відтінків інструмент здатний підкреслювати контрасти звучання струнних, духових та ударних інструментів, зберігаючи при цьому власну темброву індивідуальність і акустичну самодостатність. У творах О. Герасименко та В. Мартинюк спостерігається свідоме використання природного тембру бандури як самостійного колористичного чинника, що формує багатоплановий ансамблевий простір і забезпечує внутрішню динаміку звучання. Темброві характеристики інструмента дозволяють композиторам гнучко розподіляти функції бандури між мелодійним, гармонічним і ритмічним планами, формуючи ансамблеву драматургію та підкреслюючи художню взаємодію інструментальних партій у межах жанрової моделі камерного твору [3]. Наукові підходи, представлені у працях І. Лісняк та М. Березуцької, підтверджують, що системний аналіз структурної та тембрової логіки партій бандури дозволяє чіткіше окреслити механізми взаємодії композитора й виконавця, а також визначити інтерпретаційний потенціал інструмента в сучасних камерно-ансамблевих жанрах [1; 3].

Також велике значення в камерно-ансамблевій музиці з бандурою має ансамблева драматургія, яка визначає розвиток музичного простору, взаємодію між інструментами та структурну логіку твору. Бандура у цьому контексті виступає не лише як носій мелодійної або гармонічної лінії, а й як активний учасник композиційної побудови, що формує динаміку, ритмічні акценти та інтонаційні контрасти [3].

Ансамблева драматургія також передбачає використання тембрових контрастів та динамічних зміщень між партіями інструментів. У композиціях В. Мартинюк, таких як «Зозуля часу» та «Інтермецо на теми українських народних пісень», бандура взаємодіє зі струнними, ударними та електроакустичними інструментами, створюючи розгорнуті ансамблеві сцени, де змінюються колір звуку, ритмічні структури та стилістичні акценти.

Інтеграція бандури у камерно-ансамблеву музику визначає не лише композиційну структуру, а й особливості виконавського процесу. Тобто виконавець стає співавтором музичної драматургії, активно впливаючи на ритм, тембр та динаміку ансамблю. Слід підкреслити важливе значення співтворчого процесу між композитором та бандуристом для реалізації ефективної ансамблевої драматургії.

Виконавський аспект функціонування бандури у камерно-ансамблевих жанрах визначає не лише точність відтворення нотного тексту, а й формування музичної інтерпретації, взаємодію з іншими інструментами та реалізацію композиційних і драматургічних задумів композитора. Сучасні твори для камерних ансамблів із бандурою вимагають від виконавця

високого рівня технічної підготовки, здатності адаптуватися до різних стилів та активно включатися у виконавський процес [3; 4].

У виконавській практиці застосовуються розширені техніки гри, серед яких удари по корпусу, пітцекато, флажолети, арпеджіо з різним тембральним забарвленням, а також одночасне виконання партій на різних регістрах інструмента. Такі прийоми використовуються для створення багатопланової фактури та підкреслення контрастів у ансамблі [2]. У творах О. Герасименко та М. Денисенко бандуристи часто взаємодіють із струнними або ударними інструментами, створюючи ефект контрапунктичної та ритмічної багатоплановості, що підсилює драматургічний розвиток твору. Виконавці також застосовують імпровізаційні елементи, що надає виконанню індивідуальності та свободи в межах композиційних рамок [6].

Важливим аспектом є синхронізація та координація між бандурою та іншими інструментами. Через специфіку налаштування інструмента та особливості техніки гри точність ритмічних співвідношень має вирішальне значення для цілісності ансамблевої фактури. Інна Лісняк [3] підкреслює, що від виконавця залежить не лише технічна реалізація, а й музична драматургія твору, адже бандура виступає як інтегруючий елемент ансамблю.

Таким чином, виконавський аспект у камерно-ансамблевих жанрах включає в себе технічну вправність, інтерпретаційну свободу, ансамблеву координацію та темброве мислення, забезпечуючи ефективну реалізацію композиційних задумів композитора та створення цілісного музичного простору.

Висновки. Дослідження виконавського аспекту функціонування бандури в камерно-ансамблевих жанрах дозволяє окреслити її багатогранну роль у сучасній українській музичній культурі. Бандура виступає інтегруючим елементом ансамблевої фактури, впливаючи на жанрово-стильові та композиційні особливості творів. Її структурна та композиційна функція проявляється у формуванні мелодійних, гармонічних, ритмічних, контрапунктичних і імпровізаційних ліній, що забезпечує цілісність ансамблевого звучання та багатоплановість музичного простору.

Аналіз тембрової логіки партії бандури показує, що інструмент активно інтегрується у ансамбль, взаємодіючи зі струнними, духовими та ударними інструментами, а також із електронними засобами. Така інтеграція відкриває нові можливості для створення контрастних тембрових ефектів, підкреслення драматургічних змін та розвитку ансамблевої фактури.

У сучасній українській камерно-ансамблевій музиці реалізуються різні жанрові моделі та типи фактури, включно з дуетами, тріо, квартетами, ансамблями з електронними інструментами. Композитори, серед яких О. Герасименко, М. Денисенко, І. Тараненко та В. Мартинюк, демонструють широкий спектр композиційних підходів, включаючи полістилістику, мікрохроматику та імпровізаційні елементи.

Виконавські стратегії, що використовуються бандуристами, включають розширені технічні прийоми,

ансамблю координую, синхронізацію та інтерпретаційну свободу, що дозволяє адаптувати партії до різних композиційних задумів і жанрових форм. Особлива увага приділяється ансамблевій драматургії, завдяки якій бандура стає не лише інструментом звучання, а й активним учасником формування музичного розвитку та взаємодії між інструментами.

Узагальнення дослідження свідчить, що функціонування бандури в камерно-ансамблевих жанрах поєднує технічну майстерність виконавця, композиційні можливості інструмента та художню концепцію композитора. Це створює нові перспективи для розвитку української камерної музики та формування сучасного ансамблевого репертуару з активним включенням бандури.

Література:

1. Березуцька М. Репертуар сучасного ансамблю бандуристів: синтез народного і академічного. *Народознавчі зошити*. 2018. № 2 (140). С. 502–506.
2. Кубік О. Є. Специфіка розвитку ансамблевого бандурного мистецтва. Прикарпаття: істориковиконавський 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.aphn-journal.in.ua/28-5-2020>
3. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ ст. / ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
4. Матвіїв Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід : дис. ... канд. мист. Одеса, 2021. 190 с.
5. Павленко Л. Вплив ансамблевого виконавства на розвиток бандурного мистецтва ХХ–ХХІ ст. *Культура України*. Вип. 54, 2016. С. 44–54.
6. 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)
7. Яницький Т. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. *Музичне мистецтво і культура*. 2012. № 16. С. 442–452.
8. 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 ХХ – початку ХХІ століття: експериментальний дискурс). *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 13, 2023. P. 106–111. DOI: 10.33543/j.130237.106111

References:

1. Berezutska, M. (2018). Repertuar suchasnoho ansambly bandurystiv: syntezy narodnoho i akademichnoho [Repertoire of a contemporary bandura ensemble: synthesis of folk and academic]. *Narodознавчі Зошити*, (2), 502–506.
2. Kubik, O. Ye. (2020). Spetsyfika rozvytku ansamblevoho bandurnoho mystetstva: istoryko-vykonavskyi aspekt [Specifics of the development of ensemble bandura art: historical-performative aspect]. In *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, (Vol. 28, Part 5, pp. 127–133). Hel'vetyka.
3. Lisnyak, I. (2019). Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kinetsia XX – pochatku XXI st. [Academic bandura art of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century]. Kyiv : IMFE Ryl's'koho NAN Ukrainy.
4. Matviiv, H. V. (2021). *Zvukoobrazni chynnyky suchasnoyi bandurnoyi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskyi avtorskyi pidkhid* [Sound-image factors of contemporary bandura creativity: instrumental-performative author's approach] (Candidate dissertation). Odessa : Odesa National Music Academy.
5. Pavlenko, L. (2016). Vplyv ansamblevoho vykonavstva na rozvytok bandurnoho mystetstva XX–XXI st. [The influence of ensemble performance on the development of bandura art in the 20th–21st centuries]. *Kultura Ukrainy*, 54, 44–54.
6. Savchuk, I., & Bilyanska, T. (2023). Bandura in the compositional creativity of Maryna Denysenko in the late 1990s – early 2000s: genre-stylistic context of concepts. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 19 (1), 80–98. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283127](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283127)
7. Yanitskyi, T. (2012). Musical thinking in the system of transcribing and translation of music for bandura. *Muzyne mystetstvo i kultura*, (16), 442–452.
8. 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. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 13, 106–111. DOI: <https://doi.org/10.33543/j.130237.106111>

Дата першого надходження статті до видання: 20.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

РОЛЬ КРЕАТИВНОГО МИСЛЕННЯ В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КЕРІВНИКА АМАТОРСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ

Роговська Єлизавета Владиславівна,

викладач кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0001-9456-5480

Статтю присвячено осмисленню ролі креативного мислення у професійній діяльності керівника аматорського вокального ансамблю в умовах сучасної трансформації культурного простору. Обґрунтовано, що діяльність керівника аматорського колективу виходить за межі традиційної музично-педагогічної практики та набуває рис комплексного арт-менеджменту, де креативність виступає ключовим інструментом ефективного управління. Акцентовано увагу на тому, що саме здатність до нестандартного мислення дозволяє керівникові компенсувати обмежені кадрові, фінансові й технічні ресурси, притаманні аматорському виконавству, та трансформувати їх у художні переваги.

У статті розкрито основні напрями реалізації креативного мислення керівника аматорського вокального ансамблю, зокрема у формуванні інноваційного репертуару, організації репетиційного процесу, мотивації учасників через співтворчість, режисурі вокального твору та створенні цілісного сценічного перформансу. Показано значення жанрового кросоверу, адаптивного аранжування, використання нетрадиційних джерел звуку, мультимедійних технологій і гейміфікації як ефективних креативних стратегій роботи з непрофесійними виконавцями. Особливу увагу приділено формуванню сприятливого психологічного клімату та «творчої екосистеми» ансамблю, що забезпечує високу мотивацію, емоційну залученість і стабільність колективу.

Зроблено висновок, що креативне мислення керівника аматорського вокального ансамблю є не лише засобом художньої виразності, а й стратегічним чинником конкурентоспроможності та життєздатності колективу в сучасному соціокультурному середовищі, забезпечуючи перехід від відтворення музичного матеріалу до створення самобутнього, емоційно насиченого мистецького продукту.

Ключові слова: креативне мислення, аматорський вокальний ансамбль, керівник колективу, музично-виконавська діяльність, арт-менеджмент, сценічний перформанс.

Rohovska Yelyzaveta. The Role of Creative Thinking in the Professional Activity of the Leader of an Amateur Vocal Ensemble

The article is devoted to conceptualizing the role of creative thinking in the professional activity of the leader of an amateur vocal ensemble within the context of the contemporary transformation of the cultural space. It is substantiated that the activity of an amateur ensemble leader goes beyond traditional music-pedagogical practice and acquires the features of integrated arts management, in which creativity serves as a key tool for effective leadership. Emphasis is placed on the fact that the ability to think in non-standard ways enables the leader to compensate for the limited human, financial, and technical resources inherent in amateur performance and to transform these limitations into artistic advantages.

The article reveals the main areas of implementation of the creative thinking of the leader of an amateur vocal ensemble, in particular in the formation of an innovative repertoire, the organization of the rehearsal process, the motivation of participants through co-creation, the staging of vocal works, and the creation of an integral stage performance. The significance of genre crossover, adaptive arrangement, the use of non-traditional sound sources, multimedia technologies, and gamification is demonstrated as effective creative strategies for working with non-professional performers. Special attention is paid to the formation of a favorable psychological climate and a «creative ecosystem» within the ensemble, which ensures high motivation, emotional engagement, and the stability of the collective.

It is concluded that the creative thinking of the leader of an amateur vocal ensemble is not only a means of artistic expression but also a strategic factor in the competitiveness and sustainability of the ensemble in the contemporary socio-cultural environment, ensuring a transition from the mere reproduction of musical material to the creation of an original, emotionally rich artistic product.

Key words: creative thinking, amateur vocal ensemble, ensemble leader, musical-performing activity, arts management, stage performance.

Вступ. В умовах сучасної трансформації культурного простору діяльність керівника аматорського вокального ансамблю перестає бути виключно музично-педагогічною. Вона перетворюється на складний процес арт-менеджменту, де головним інструментом успіху стає креативне мислення. Для керівника колективу, що складається з непрофесійних виконавців, здатність мислити нестандартно є не просто творчою перевагою, а професійною необхідністю. Саме креативність дозволяє перетворити обмежені технічні ресурси та різний рівень підготовки учасників на

унікальне мистецьке явище, що здатне конкурувати на сучасній сцені.

Креативне мислення керівника виступає фундаментом для формування цілісної екосистеми ансамблю – від підбору інноваційного репертуару до пошуку особливої візуальної мови та методів мотивації. Воно дозволяє вийти за межі традиційного академізму, пропонуючи глядачеві не просто вокальний номер, а глибокий емоційний перформанс. Тому важливо дослідити, як саме творчий підхід лідера допомагає долати ресурсні дефіцити та перетворювати аматорське музичування на



простір для самореалізації та професійного зростання кожного учасника.

Проблема креативності в роботі керівника мистецького колективу є об'єктом прискіпливої уваги багатьох науковців. Так, українська наукова школа активно досліджує професійну підготовку керівників хорів та вокальних ансамблів у контексті викликів ХХІ століття. Зокрема, праці В. Бутенко та О. Олійник спрямовані на розвиток творчого потенціалу особистості як фактору інноваційного розвитку суспільства. Т. Швець приділяє увагу інтеграції нових педагогічних ідей у систему музичної освіти, що є критично важливим для роботи з аматорами. Питання креативності як акмеологічного інваріанту професіоналізму розглядаються у працях М. Ліпіна. Роль індивідуального стилю керівника та його здатність створювати стимулююче навчальне середовище досліджували О. Самойленко та О. Овчаров. Попри наявність ґрунтовних праць, питання специфіки креативного мислення саме в умовах аматорського вокального виконавства (де ресурси часто обмежені, а мотивація є виключно внутрішньою) потребує подальшого детального вивчення.

Мета статті полягає у з'ясуванні впливу креативного мислення керівника аматорського вокального ансамблю на формування репертуару, мотивацію учасників, сценічну виразність і конкурентоспроможність колективу.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження слугували наукові праці учених з проблем креативного мислення, професійної діяльності керівника мистецького колективу, вокально-хорової педагогіки, психології творчості, а також сучасні науково-методичні джерела, присвячені організації діяльності аматорських вокальних ансамблів у контексті трансформації культурного простору. Додатковим матеріалом стали теоретичні узагальнення щодо інноваційних підходів до формування репертуару, мотивації учасників і сценічної інтерпретації вокальних творів.

У дослідженні застосовано комплекс методів, зокрема – аналіз і синтез наукових джерел, порівняльний та структурно-логічний аналіз, узагальнення й систематизацію. Зазначені методи дали змогу з'ясувати роль креативного мислення у професійній діяльності керівника аматорського вокального ансамблю, виявити його функціональну роль у художньо-педагогічному та організаційному вимірах, а також обґрунтувати значення креативного підходу як чинника ефективного розвитку колективу в умовах обмежених ресурсів.

Результати дослідження. У сучасному культурному просторі роль керівника вокального ансамблю вийшла далеко за межі простого вивчення партій та дотримання чистоти інтонування. Для аматорського колективу керівник – це стратег, психолог і, перш за все, креативний лідер. Креативне мислення стає тим ключовим інструментом, який перетворює звичайний гурт аматорів на унікальний творчий організм.

Репертуар як простір для інновацій. Розширення репертуару через призму креативності – це не просто пошук «нових пісень», а стратегічне переосмислення музичного матеріалу. Для керівника аматорського

ансамблю це можливість компенсувати вокальні недоліки виконавців цікавою формою та змістом.

До інноваційних підходів з формування репертуару віднесемо:

а) адаптивне аранжування. В аматорських колективах часто бракує певних голосів (наприклад, дефіцит тенорів або низьких альтів). Креативний керівник не відмовляється від пісні, а переписує її під наявний ресурс. Так, якщо є одна солістка з унікальним тембром, то аранжування буде створене як діалог між нею та ансамблем («питання-відповідь»). Або здійснюється заміна складних гармонійних вертикалей на цікавий ритмічний малюнок, наприклад, використання остинатних (повторюваних) фігур у нижніх голосах, що створює фундамент для солістів [4, с. 27];

б) жанровий кросовер. Це змішування стилів, яке завжди викликає ефект «вау» у глядача. Наприклад, фолк-модерн – обробка народної пісні в стилі джаз-рок або лаунж; або класика в поп-обробці – виконання вокалізу Баха з додаванням сучасного біту або вокальної перкусії; або mash-up – поєднання двох різних пісень в одну (українська народна пісня, що плавно переходить у світовий хіт зі схожою гармонією). Це робить колектив сучасним і прибирає наліт «академічного пилу» [8, с. 103];

в) використання нетрадиційних джерел звуку. Інновації в репертуарі можуть стосуватися не лише нот, а й того, чим вони супроводжуються. Це – перкусія тіла – клацання пальцями, тупіт, оплески тощо, що перетворює вокальний номер на ритмічне шоу; побутові предмети – використання склянок, ключів, паперу або щіток для створення звукового фону (атмосфери) пісні; звуковий пейзаж – введення в репертуар творів, де ансамбль імітує звуки природи: шум дощу, вітру, спів птахів перед початком основної мелодії [4, с. 28];

г) тематичне та концептуальне програмування. Замість розрізнених пісень керівник створює «репертуарний конструктор». Це можуть бути програми-історії, коли кожна пісня є продовженням попередньої, формуючи єдиний сюжетний ланцюжок (музичний перформанс). Або інтерактивний репертуар – пісні, які передбачають залучення глядачів (спів приспіву разом із залом, ритмічна підтримка від публіки) [4, с. 28];

д) цифровізація та мультимедійність. Інновації в репертуарі сьогодні неможливі без технологій. Наприклад, спів під «живий» лупер, коли керівник або соліст записує вокальну петлю (loop) прямо на сцені, і ансамбль починає нашаровувати гармонію на цей запис. Або відео-контекст – підбір творів, які нерозривно пов'язані з відеорядом на екрані, де відео не просто фон, а «ще один учасник ансамблю» [8, с. 104].

Робота з учасниками або мотивація через творчість. Робота з аматорами вимагає від керівника особливого підходу, адже головний ресурс тут – не фінансова винагорода, а емоційна залученість. Креативне мислення дозволяє перетворити рутинні репетиції на процес самопізнання та натхнення.

Підвищити мотивацію колективу допоможуть такі творчі методи:

1. Психологічне розкріпачення через імпровізацію. Аматори часто бояться помилитися або видатися

смішними. Креативний керівник може використовувати техніки, що знімають ці бар'єри. Наприклад, «Вокальне коло» – учасники стають у коло, один задає простий ритмічний або мелодійний паттерн, інші поступово нашаровують свої звуки; це дає відчуття безпеки: «я – частина спільного гармонійного звуку». Або «Емоційне розфарбовування» – завдання заспівати одну й ту саму фразу з різними емоціями (як трирічна дитина, як суворий полководець, як таємничий лісовик); це перетворює вокал на гру, де немає «правильно» чи «неправильно» [6, с. 39].

2. Метод «Співавторства». Найкраща мотивація – це відчуття власної важливості. Керівник-креатор не просто видає готові ноти, а залучає учасників до створення продукту. Це може бути мозковий штурм над образом, коли керівник запитує ансамбль: «Якого кольору ця пісня?», «Яка історія стоїть за цим героєм?» (якщо учасник сам придумав легенду свого персонажа, він співає її з набагато більшою самовіддачею). Також можна обирати солістів за принципом «харизми» – іноді сольну партію варто дати не тому, у кого найсильніший голос, а тому, хто найбільш точно передає емоцію; і це стимулює інших працювати над артистизмом [6, с. 40].

3. Гейміфікація репетиційного процесу. Креативність допомагає подолати монотонність вивчення партій через музичні квести, коли ансамбль розділяється на групи, кожна з яких має за 15 хвилин самостійно вивчити фрагмент та придумати до нього цікавий «фінал». Або впровадити систему «Творчих бонусів» – наприклад, надати можливість обрати наступну пісню для репертуару тому голосу (партії), який найшвидше вивчив свій матеріал [10, с. 145].

4. Створення ситуації успіху. Для аматора важливо бачити результат «тут і зараз». Керівник повинен креативно підходити до фіксації досягнень. Це можуть бути миттєві записи (записати фрагмент пісні на телефон на початку репетиції та в кінці, щоб учасники почули реальний прогрес) або мікро-концерти (організація виступів у незвичних місцях (фое, парк, музей), де немає тиску великої сцени, але є щира реакція випадкових перехожих) [10, с. 145].

5. Формування «Творчої родини». Креативне мислення спрямовується на створення унікальної атмосфери (корпоративної культури) через ритуали – власні традиції вітання, особливі «фішки» перед виходом на сцену, спільне святкування маленьких творчих перемог, або через творчий фідбек (замість сухої критики керівник може сказати: «Тут звук був занадто сірим, давайте додамо в нього сонячного світла») з використанням метафор замість технічних термінів, що робить навчання цікавим [10, с. 146].

Керівник аматорського ансамблю – це не диктатор, а модератор натхнення. Якщо він зможе запалити в учасниках вогонь творця, питання дисципліни та відвідуваності зникнуть самі собою.

Режисура пісні: від статистики до перформансу. Креативний керівник бачить у кожному творі маленьку виставу. Замість традиційного стояння півколом у три ряди, можна використовувати динамічні

мізансцени – зміну положення учасників під час виконання (наприклад, соліст виходить вперед, партії «перегукуються» з різних кінців сцени, або колектив поступово групується в центрі до фіналу); або сюжетні акценти – введення мінімальної акторської гри; це може бути обмін поглядами, жести, що підсилюють зміст тексту, або взаємодія між учасниками (сварка, примирення, спільна радість) [7, с. 93].

Також цікавою може бути робота з простором та архітектонікою. Керівник-креатор не обмежується лише площиною підлоги. Сцена – це 3D-простір, тому доцільним є використання стільців або кубів. Різна висота учасників створює цікаву геометричну композицію і дозволяє краще бачити кожного виконавця. Через вихід до зали можлива інтеграція виконавців у глядацький простір; наприклад, початок пісні з-за спин глядачів або спуск вокалістів у проходи створює ефект занурення та інтимності [7, с. 94].

Не варто залишати поза увагою костюм та реквізит. В аматорському мистецтві костюм часто є найдорожчою частиною, але креативність дозволяє економити без втрати якості. Трансформація образу можлива через використання одного базового одягу (наприклад, чорна основа), який доповнюється яскравими деталями залежно від пісні: шарфами, капелюхами, рукавичками чи навіть світлодіодними елементами. Щодо символічності реквізиту, то один предмет може стати центром композиції. Наприклад, червона нитка, що з'єднує всіх учасників, парасольки, ліхтарі або навіть паперові літаки. Головне – щоб предмет «працював» на ідею твору [9, с. 212].

Світлова партитура та мультимедіа також допомагають у режисурі пісні. Навіть найпростіша пісня зазвучить інакше за правильного освітлення. Так, світло може виступати як декорація через використання контрастних тіней, силуетного підсвічування (контр-ажур) або різкої зміни кольорів під час кульмінації. Якщо є можливість використання екрану, то він не має бути просто «картинкою»; це може бути абстрактна анімація, що пульсує в такт музиці, або трансляція великих планів облич самих виконавців у реальному часі [3, с. 115].

Хореографія та жести – важливі елементи режисури. І це не обов'язково мають бути танці. Важливо знайти пластичну мову, доступну аматорам, а саме – синхронні жести (чіткий поворот голови, рух рук або спільний крок у певний момент створюють відчуття дисципліни та потужної енергії) або стоп-кадр (миттєве завмирання колективу в різних позах під час пауз у музиці створює сильний драматичний ефект). Якщо глядач, дивлячись на колектив, може зрозуміти, про що пісня (сумна вона чи весела, про кохання чи про боротьбу), значить, сценічне втілення працює [3, с. 115].

Вирішення ресурсних проблем. Для керівника аматорського колективу «ресурсний голод» – це звичний стан. Проте саме тут креативне мислення перетворюється на головний капітал. Коли немає великих бюджетів, професійної студії чи ідеального репетиційного залу, вмикається здатність знаходити нестандартні рішення.

Дефіцит кадрових ресурсів можна подолати через перетворення аматорів на універсалів. Оскільки головною проблемою аматорського колективу є нестабільність складу або нерівномірність голосів, то допоможе її вирішити «взаємозамінність», а саме – креативний керівник навчає учасників основ ансамблевого слуху так, щоб за потреби альти могли підтримати партію сопрано, а баритони – тенорів. Також хтось із вокалістів може виявитися талановитим фотографом, SMM-ником або майстром з пошиття одягу. Керівник делегує ці завдання, створюючи «команду повного циклу» всередині ансамблю [2, с. 124].

За відсутності технічних ресурсів (якщо немає доступу до професійного звукозапису чи дорогої апаратури), можна використовувати специфічні записи. Замість оренди студії – запис відео чи аудіо в місцях із природною акустикою (костели, під'їзди з високими стелями, покинуті будівлі, ліс). Це додає автентичності та унікального «атмосферного» звучання. Мобільні додатки використовуються для монтажу та корекції звуку. Креативний підхід до зйомки (нестандартні ракурси, гра зі світлом від звичайних ліхтариків) дозволяє створити конкурентний контент для соцмереж без залучення професійних операторів [2, с. 124].

Коли немає коштів на купівлю авторських прав або замовлення дорогих аранжувань (репертуарні ресурси), то керівник може узяти безкоштовні ноти і креативно їх переробити, додавши вокальну перкусію, змінити темп, впровадити елементи імпровізації. Або створити партнерські стосунки з іншими керівниками для обміну репертуарними базами та фонограмами.

Фінансові ресурси у аматорських колективах також часто невеликі. І тут допоможе креативний фандрейзинг. Замість очікування державних субсидій, керівнику доцільно шукати альтернативні шляхи. Це може бути співпраця з місцевим бізнесом – наприклад, виступ ансамблю на відкритті кав'ярні в обмін на сертифікати

для учасників або дозвіл на безкоштовні репетиції в їхньому приміщенні. Створення ж цікавого відеоролика про колектив допоможе залучити донати від громади на пошиття костюмів чи поїздки на фестиваль [2, с. 125].

За відсутності простору для репетицій – здійснювати адаптацію середовища. Якщо немає власного класу з фортепіано, то можливе використання портативних синтезаторів або навіть камертонів та смартфонів із додатками-піаніно. Цікавим форматом є відкриті репетиції – проведення занять у парках або бібліотеках. Це не лише вирішує проблему приміщення, а й слугує безкоштовною рекламою колективу, залучаючи нових учасників [2, с. 125].

Таким чином, креативне мислення керівника – це здатність бачити можливості там, де інші бачать обмеження. В аматорському вокальному ансамблі воно є фундаментом конкурентоспроможності та «живучості» колективу. Творчий підхід дозволяє перетворити недоліки (непрофесійність голосів) на переваги (щирість та самобутність).

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Креативне мислення керівника аматорського вокального ансамблю є не лише засобом художньої виразності, а й стратегічним інструментом управління, який дозволяє перетворити будь-які обмеження на унікальні творчі переваги. Завдяки впровадженню інноваційних підходів до формування репертуару, гнучкій системі мотивації через співтворчість, режисерському баченню сценічного простору та винахідливості у вирішенні ресурсних питань, керівник створює життєздатну екосистему, де аматорське виконавство набуває професійної якості та глибокого емоційного змісту. Саме здатність лідера до нестандартних рішень стає гарантом конкурентоспроможності колективу в сучасному культурному середовищі, забезпечуючи перехід від простого відтворення музичного матеріалу до створення цілісного, щирого та самобутнього мистецького продукту.

Література:

1. Козир А. Креативно-проективний конструкт підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Теорія та методика мистецької освіти*. 2023. № 3. С. 45–52.
2. Кушнір А. О. Ресурсна проблематика при створенні та веденні аматорського вокального колективу. *Культура і сучасність*. 2018. № 4. С. 120–129.
3. Овчаров О. В. Умови формування художньо-естетичного середовища в аматорських колективах. *Мистецька освіта в Україні*. 2015. Вип. 4. С. 112–118.
4. Ровнер В. М. Вокальний ансамбль: методика роботи з самодіяльним колективом. 2-ге вид. Київ : Музична Україна, 2002. 96 с.
5. Стріхар О. В. Розвиток креативного мислення на заняттях із вокалу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 85. С. 119–125.
6. Шабанова Т. Д. Основи імпровізації : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. 120 с.
7. Швець Т. В. Інноваційні методики роботи з вокальним ансамблем у закладах вищої освіти. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 2. С. 88–102.
8. Barrett M. S. Collaborative creative thought and practice in music. New York : Routledge, 2014. 264 p.
9. Deliege I., Wiggins G. A. Musical creativity: multidisciplinary research in theory and practice. 2-d ed. London : Psychology Press, 2014. 400 p.
10. Odena O. Musical creativity revisited: educational foundations, practices and research. New York : Routledge, 2018. 256 p.

References:

1. Kozyr, A. (2023). Kreatyvno-proiektivnyi konstrukt pidhotovky maibutnix uchyteliv muzychnoho mystetstva [Creative-projective construct of training future teachers of music art]. *Teoriia ta metodyka mystetskoï osvity*. 3. 45–52. [in Ukrainian].

2. Kushnir, A. O. (2018). Resursna problematyka pry stvorenni ta vedenni amatorskoho vokalnoho kolektyvu [Resource issues in creating and managing an amateur vocal group]. *Kultura i suchasnist.* 4. 120–129. [in Ukrainian].
3. Ovcharov, O. V. (2015). Umovy formuvannia khudozhno-estetychnoho seredovysheha v amatorskykh kolektyvakh [Conditions for the formation of an artistic and aesthetic environment in amateur groups]. *Mystetska osvita v Ukraini.* 4. 112–118. [in Ukrainian].
4. Rovner, V. M. (2002). Vokalnyi ansambl: metodyka roboty z samodiialnym kolektyvom [Vocal ensemble: methods of working with an amateur group]. 2-he vyd. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
5. Strikhar, O. V. (2025). Rozvytok kreatyvnoho myslennia na zaniattiakh iz vokalu [Developing creative thinking in vocal classes]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 85. 119–125. [in Ukrainian].
6. Shabanova, T. D. (2009). *Osnovy improvizatsii: navchalnyi posibnyk [Improvisation Basics: A Tutorial].* Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
7. Shvets, T. V. (2019). Innovatsiini metodyky roboty z vokalnym ansamblem u zakladakh vyshchoi osvity [Innovative methods of working with a vocal ensemble in higher education institutions]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.* 2. 88–102. [in Ukrainian].
8. Barrett, M. S. (2014). *Collaborative creative thought and practice in music.* New York : Routledge [in English].
9. Deliege, I., Wiggins, G. A. (2014). *Musical creativity: multidisciplinary research in theory and practice.* 2-d ed. London : Psychology Press [in English].
10. Odena, O. (2018). *Musical creativity revisited: educational foundations, practices and research.* New York : Routledge [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 22.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ГОЛОС ТА ОРКЕСТР: ЕВОЛЮЦІЯ ОПЕРНОГО ВИКОНАВСТВА НА ШЛЯХУ ДО ВЕРИЗМУ

Руденко Олександр Федорович,

доктор філософії,

доцент кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-0368-6445

HGV-1255-2022

Статтю присвячено мистецтвознавчому дослідженню радикальної трансформації оперного виконавства, яка відбулася в останній третині XIX – на початку XX століття. У центрі уваги автора – процес переходу від сформованих канонів епохи *bel canto* до натуралістичної концепції італійського веризму. У роботі проаналізовано логічно зумовлений зв'язок між стрімкою трансформацією оркестрового мислення пізнього романтизму та докорінною перебудовою вокальної антропології. Виявлено, що безпрецедентне зростання звукової палітри оркестру в операх Р. Вагнера та пізнього Дж. Верді, а також розширення масштабів оперних театрів стали головними акустичними викликами, які змусили людський голос адаптуватися до нових умов вокального виконавства. Прیدілено увагу зміні вектору вокальної мелодики: переходу від мелізматичної гнучкості до силабічного стилю, де слово набуває особливої декларативної ваги. У дослідженні розглянуто фізіологічні аспекти цієї трансформації, зокрема впровадження техніки прикритого звуку (*suono coperto*) та перехід до глибокого діафрагмально-реберного дихання (*appoggio*), що дозволило співакам сформувати нові вокальні прийоми, здатні подолати щільну інструментальну фактуру. Автор обґрунтовує появу нового виконавського типу – співака, чий вокальний апарат перетворився на інструмент екстремальної емоційної напруги. Доведено, що естетика веризму стала логічним завершенням цього процесу, виправдавши відмову від ідеалізованої краси звуку на користь безжального психологічного реалізму, де прояви крайньої емоційної напруги стали повноправними засобами художньої виразності. Простежено, як перетворення оперного співака на актора трагічного напрямку дозволило опері зберегти актуальність у часи великих соціальних потрясінь та появи кінематографа. Матеріали статті демонструють, що спадщина цієї еволюції докорінно змінила тембральну характеристику сучасного оперного мистецтва, змістивши пріоритети з віртуозної орнаментики на граничну відвертість та драматичну правду образу. Дослідження базується на аналізі вокальних методик Ф. Ламперті та Л. Леман, що дозволяє об'єктивно оцінити важливість цієї трансформації для подальшого формування сучасної світової оперної школи.

Ключові слова: веризм, *Bel canto*, оркестрова фактура, вокальна антропологія, силабічний стиль, *suono coperto*, драматична експресія, психологічний реалізм.

Rudenko Oleksandr. Voice and Orchestra: The Evolution of Operatic Performance on the Path to Verismo

The article is devoted to an art historical study of the radical transformation of operatic performance that occurred in the last third of the 19th and the beginning of the 20th centuries. The author focuses on the transition from the established canons of the *bel canto* era to the naturalistic concept of Italian verismo. The study analyzes the logically determined (causal) relationship between the rapid transformation of late-Romantic orchestral thinking and the fundamental restructuring of vocal anthropology. It is revealed that the unprecedented growth of the orchestral sound palette in the operas of R. Wagner and late G. Verdi, as well as the expansion of the scale of opera houses, became the primary acoustic challenges that forced the human voice to adapt to new conditions of vocal performance.

Attention is paid to the shift in the vector of vocal melody: the transition from melismatic flexibility to a syllabic style, where the word acquires a distinct declarative weight. The study examines the physiological aspects of this transformation, specifically the implementation of the covered sound technique (*suono coperto*) and the transition to deep diaphragmatic-costal breathing (*appoggio*), which allowed singers to develop new vocal techniques capable of penetrating dense instrumental textures. The author substantiates the emergence of a new type of performer – a singer whose vocal apparatus has transformed into an instrument of extreme emotional tension. It is proved that the aesthetics of verismo became the logical conclusion of this process, justifying the rejection of idealized vocal beauty in favor of ruthless psychological realism, where manifestations of extreme emotional strain became legitimate means of artistic expression. The article traces how the transformation of the opera singer into a tragic actor allowed opera to maintain its relevance during times of great social upheaval and the emergence of cinema. The materials of the study demonstrate that the legacy of this evolution fundamentally changed the timbral characteristics of modern operatic art, shifting priorities from virtuosic ornamentation to profound sincerity and the dramatic truth of the image. The research is based on the analysis of vocal methods by F. Lamperti and L. Lehmann, which allows for an objective assessment of the importance of this transformation for the further formation of the modern world opera school.

Key words: Verismo, *Bel canto*, orchestral texture, vocal anthropology, syllabic style, *suono coperto*, dramatic expression, psychological realism.

Вступ. За лічені десятиліття оперний голос пройшов дистанцію від ангельської легкості до пронизливого саява вокальної експресії, що дозволило відкрити нові обрії в оперному мистецтві. Під тиском потужних

оркестрів Дж. Верді та Р. Вагнера оперний співак перестав бути майстром орнаментики і перетворився на драматичного актора, чий шепіт і сповнений болю вигук стали вагомішими за досконалість вокальних



ліній. Це була еволюція через опір – процес, у якому народилася естетика веризму, де художня достовірність стала вищою за усталені стандарти чистого споглядання, вимагаючи від виконавця граничного виснаження фізичних ресурсів заради торжества драматичного реалізму.

Матеріали та методи. Методологічну основу дослідження складає аналіз вокальних систем *bel canto* та *santo drammatico* в контексті еволюції оперного жанру другої половини XIX століття. Джерельною базою роботи слугували музикознавчі та методичні праці, зокрема вокальні трактати і спогади Фр. Ламперті та Л. Леман, що дозволило простежити процес трансформації виконавської техніки. Аналітичний метод використано для вивчення взаємозв'язку між зростанням оркестрової маси та зміною структури вокальної мелодії від мелізматичної до силабічної стилістики. Застосовано опис та систематизацію фізіологічних змін голосового апарату, зокрема переходу до техніки прикритого звуку (*suono coperto*) та впровадження діафрагмально-реберного дихання (*arroggio*). Компаративний підхід дав змогу обґрунтувати формування нових типів голосів (*spinto*, *drammatico*) як важливу адаптацію до акустичних вимог оперного театру. Культурно-історичний метод використано для аналізу передумов становлення естетики веризму як закономірного результату драматизації вокального мистецтва.

Результати дослідження. Остання третина XIX століття стала поворотним моментом в історії оперного виконавства, позначивши кардинальну зміну інтерпретаційних векторів вокальної естетики. Якщо перша половина століття, епоха *bel canto* (Доніцетті, Белліні, Россіні), культивувала віртуозну орнаменту, гнучкість голосу та пишність тембру як самоціль, то пізній романтизм висунув нові, більш жорсткі вимоги до фізіології співака. Важливим чинником такої трансформації стала зміна акустичного середовища. Зі зростанням популярності опери розширювалися сценічні майданчики та глядацькі зали, що вимагало більшої звукової насиченості. Паралельно відбувалася еволюція оркестру: він ставав значно чисельнішим, а партитури – гучнішими та фактурно насиченими. У цій новій звуковій реальності співакам були потрібні вже не стільки красива рухливість, скільки потужність та тембральна насиченість звуку, здатна пробити щільну оркестрову тканину.

Композитори переформатовали структуру мелодії сконцентрувавшись на переході від мелізматичної до силабічної стилістики, де на один склад припадає одна нота. Це дозволило зробити слово більш значущим, а фразу – більш сенсово насиченою. Орнаментика, яка раніше слугувала здебільшого для демонстрації технічної майстерності, поступилася місцем драматичній експресії та прямому вираженню внутрішньої емоції. Такий процес мав фундаментальне значення для подальшого розвитку жанру. Зростання ролі оркестру та зміщення акценту на важливість самої емоційної настрою героїв підготували ґрунт для появи голосів типу *spinto* та *drammatico*. Саме ці тембрально

насичені голоси, викувані в горнілі пізнього романтизму під впливом реформ Р. Вагнера та пізнього Дж. Верді, згодом стануть головним інструментом композиторів-веристів для втілення натуралістичної естетики. Стрімкий перехід від естетики *bel canto* до драматичного співу (*santo drammatico*) був не просто компромісом для задоволення моди, а вимушеним пристосуванням вокального апарату до нових акустичних та драматургічних умов.

Усталена традиція першої половини XIX століття, що базувалася на естетизованій красі тембру, віртуозній гнучкості та рівності регістрів, стрімко втратила актуальність перед викликами нової оперної реальності. Важливим чинником такої трансформації стала зміна ролі оркестру. Композитори пізнього романтизму значно розширили оркестровий склад, зробивши його звучання потужнішим та фактурно насиченим. У такій фонічній ситуації лірико-кологічні тембри, здатні до виконання філігранної мелодики, стають фактично нечутними. Оперна сцена тепер потребувала інтенсивніших голосів, здатних до тривалого звукового протистояння оркестру, а не філігранності, що цінувалася раніше. Потреба у фонічній потужності зумовила зміни і в композиторському письмі. Мелодика ставала дедалі більш силабічною і менш орнаментованою. Відмова від фіоритур звільнила голос для декламаційної виразності, але водночас вимагала від співака здатності утримувати високу теситуру та формувати тембрально «насичений» звук із вираженням «світлим» блиском (*squillo*), здатний пробиватися крізь щільну оркестрову тканину. Вагнерівська концепція, де голос трактувався як «інструмент оркестру», та пізній стиль Дж. Верді, який висунув ідеал «сценічного слова» (*parola scenica*), остаточно закріпили пріоритет драматичної правди над абстрактною вокальною красою. Це підготувало ґрунт для естетики веризму, де натуралістичний вигук та форсований звук стали легітимними засобами виразності, витіснивши ефонічний ідеал *bel canto*.

Друга половина XIX століття ознаменувалася безпрецедентним зростанням оркестрової густини оперної вистави. Композитори, прагнучи максимальної драматичної експресії, розширювали склад інструментарію, вводили масивні групи мідних духових та збільшували струнну секцію. Це зруйнувало крихкий баланс між оркестром та вокалом, що існував в епоху Дж. Россіні та В. Белліні. У новій звуковій реальності співак опинився в умовах жорсткої конкуренції з інструментальною масою. Оскільки супровід ставав дедалі потужнішим, автори почали створювати партії з розрахунком на голоси великого об'єму. Віртуозна рухливість та філігранність ставали зайвими, якщо голос не міг фізично подолати щільну звукову завісу.

Таку тенденцію з тривогою відзначали провідні педагоги тієї доби. Видатний маестро Фр. Ламперті (1813–1892) у своєму трактаті нарікав, що співаки, змушені змагатися з велетенськими оркестрами, нехтують вірним диханням та вишуканим фразуванням, вдаючись до крику, щоб просто заявити про свою присутність на сцені. Легендарна сопрано Лілі Леман (1848–1929),

яка вдало поєднувала у репертуарі партії В. А. Моцарта та Р. Вагнера, описувала цей новий тип співу як виснажливу фізичну працю [10, с. 192]. У мемуарах вона зазначала, що драматичний стиль вимагає від вокаліста спортивної витривалості та «металевого стрижня» у звуці, якого не потребувала класична італійська опера. Леман наполягала, що саме техніка *bel canto* є захистом від швидкого зношування апарату в таких екстремальних умовах [10, с. 192]. Вимога звукової потужності стала стимулятором появи нового типу вокаліста – співака зі «сталевим тембром» (*voce d'acciaio*). Це стало прямою передумовою для формування естетики веризму, де експлуатація граничних можливостей людського голосу стала нормою. Зміна звукового середовища спровокувала глибинну фізіологічну перебудову голосового апарату ще за кілька десятиліть до офіційної появи веризму. Щоб ефективно конкурувати з тогочасним оркестром, співаки відмовилися від «високого» звуковидобування на користь надпотужної акустичної моделі. Ключовим елементом цієї техніки стало використання пониженої гортані та прикритого звуку (*suono coperto*) на всьому діапазоні. Це дозволило подовжити резонаторний шлях, що збагачувало тембр низькими обертонами та збільшувало його об'єм. У чоловічих голосів остаточно зникло використання фальцету для верхніх нот; на зміну йому прийшла техніка *do di petto* (грудне «до») – прийом, що вимагав утримання грудного регістру у високій теситурі за рахунок колосального підзв'язкового тиску.

Такі зміни вимагали від оперного виконавця високого рівня фізичної підготовки. Дихання еволюціонувало від легкого косто-абдомінального до глибокого нижньореберно-діафрагмального, здатного забезпечити міцну опору для інтенсивної емісії звуку. Фізична витривалість стала важливішою за віртуозну гнучкість. Співаки вердівського та вагнерівського напрямів фактично перетворилися на «механізми високого тиску» з надпотужним використанням резонаторної системи. Саме такий тип виконавця був здатний витримувати тривалу напругу та генерувати «сталевий», прорізний звук, що став ідеальним інструментом для композиторів-веристів, які згодом використовують цей ресурс для відтворення шалених пристрастей та натуралістичного афекту.

Становлення веризму на зламі XIX–XX століть стало логічним фіналом тривалого процесу драматизації людського голосу. Цей процес знайшов своє втілення у творчості представників *Giovane Scuola* – П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні та У. Джордано. Ці композитори остаточно перетворили спів на інструмент безжального психологічного реалізму. У новій системі координат звук перестав бути об'єктом естетизованого милування, ставши натомість втіленням нестримних людських емоцій. Співак нового типу отримав репертуар, де його фізична витривалість, потужність дихання та здатність до тривалого інтенсивного звуковидобування стали не просто технічними вимогами, а важливими художніми засобами. Естетика «правди життя» вимагала від вокаліста нової міри щирості, що часто межувала з фізіологічним перевантаженням.

Використання *squillo* та граничного підзв'язкового тиску слугувало для передачі відчаю, гніву та болю. У веристській опері з'являються прийоми, абсолютно немислимі раніше: «схлипування» (*singulto*), крик (особливо у кульмінаціях) та форсований звук для підкреслення граничного емоційного стану героя.

Якщо стара італійська школа вимагала ідеального вирівнювання голосних та збереження еталонної якості тембру за будь-яких обставин, то веризм «узаконив» вокальну модифікацію заради суворої «правди образу». Сповнений ридань голос Каніо вимагав від співака необхідності пожертвувати зовнішньою красою звуку заради втілення колосального емоційного напруження.

Проте ця еволюція мала і свій темний бік. Оперна сцена перетворилася на місце, де збереженість голосу цілком залежала від володіння якісно новою технікою, якою володіли далеко не всі. Заклики Фр. Ламперті [9, с. 15] щодо збереження шляхетності фразування ставали дедалі актуальнішими, але, на жаль, часто ігнорувалися у пошуках миттєвого успіху. Надмірна експлуатація грудного регістру на високих нотах та постійна робота на межі фізичних можливостей призводили до швидкого зношування апарату. Співаки, які не мали міцного підґрунтя старої школи, часто зазнавали професійних травм уже за кілька років інтенсивних виступів.

Водночас саме цей шлях дозволив опері як жанру зберегти актуальність і конкурентоспроможність у часи великих соціальних потрясінь та появи кінематографа. Новий тип співака, здатний гармоніювати з потужним оркестром і водночас передавати найтонші нюанси людського страждання, став символом нової епохи. Удосконалення дихальної системи та зміна резонансної моделі на користь низьких обертонів докорінно змінили тембральний ландшафт оперного мистецтва. Трансформація вокальної концепції була не просто технічним оновленням чи зміною моди на певні типи голосів – це була фундаментальна зміна слухового сприйняття та мистецько-культурних очікувань суспільства. Оперний виконавець перетворився на актора-трагіка, чий голос спроможний відобразити всю палітру людської душі. Веризм став логічним завершенням тривалого процесу розвитку вокального мистецтва, детермінованого тенденціями свого часу. Цей період утвердив пріоритет драматичної експресії, сформувавши вигляд сучасної оперної сцени на багато десятиліть вперед і залишивши нам у спадок голоси, здатні долати не лише «оркестрову стіну», а й серця слухачів своєю оголеною щирістю.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що вокальна трансформація зламу XIX–XX століть стала результатом адаптації співочого голосу до нового акустичного середовища. Еволюція виконавства – від віртуозної легкості *bel canto* до силового інструменталізму веризму – позначила перехід від опери як джерела естетичного задоволення до опери як простору психологічного натуралізму.

Ключові зміни вокальної антропології – впровадження техніки прикритого звуку (*suono coperto*)

та застосування глибокої дихальної опори (*appoggio*) – стали визначальними прийомами для виживання голосу в умовах «нового оркестру» пізнього романтизму. Веризм став фінальним етапом цієї трансформації. Таким чином, перетворення співака на драматичного вокаліста-актора дозволило опері зберегти свою конкурентоспроможність, замінивши культ ідеальної краси на культ ширих почуттів та експресивних афектів.

Література:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка в контексті сучасної культури : навч. посіб. Київ : Віпол, 2001. 250 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 268 с.
4. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1: Епоха *Bel Canto*. Суми : Університетська книга, 2002. 92 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Р. Театральні діалоги : оперний театр у просторі й часі. Київ : Музична Україна, 2004. 368 с.
6. Celletti R. A History of *Bel Canto* / transl. by F. Fuller. Oxford : Clarendon Press, 1996. 218 p.
7. Christiansen R. *Prima Donna: A History of Opera*. London : Pimlico, 1995. 384 p.
8. Grout D. J., Williams H. W. A Short History of Opera. 4th ed. New York : Columbia University Press, 2003. 1030 p.
9. Lamperti F. *The Art of Singing*. Revised ed. New York : G. Schirmer, 1890. 62 p.
10. Lehmann L. *How to Sing* / transl. by R. Aldrich. New York : The Macmillan Company, 1902. 281 p.
11. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto : University of Toronto Press, 2003. 358 p.
12. Stevens D. *A History of Song*. London : Hutchinson, 1960. 445 p.

References:

1. Antonyuk, V. H. (2001). *Vokalna pedahohika v konteksti suchasnoi kultury* [Vocal pedagogy in the context of modern culture]. Kyiv : Vipol. [in Ukrainian].
2. Hnyd, B. P. (1997). *Istoriia vokalnoho mystetstva* [History of vocal art]. Kyiv : Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
3. Hrebenuk, N. Ye. (1999). *Vokalno-vykonavska tvorchist: psykhologo-pedahohichni ta mystetstvoznnavchi aspekty* [Vocal and performance creativity: psychological, pedagogical and art history aspects]. Kyiv : Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
4. Stakhevych, O. H. (2002). *Osnovy vokalnoi pedahohiky. Ch. 1: Epokha Bel Canto* [Fundamentals of vocal pedagogy. Part 1: The *Bel Canto* Era]. Sumy : Universytetska knyha. [in Ukrainian].
5. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2004). *Teatralni dialohy: opernyi teatr u prostori i chasi* [Theatrical dialogues: opera house in space and time]. Kyiv : Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
6. Celletti, R. (1996). *A History of Bel Canto* (F. Fuller, Trans.). Oxford : Clarendon Press.
7. Christiansen, R. (1995). *Prima Donna: A History of Opera*. London : Pimlico.
8. Grout, D. J., & Williams, H. W. (2003). *A Short History of Opera* (4th ed.). New York : Columbia University Press.
9. Lamperti, F. (1890). *The Art of Singing* (Revised ed.). New York: G. Schirmer.
10. Lehmann, L. (1902). *How to Sing* (R. Aldrich, Trans.). New York : The Macmillan Company.
11. Stark, J. (2003). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto : University of Toronto Press.
12. Stevens, D. (1960). *A History of Song*. London : Hutchinson.

Дата першого надходження статті до видання: 23.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

СЦЕНІЧНА СТИЛІЗАЦІЯ ТРОЇСТИХ МУЗИК У ПРАКТИЦІ ВЕЛИКОГО АКАДЕМІЧНОГО СЛОБОЖАНСЬКОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ: ХУДОЖНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

Савицька Олександра Вікторівна,
старший викладач кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0007-3449-7552

Мельник Надія Валентинівна,
старший викладач кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури
ORCID ID: 0009-0003-4276-1932

У статті здійснено комплексне мистецтвознавче дослідження сценічної стилізації традиції троїстих музик у практиці Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю в контексті сучасних процесів розвитку українського народно-інструментального мистецтва. Актуальність теми зумовлена зростанням ролі професійних народних колективів у збереженні, трансляції та художньому переосмисленні фольклорної спадщини, а також необхідністю наукового осмислення механізмів адаптації традиційних форм музикування до умов академічної сцени.

Дослідження спрямоване на виявлення художніх і методологічних особливостей трансформації традиційної моделі троїстих музик у сценічному просторі, де народний інструменталізм функціонує як складова синтетичної музично-хореографічної форми. На матеріалі виконавської практики ансамблю проаналізовано інструментальний склад, фактурну організацію, принципи інструментування та ансамблевої взаємодії, що дозволило окреслити характерні риси сценічної стилізації, зокрема розширення тембрової палітри, ускладнення музичної тканини та посилення драматургічної ролі інструментального супроводу у взаємодії з танцем і вокалом.

У ході дослідження встановлено, що сценічна стилізація троїстих музик у діяльності Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю не зводиться до зовнішньої імітації фольклорних ознак, а ґрунтується на збереженні інтонаційно-стильового ядра традиції, характерної ритміки та ладового мислення. Виявлено, що художнє узагальнення народного матеріалу відбувається на основі регіонально маркованих інтонаційних моделей Слобожанщини, які в умовах сценічного виконання набувають узагальненого символічного звучання.

Узагальнення результатів дослідження дозволяє розглядати сценічну стилізацію троїстих музик у практиці Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю як самостійну форму професійного народно-інструментального виконавства, що виконує важливу культуротворчу, освітню та репрезентативну функцію в сучасному художньому просторі України. Одержані висновки можуть бути використані у науково-дослідній, виконавській та навчально-методичній діяльності.

Ключові слова: троїсті музики, сценічна стилізація, народно-інструментальне мистецтво, академічний народний ансамбль, виконавська інтерпретація, фольклорна традиція, слобожанська музична культура.

Savytska Oleksandra, Melnyk Nadiia. Stage stylization of triplet music in the practice of the Great Academic Slobozhansky Song and Dance Ensemble: artistic and methodological dimensions

The article presents a comprehensive art historical study of the stage stylization of the tradition of triple music in the practice of the Great Academic Slobozhansky Ensemble of Song and Dance in the context of modern processes of development of Ukrainian folk and instrumental art. The relevance of the topic is due to the growing role of professional folk groups in the preservation, transmission and artistic rethinking of the folklore heritage, as well as the need for scientific understanding of the mechanisms for adapting traditional forms of music making to the conditions of the academic stage.

The study is aimed at identifying the artistic and methodological features of the transformation of the traditional model of triple music in the stage space, where folk instrumentalism functions as a component of a synthetic musical and choreographic form. Based on the material of the ensemble's performance practice, the instrumental composition, textural organization, principles of instrumentation and ensemble interaction were analyzed, which allowed us to outline the characteristic features of stage stylization, in particular, the expansion of the timbre palette, the complication of the musical fabric and the strengthening of the dramatic role of instrumental accompaniment in interaction with dance and vocals.

The study found that the stage stylization of triplet music in the activities of the Great Academic Slobozhansky Song and Dance Ensemble is not reduced to the external imitation of folklore features, but is based on the preservation of the intonation-stylistic core of tradition, characteristic rhythm and mode thinking. It was found that the artistic generalization of folk material occurs on the basis of regionally marked intonation models of Slobozhanshchyna, which in the conditions of stage performance acquire a generalized symbolic sound.

The generalization of the results of the study allows us to consider the stage stylization of triplet music in the practice of the Great Academic Slobozhansky Song and Dance Ensemble as an independent form of professional folk instrumental performance, which performs an important cultural, educational and representative function in the modern artistic space of Ukraine. The conclusions obtained can be used in scientific research, performance and educational and methodological activities.

Key words: triplets of music, stage stylization, folk instrumental art, academic folk ensemble, performing interpretation, folklore tradition, Slobozhansky musical culture.



Вступ. Традиція троїстих музик посідає особливе місце в системі української народної інструментальної культури, виступаючи важливим носієм регіональної виконавської манери, тембрового мислення та музично-обрядової образності. Упродовж історичного розвитку цей феномен сформувався як органічна складова побутового та святкового музикування, тісно пов'язаного з танцювальною стихією, імпровізаційністю та функціональністю музичного вислову. Водночас у ХХ–ХХІ століттях троїсті музики зазнають активних трансформацій, зумовлених процесами професіоналізації, академізації та перенесення традиційних форм музикування у сферу сценічного мистецтва [4].

У контексті діяльності професійних народних колективів особливої актуальності набуває проблема сценічної стилізації троїстих музик, що передбачає не механічне відтворення автентичної моделі, а її художньо осмислену інтерпретацію відповідно до законів сцени, вимог ансамблевої злагодженості та сучасного естетичного сприйняття. Такий підхід дозволяє зберігати жанрово-стильові ознаки традиції, водночас адаптуючи їх до умов великої концертної форми, хореографічної драматургії та оркестрового мислення [6].

У цьому аспекті показовою є практика Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю, діяльність якого репрезентує цілісну модель сценічного опрацювання фольклорного матеріалу з опорою на регіональні традиції Слобожанщини. У виконавських та інструментальних рішеннях ансамблю простежується послідовне прагнення до збереження інтонаційної природи народної музики, поєднане з професійною обробкою, розширенням тембрової палітри та чітко вибудованою сценічною формою. Саме тому аналіз сценічної стилізації троїстих музик у практиці цього колективу дозволяє виявити важливі художні та методологічні закономірності сучасного народно-інструментального виконавства.

Незважаючи на наявність ґрунтовних етномузикологічних досліджень, присвячених троїстим музикам як явищу традиційної культури, питання їх сценічної трансформації у діяльності конкретних академічних ансамблів залишається недостатньо висвітленим у науковому дискурсі. Це зумовлює актуальність звернення до зазначеної проблематики та визначає необхідність комплексного аналізу художніх і методологічних аспектів сценічної стилізації троїстих музик у сучасній виконавській практиці.

Мета дослідження. Метою дослідження є виявлення та осмислення особливостей сценічної стилізації троїстих музик у практиці Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю з акцентом на художні принципи інтерпретації традиційного інструментального музикування та методологічні підходи до його адаптації в умовах професійного академічного виконавства.

Матеріали та методи дослідження. Матеріальну основу дослідження становить сценічно-виконавська практика Великого академічного слобожанського

ансамблю пісні і танцю, зокрема зразки інструментальних номерів і музично-хореографічних композицій, у яких реалізовано принципи стилізації традиції троїстих музик. До корпусу матеріалів також залучено нотні партитури та інструментування репертуарних творів, аудіо- та відеозаписи концертних виступів ансамблю, а також архівні й довідкові джерела, що відображають етапи формування виконавської концепції колективу.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів. Аналітико-структурний метод використовується для виявлення особливостей музичної форми, фактури та тембрової організації сценічних зразків стилізації троїстих музик. Порівняльний метод дає змогу зіставити традиційну модель троїстих музик із її сценічними інтерпретаціями у професійному виконавстві ансамблю, визначаючи ступінь трансформації автентичних елементів. Історико-культурний підхід дозволяє розглянути досліджуване явище у ширшому контексті розвитку українського народно-інструментального мистецтва та процесів його академізації.

Важливу роль відіграє виконавсько-інтерпретаційний метод, спрямований на осмислення специфіки ансамблевої взаємодії, манери звуковидобування та інтонаційного мислення, характерних для сценічних стилізацій троїстих музик. Елементи етномузикологічного аналізу застосовуються для виявлення зв'язку між регіональною традицією Слобожанщини та її художнім переосмисленням у сценічних формах. Сукупність зазначених методів забезпечує цілісне дослідження художніх і методологічних аспектів сценічної стилізації троїстих музик у практиці академічного народного колективу.

Результати дослідження. Проведене дослідження сценічно-виконавської практики Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю дозволило виявити закономірності художньої та методологічної трансформації традиції троїстих музик у межах професійного академічного народного виконавства. З'ясовано, що сценічна стилізація у діяльності ансамблю постає як цілісна система, в якій поєднуються етномузикологічні засади осмислення фольклорного матеріалу, принципи оркестрового мислення та вимоги синтетичної сценічної форми, зорієнтованої на взаємодію музики, танцю та візуального образу [1].

У процесі аналізу встановлено, що традиційна модель троїстих музик, яка в автентичному середовищі характеризується відносною варіативністю складу, імпровізаційністю та функціональною зумовленістю музикування, у сценічній практиці ансамблю зазнає суттєвого художнього переосмислення. Водночас це переосмислення не руйнує інтонаційно-стильової основи традиції, а спрямоване на її узагальнення та адаптацію до умов великої сцени. Особливу роль у цьому процесі відіграє збереження провідної мелодичної лінії, що тяжіє до народної манери інтонування,

при одночасному ускладненні фактури та розширенні тембрової палітри [11].

Для систематизації виявлених відмінностей і спільних рис між автентичною та сценічною моделями троїстих музик було здійснено порівняльний аналіз, результати якого узагальнено у таблиці 1. Вона відображає ключові параметри стилізації, що мають принципове значення для розуміння художньої специфіки сценічної інтерпретації.

Аналіз даних, наведених у таблиці 1, підтверджує, що сценічна стилізація не є редуцією традиції, а виступає формою її художнього узагальнення, у якій відбувається перехід від локальної функціональності до символічно-образного сценічного висловлювання. При цьому важливим результатом є збереження інтонаційної впізнаваності троїстих музик, що забезпечує спадкоємність між традиційною та академічною формами існування народного інструменталізму.

Таблиця 1

Порівняльна характеристика традиційної моделі троїстих музик та їх сценічної стилізації у практиці Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю

Параметр аналізу	Традиційна модель троїстих музик	Сценічна стилізація в практиці ансамблю
Інструментальний склад	Обмежений, варіативний (скрипка, цимбали, бубон та ін.)	Розширений, із залученням оркестрових груп народних інструментів
Фактурна організація	Переважно гетерофонна	Багатопарова, оркестрово вибудована
Характер виконавства	Імпровізаційний, ситуативно зумовлений	Регламентований, ансамблево узгоджений
Функція музики	Прикладна (танцювальна, обрядова)	Драматургічна, образно-сценічна
Інтонаційна основа	Регіонально маркована	Узагальнена з опорою на регіональні інтонаційні моделі

Джерело: сформовано автором на основі [2], [7], [10]

Окрему увагу в дослідженні приділено методологічному аспекту стилізації, який проявляється у поетапній роботі з фольклорним матеріалом. Встановлено, що у практиці Великого академічного слобожанського ансамблю цей процес має логічно вибудовану послідовність, спрямовану на збереження смислового ядра традиції при її сценічній трансформації. Узагальнення цього процесу подано у схемі 1, яка відображає основні етапи стилізації троїстих музик у діяльності колективу.

Запропонована схема 1 засвідчує, що стилізація троїстих музик у сценічній практиці ансамблю є результатом цілеспрямованої художньо-методологічної роботи, в якій кожен етап підпорядкований завданню збереження традиційної інтонаційної логіки при формуванні завершеного сценічного образу. Такий підхід забезпечує органічну інтеграцію народного інструменталізму в структуру академічного концертного дійства та сприяє формуванню стійкої виконавської моделі, придатної як для концертної, так і для педагогічної практики [5].

Таким чином, результати дослідження дозволяють стверджувати, що сценічна стилізація троїстих музик у практиці Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю функціонує як самостійне художнє явище, в якому поєднуються традиційні регіональні інтонаційні засади та сучасні принципи професійного народно-інструментального виконавства. Отримані висновки створюють підґрунтя для подальших досліджень проблем сценічної інтерпретації фольклору в контексті розвитку академічних народних ансамблів України [8].

Висновки. У результаті проведеного дослідження встановлено, що сценічна стилізація троїстих музик у практиці Великого академічного слобожанського ансамблю пісні і танцю постає як складний художньо-методологічний процес, спрямований на збереження інтонаційно-стильової ідентичності традиційного народного інструменталізму в умовах професійного академічного виконавства. Виявлено, що така

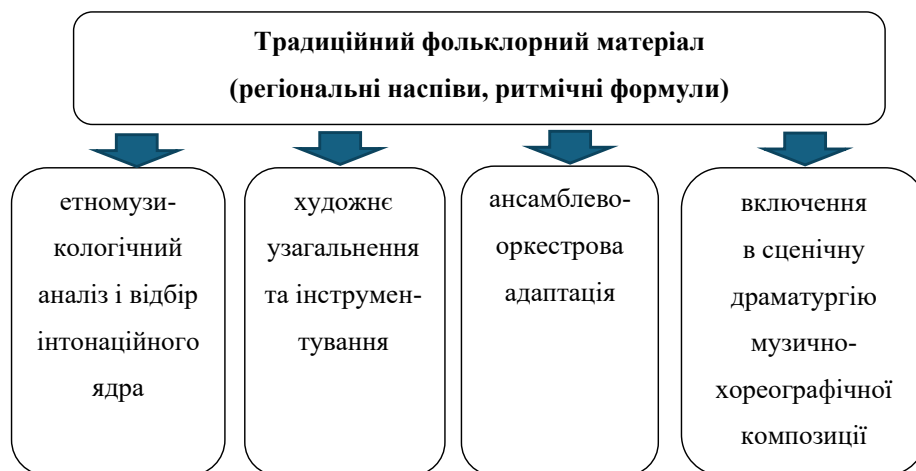


Схема 1. Етапи сценічної стилізації традиції троїстих музик

Джерело: сформовано автором на основі [3], [9]

стилізація не обмежується зовнішнім відтворенням фольклорних ознак, а ґрунтується на глибокому осмисленні регіональної традиції та її творчому переосмисленні відповідно до законів сценічного мистецтва.

Доведено, що у виконавській концепції ансамблю традиційна модель троїстих музик зазнає художнього узагальнення, внаслідок чого відбувається трансформація інструментального складу, фактурної організації та функціонального навантаження музики. При цьому ключовим результатом є збереження інтонаційного ядра народної мелодики та характерної ритмічної організації, що забезпечує спадкоємність між автентичною та сценічною формами існування троїстих музик.

Визначено, що методологічна основа сценічної стилізації у практиці Великого академічного слобожанського ансамблю базується на поетапному опрацюванні

фольклорного матеріалу, яке поєднує етномузикологічний аналіз, художнє узагальнення та оркестрово-ансамблеву адаптацію. Такий підхід сприяє формуванню цілісної сценічної драматургії та забезпечує органічну інтеграцію інструментального компонента у синтетичну структуру музично-хореографічної композиції.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що сценічна стилізація троїстих музик у діяльності досліджуваного колективу виконує важливу культуротворчу та освітню функцію, сприяючи збереженню й актуалізації традицій народного інструментального мистецтва в сучасному художньому просторі. Одержані висновки окреслюють перспективи подальших наукових розвідок у галузі сценічної інтерпретації фольклору, зокрема в аспекті порівняльного аналізу виконавських моделей академічних народних ансамблів України.

Література:

1. Благава Т. О. Формування теорії української народної хореографії в історико-культурологічному вимірі. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. 2015. III (30), Iss. 59. С. 27–30.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.
3. Лиманська О. В. Трансформація побутово-ігрового комплексу слобожанської традиції у сучасному хореографічному мистецтві. *Культура і сучасність*. 2011. № 2. С. 190–195.
4. Нечитайло В. С. Народне хореографічне мистецтво України в соціокультурних умовах сьогодення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 88–93.
5. Таранцева О. Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія і методика проф. освіти». Київ, 2002. 18 с.
6. Чепалов О. І. Мистецтво танцю – широкі наукові обрії. *Культура України : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2013. Вип. 42, ч. 2. С. 62–70.
7. Чернишова А. М. Український народний танець як засіб відродження національної культури. *Педагогічний дискурс : зб. наук. пр. Ін-т педагогіки Нац. акад. пед. наук України*, Хмельниц. гуманітар.-пед. акад. Хмельницький, 2012. Вип. 13. С. 339–402.
8. Чілікіна Н. О. Проблематика сучасної хореографічної освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя : зб. наук. пр. Уман. держ. пед. ун-т ім. Павла Тичини*. Умань, 2015. Вип. 12 (2). С. 298–308.
9. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2013. № 1. С. 171–175.
10. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XX ст.). У 2 т. Т. 2 : монографія. Харків, 2001. 398 с.
11. Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 18 с.

References:

1. Blahova T. O. (2015). Formuvannya teorii ukraïns'koyi narodnoyi khoreohrafiyi v istoryko-kul'turolohichnomu vymiri. [Formation of the theory of Ukrainian folk choreography in the historical and cultural dimension]. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*. Pp. 27–30. [in Ukrainian].
2. Verkhovynets' V. M. (1990). Teoriya ukraïns'koho narodnoho tantsyu. [Theory of Ukrainian folk dance]. Kyiv : Muz. Ukrayina. 150 p. [in Ukrainian].
3. Lymans'ka O. V. (2011). Transformatsiya pobutovo-ihrovoho kompleksu slobozhans'koyi tradytsiyi u suchasnomu khoreohrafichnomu mystetstvi. [Transformation of the domestic and game complex of the Slobozhan tradition in modern choreographic art]. *Kul'tura i suchasnist'* – *Culture and Modernity*. № 2. Pp. 190–195. [in Ukrainian].
4. Nechytyaylo V. S. (2017). Narodne khoreohrafichne mystetstvo Ukrayiny v sotsiokul'turnykh umovakh s'ohodennya. [Folk choreographic art of Ukraine in the socio-cultural conditions of today]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts*. № 2. Pp. 88–93. [in Ukrainian].
5. Tarantseva O. (2002). Formuvannya fakhovykh umin' maybutnikh uchyteliv khoreohrafiyi zasobamy ukraïns'koho narodnoho tantsyu. [Formation of professional skills of future teachers of choreography by means of Ukrainian folk dance] : avtoref. dys. ... kand. ped. nauk : spets. 13.00.04 “Teoriya i metodyka prof. osvity” – author's abstract. dissertation ... candidate of pedagogical sciences: special 13.00.04 “Theory and methods of professional education”. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].
6. Chepalov O. I. (2013). Mystetstvo tantsyu – shyroki naukovy obriyi. [The art of dance – broad scientific horizons]. *Kul'tura Ukrayiny : zb. nauk. pr. Kharkiv. derzh. akad. kul'tury. – Culture of Ukraine: collection of scientific works*. Kharkiv. *State Academician of Culture*. Kharkiv. Pp. 62–70. [in Ukrainian].

7. Chernyshova A. M. (2012). Ukrayins'kyi narodnyy tanets' yak zasib vidrozhennya natsional'noyi kul'tury. [Ukrainian folk dance as a means of reviving national culture]. Pedahohichnyy dyskurs : zb. nauk. pr. In-t pedahohiky Nats. akad. ped. nauk Ukrayiny, Khmel'nyts. humanitar.-ped. Akad – *Pedagogical discourse: collection of scientific works. Institute of Pedagogy of the National Academician of Pedagogical Sciences of Ukraine*. Khmel'nyts'kyi. Pp. 339–402. [in Ukrainian].
8. Chilikina N. O. (2015). Problematyka suchasnoyi khoreorafichnoyi osvity. [Problems of modern choreographic education]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelya : zb. nauk. pr. Uman. derzh. ped. un-t im. Pavla Tychyny – Problems of training a modern teacher: collection of scientific works*. Uman. State Pedagogical University named after Pavlo Tychyna. Uman'. Pp. 298–308. [in Ukrainian].
9. Sharykov D. I. (2013). Mystetstvoznavcha nauka khoreolohiya yak fenomen khudozhn'oyi kul'tury. [Art history science of choreography as a phenomenon of artistic culture]. *Visnyk Derzhavnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv – Bulletin of the State Academy of Leading Personnel of Culture and Arts*. Kyiv. № 1. Pp. 171–175. [in Ukrainian].
10. Sheyko V. M. (2001). Kul'tura. Tsyvilizatsiya. Hlobalizatsiya (kinets' XIX – pochatok XX st.). [Culture. Civilization. Globalization (late 19th – early 20th centuries)] : monohrafiya – monograph. Kharkiv. 398 p. [in Ukrainian].
11. Shkorinenko V. (2003). Narodnyy tanets' u tradytsiyniy i suchasniy kul'turi Ukrayiny. [Folk dance in traditional and modern culture of Ukraine] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.01 “Teoriya ta istoriya kul'tury” – author's abstract. dissertation ... candidate of arts studies: speciality 17.00.01 “Theory and history of culture”. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 22.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АМПЛУА У ВІОЛОНЧЕЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ВІД БАРОКО ДО КЛАСИЦИЗМУ

Стахевич Олександр Григорович,

доктор мистецтвознавства, професор, професор
кафедри музикознавства та культурології

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID: 0000-0001-9261-4023

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна,

доктор педагогічних наук, професор
кафедри музичного мистецтва,

директор ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID: 0000-0001-9686-7626

Висвітлено процес розвитку віолончельного виконавства XVII–XVIII століть, що через пізні становлення конструкції інструменту (кінець XVI – початок XVII століття), тривалий час знаходилось у затінку й під впливом гамбового та скрипкового мистецтва. З'ясовано, що протягом майже століття основним функціональним призначенням віолончелі було виконання супроводу basso continuo. У процесі виявлення специфіки й випрацювання оригінальної віолончельної технології інструменту доручається виконання партій obligato, тобто хоча обов'язкових, але підлеглих. Індивідуальна інструментальна специфіка віолончелі напрацьовується в сольних творах – чаконах, ричеркарах, токатах, сюїтах (Дж. Абако, Й. С. Бах, Д. Габріелі, Дж. Коломбі, Ф. Супріані та ін.), а також сонатах із басом (А. Вівальді, Фр. Джемініані, Фр. М. Дзуккарі, Б. Марчелло, А. Скарлатті та ін.). Перехід від бароко до класицизму супроводжувався відходом віолончелі від амплуа basso continuo та облігатного типу її застосування в ансамблі до набуття інструментом самостійних сольних функцій, що позначилось на розширенні мелодичного діапазону та технічних можливостей інструменту. Остаточним етапом становлення класичної технології стала друга половина XVIII століття (творчість Л. Боккеріні, Ж. Л. Дюпора, Ж. Б. Брєваля та ін.). В цей час віолончельна техніка досягає своїх вершин. Водночас усталилась й техніка смичка: у творах другої половини XVIII століття застосовуються найскладніші комбінації legato та detaше, гострих, стакатних, летючих та стрибаючих штрихів (стало можливим завдяки смичку конструкції Ф. Турта). Разом з технічними, вирішувались і художні проблеми з градації динаміки, пришвидшення та уповільнення темпу, імпровізаційності виконання тощо. Розвиток класичних жанрів віолончельної музики, прагнення до розширення арсеналу її технічних прийомів, а також витонченості динамічних, агогічних, тембральних та інших засобів виразності вивів віолончель у другій половині XVIII століття на рівень повноцінного сольного інструменту.

Ключові слова: музичне мистецтво Бароко і Класицизму, інструментальні амплуа, функціональне призначення, віолончель, гамба, скрипка, ансамблеве виконавство, репертуар, конструкція струнно-смичкових інструментів.

Stakhevich Oleksandr, Ustymenko-Kosorich Olena. Instrumental role in cello performance from Baroque to Classicism

The process of development of cello performance in the 16th – 17th centuries is highlighted, which due to the late formation of the instrument's design (the end of the 16th – the beginning of the 17th century) was for a long time in the shade and under the influence of the art of the violoncello and violin. It has been found that for almost a century, the cello's primary functional purpose was to provide the basso continuo accompaniment. In the process of identifying the specifics and developing the original cello playing technology, the instrument is entrusted with performing obligato parts, that is, although mandatory, but subordinate. The individual instrumental specificity of the cello is developed in solo works – chaconnes, ricercar, toccatas, suites (G. Abaco, J. S. Bach, D. Gabrieli, G. Colombi, F. Supriani, etc.), as well as sonatas with bass (A. Vivaldi, Fr. Geminiani, Fr. M. Zuccari, B. Marcello, A. Scarlatti, etc.). The transition from Baroque to Classicism was accompanied by the cello's departure from the role of basso continuo and the obligatory type of its use in the ensemble to the instrument's acquisition of independent solo functions, which affected the expansion of the melodic range and technical capabilities of the instrument. The final stage of the formation of classical technology was the second half of the 16th century (the work of L. Boccherini, J.-L. Duport, J.-B. Brevall, etc.). At this time, cello technique reaches its peaks. At the same time, the bow technique also became established: in the works of the second half of the 18th century, the most complex combinations of legato and detachment, sharp, staccato, flying and jumping strokes are used (it became possible thanks to the bow of F. Turti's design). Along with technical ones, artistic problems were also solved, such as gradation of dynamics, acceleration and deceleration of the tempo, improvisational performance, etc. The development of classical genres of cello music, the desire to expand the arsenal of its technical techniques, as well as the sophistication of dynamic, agogic, timbral, and other means of expression brought the cello to the level of a full-fledged solo instrument in the second half of the 18th century.

Key words: Baroque and Classicist musical art, instrumental roles, functional purpose, cello, gamba, violin, ensemble performance, repertoire, design of stringed instruments.



Вступ. В музичному мистецтві другої половини ХХ століття спостерігається значне зростання інтересу до репертуару та виконавської стилістики інструментальної музики барокової доби. Сюди відноситься й віолончельне виконавство, яке в барокову добу довгий час знаходилося у затінку й під безпосереднім впливом провідного гамбового та скрипкового мистецтва. Насамперед це зумовлювалось пізнім становленням конструкції інструменту (початок ХVІ століття), а також тим, що віолончелісти у своїй більшості були від початку гамбістами і, звичайно, механічно переносили всі напрацьовані прийоми з гамби на віолончель [2, с. 22].

Зважаючи на поширену практику переходу гамбістів на віолончель, не викликає сумнівів те, що й під час навчання користувались саме гамбовими методами (Г. Симпсона, 1659; Ж. Руссо, 1687; та ін.). Тож певного часу потребував процес виявлення специфіки інструменту й відпрацювання оригінальної віолончельної технології гри. Це стосувалось і смичка, який на ранніх етапах розвитку віолончельного виконавства утримувався віолончелістами з-під низу як гамбовий.

Новому інструменту з більш гучним та яскравим звуком була доручена допоміжна роль басової підтримки. Насамперед це було *basso continuo* – супровід у виконанні ансамблевих / оркестрових творів. З установленням інструментальної специфіки й розвитком техніки гри функціональні можливості віолончелі розширюються: в ансамблі їй доручаються партії *obligato*, а сповна специфіка інструменту розкривається в сольних творах [5, с. 190]. Треба відзначити, що до теперішнього часу відомостей про віолончельне мистецтво доби Бароко збереглося небагато. Отже, з'ясування процесу становлення віолончельної технології та індивідуальної специфіки інструменту, формування репертуару й, поряд з цим, виконавських амплуа, постає актуальним завданням сучасного музикознавства.

Мета статті – розкрити специфіку використання інструменту та виявити інструментальні амплуа, які виконувала віолончель у виконавському мистецтві від Бароко до Класицизму.

Матеріали і методи. В українському музикознавстві питанням становлення та розвитку віолончельного мистецтва та її інструментальним амплуа від Бароко до Класицизму приділена незначна увага дослідників. Зокрема, становлення та розвиток музики для віолончелі соло у ХVІІ–ХVІІІ століттях розкривала Ю. Білоусова [1]. Сольні твори для віолончелі кінця ХVІІ – початку ХVІІІ століття як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва, а також питання щодо еволюції функціональної ролі віолончелі в ансамблево-інструментальній (вокальній) музиці кінця цього ж періоду на прикладі двох італійських сольних кантат Г. Ф. Генделя стали предметом наукового зацікавлення Т. Гречанівської [2; 3].

Виконавську стилістику бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства вивчала Н. Яропуд [5]. Принципи навчання гри на віолончелі, зокрема одного з перших авторів методичних настанов та віолончелістів-віртуозів

Фр. Супріані, досліджував Дж. Туріна [4]. Розвитку віолончельної техніки та репертуару присвячена праця В. Брауна (W. Braun) [6]. Віолончель та виконавство на неї в добу Бароко вивчав М. Ванскейвік (M. Vanscheeuwijck) [8]. Проте питання інструментальних амплуа у віолончельному виконавстві від Бароко до Класицизму не ставали проблемою, окремого дослідження, що обумовлює новизну пропонованої теми статті.

Методологія. Для визначення інструментальних амплуа у віолончельному виконавстві ХVІІ–ХVІІІ століття у даній статті застосовано історико-порівняльний, герменевтичний, культурологічний, структурно-системний методи. Для встановлення технічних і виразних особливостей та специфіки віолончельних творів зазначеного періоду використано методи компаративного та музикознавчого аналізу. Вивчення індивідуальної інструментальної специфіки та розвитку віолончельної технології базується на аналітичному підході, що потребувало застосування методу системного аналізу (трактування інструментальних партій, технології гри, фактурні рішення, взаємозв'язок між елементами твору тощо).

Результати. На початку ХVІІ століття, коли усталилась конструкція віолончелі, у європейських країнах – Англії, Німеччині, Італії, Франції – значного поширення досягло мистецтво гри на гамбі. Цей інструмент використовували у ансамблевій, оркестровій і сольній практиці, звичайно й техніка гри на гамбі випереджала і віолончельну, і навіть скрипкову. Це підтверджують перші педагогічні методи середини – кінця ХVІ століття (напр., К. Жервеза), в яких знайшли відображення прийоми гри, апробовані саме у віолончельному мистецтві. Поряд із цим, віолончель використовувалась лише в ансамблевому музикуванні у якості цифрового басу¹, й перші згадки про неї з'являються у першій третині ХVІІ століття.

Досвід застосування віолончелі у якості *basso continuo* в ансамблі вплинув на те, що інструменту доручались здебільшого одноголосні партії (звичайно у нижніх позиціях). Це характерно першим творам, призначеним безпосередньо для віолончелі *solo* із басом. Можна припустити, що талановиті та досвідчені виконавці, слідуючи традиціям доби, прикрашали такий супровід, імпровізуючи й заповнюючи гармонічну лінію різними фігураціями. Поступово межі такої практики розширювалися, і композитори стали вводити партії віолончелі *obligato*, тобто хоча й підлеглої, але обов'язкової, в якій відбивались специфічні якості цього інструмента. В цьому були зацікавлені насамперед виконавці, які, удосконалюючи свою майстерність, винаходили ті чи інші прийоми й засоби, характерні саме для віолончелі, і впроваджували їх у практику.

До ХVІІІ століття віолончельний репертуар поповнився оригінальними сольними та ансамблевими творами, написаними не лише віолончелістами, а й музикантами інших спеціальностей. Одним з них була «Чакона» для віолончелі *solo* італійського композитора

¹ Цифрований бас чи *basso continuo* – це гармонічна опора для супроводу в ансамблях чи оперних речитативах.

та скрипаля *Джузеппе Коломбі (Giuseppe Colombi, 1635–1694)*². Чакона (ісп. – *chacóna*, італ. – *ciaccona*) – це популярна в добу бароко інструментальна п'єса, створена у формі варіацій на *basso ostinato*. Вибір тональності й деякі інші композиційні елементи твору прямо залежали від тогочасної конструкції віолончелі. Так, оригінальна тональність твору Дж. Коломбі – Фа мажор, що було пов'язано із великими розмірами й настроюванням інструменту на тон нижче, порівняно із сучасним. Цей стрій (I струна – G, II – C, III – F, IV – B) використовувався в ансамблевій та оркестровій музиці й називався «болонський». За невеликого діапазону твору (в межах чотирьох позицій: C великої – f першої октави) із технічних засобів Дж. Коломбі використав подвійні ноти, пунктирний ритм, перекидання смичка через струну та гамоподібний рух шістнадцятими. Зважаючи на розвиток інструментальної технології того часу, це потребувало гарної технічної підготовки виконавців.

Одним з перших авторів сольних творів для віолончелі був *Франческо Супріані (Francesco Supriani / Scipriani, 1678–1753)* – представник неаполітанської віолончельної школи, який створив першу віолончельну методу «Принципи навчання гри на віолончелі з 12 Токатами соло» («*Principij da imparare a suonare il violoncello e con 12 Toccata a solo*», 1720) [4]. Поряд із інструктивним матеріалом (вправи у гамах, розкладених терціях, квартах, октавах тощо), у якості прикладів до цієї методи входили 12 токат. Загалом токати писались здебільшого для клавішних, і були певним виключенням у репертуарі для струнно-смичкових інструментів. З цього приводу висувається припущення, що композитор обрав цю форму для віолончельних п'єс, тому що «твори, написані в формі токати мають більше вільного простору і в художньому, і в технічному аспектах» [2, с. 25]. це надає токатам Ф. Супріані вихід за межі облігатності, коли за технічної та художньої свободи твір сягає вже сольних якостей.

Сольний рівень токат засвідчують і застосовані в них технічні прийоми та виразні засоби. Зокрема Ф. Супріані уводить октавні стрибки (токата № 2), швидкі пасажі (токата № 4), складні переходи в позиції, чергування струн чи перекидання смичка через струну, що вимагало досконалої координації обох рук (токати №№ 3, 4, 7, 9, 10, 11, 12). Т. Гречанівська відзначає, що Ф. Супріані застосовує «ставку для гри в п'ятій позиції, теноровий ключ та різні за складністю технічні елементи, як для лівої, так і правої руки» [2, с. 25]. Більшість з токат – рухливі, й лише три написані у повільному темпі. Припускається, що виконання повільних п'єс викликало значну складність, оскільки барокова конструкція смичка не давала можливості відтворити рівне звучання тривалих нот.

Сольні якості віолончелі найбільше виявлялись у творчості віолончелістів-віртуозів, одним з яких у XVII столітті був *Доменіко Габріеллі (Domenico Gabrielli, 1651 чи 1659–1690)*. Цей віолончеліст, альтист

² Джузеппе Коломбі народився в Модені, де з 1671 року був придворним скрипалем, а з 1678 – керівником Капели церкви Мадонни-дель-Вото.

та композитор (автор опер, ораторій, інструментальних творів, у тому числі двох віолончельних сонат) тривалий час працював у болонській капелі Сан Петроніо (*San Petronio*) – однієї з провідних у той час у Європі. Крім згаданих сонат, у доробку Д. Габріеллі налічуються сім «Ричеркарів» для віолончелі *solo*, що в той період було певним виключенням у віолончельному репертуарі. Думається, це було обумовлено практикою сольного музикування у соборі Сан Петроніо, оскільки там було два види басових інструментів: одні більшого розміру – для супроводу *basso continuo*, інші – меншого, для гри *solo*. Зазначені факти переконують в тому, що до кінця XVII століття тенденції сольного віолончельного виконавства вже мали міцне підґрунтя, принаймні в музичній культурі Італії.

«Ричеркари» Д. Габріеллі для віолончелі *solo* цікаві тим, що цей жанр також відрізняла свобода викладення, що виражалось у прелюдійності, імпровізаційності, колоратурній рухливості цих творів. Будучи в основному за тематизмом однорідними, ці ричеркари однак не позбавлені контрастів, як динамічних і ритмічних, так і фактурних та інтонаційних. Характерною ознакою цих творів був наскрізний розвиток і використання басового регістру. Останнє, вочевидь, було пов'язано з тим, що саме в капелі Сан Петроніо в Болон'ї за кілька років до того стали використовувати металеву обмотку (канитель) на нижніх струнах, яка, порівняно із достатньо глухим звучанням жильних струн, давала яскравий і насичений звук у цьому регістрі. Тож Д. Габріеллі активно застосовує нижній регістр, хоча в цілому діапазон творів не перевищує чотирьох позицій.

Впроваджені Д. Габріеллі в «Ричеркарах» чергування струн, зміна позицій, виконання подвійних нот у швидкому темпі вимагали від віолончелістів значної майстерності і технічного володіння інструментом. Не меншим викликом для виконавців був і художній бік творів: особливості тематизму потребували застосування звукових та агогічних тонкощів, а також тембральної різноманітності. Т. Гречанівська зауважує, що Габріеллі «чудово володів віолончеллю та увів багато технічних нововведень у техніку гри на цьому інструменті», а також «був першим, хто написав сольні твори для інструменту та виконав їх, звільнивши тим самим віолончель від єдиної ролі акомпанування» [2, с. 22].

Потужним чинником розвитку сольної віолончельної технології, й відповідно, репертуару стали сонати для віолончелі з басом. Оригінальних зразків жанру в добу бароко було створено небагато, й більшість авторів цих творів не були віолончелістами. До ранніх творів відносяться згадані вище дві сонати *Доменіко Габріеллі* та три сонати (№ 1 d-moll, № 2 c-moll, № 3 C-dur) *Алессандро Скарлатті (1660–1725)*. Віолончельні сонати XVIII століття і нині широко використовуються у педагогічній практиці. Насамперед це Шість сонат для віолончелі та *basso continuo* *Бенедетто Марчелло (1686–1739)*, а також Шість сонат для 2 віолончелей або віоли да гамба та *basso continuo* *Антоніо Вівальді (1678–1741)*. Відомі також Дев'ять сонат для віолончелі та *continuo*, написані А. Вівальді у ранній

період творчості і видані в Парижі в 1724–1726 роках (RV 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47).

Як і у більшості сонат, створених у другій половині XVII – на початку XVIII століття, у вівальдівських творах ще відчутний вплив церковної сонати (*sonata da chiesa*). Сонатний цикл у його творах складається з чотирьох частин, що чергуються за принципом повільно-швидко-повільно-швидко. Повільні частини сонат різняться за характером (барокова піднесеність, італійська мелодичність, ліричні настрої). Ритмічно різноманітними є й швидкі частини, часто танцювального характеру.

Виконання віолончельних сонат з басом здійснювалось найчастіше двома віолончелями, рідше у якості *basso continuo* використовували *Violone* або басову віолу, і загалом як виключення – гамбу чи клавесин. Поєднання сольної та супроводжуючої віолончелі позначилося на розвитку жанру віолончельного дуету.

У XVIII столітті сольне віолончельне виконавство здобуло розвитку у творчості **Джозефа (Йозефа) Абако (Dall'Abaco**, повне ім'я Джозеф (Джузеппе) Марія Климент Фердинанд Даль'Абако, 1710–1805). Цей віолончеліст і композитор народився в Брюсселі, музиці навчався у свого батька, італійського композитора, скрипаля та віолончеліста Еваристо Феліче Даль'Абако. В дев'ятнадцять років Дж. Абако поступив на службу в Боннську придворну капелу, а в 1738 році став її капелмейстером. З 1753 року жив та працював у Вероні. В доробку Абако близько 40 сонат для віолончелі, 11 капричі для віолончелі *solo*, 2 сонати для двох віолончелі та ін. Найпопулярнішими та виконуваними з них є капричі, присвячені автором курфюрсту Баварії.

Збереглося тільки 11 капричі Даль'Абако, хоча за існуючою традицією їх повинно було бути 12 (за умовами церковної символіки). Час написання цих творів датується приблизно 1770-ми роками, однак за стилістикою їх музика відноситься до барокового стилю. Як і вище згадані сольні токати й ричеркари, капричі Даль'Абако – це п'єси вільної форми, в яких автор не обмежує свою уяву. Загалом це поліфонічного складу розгорнуті композиції, в яких подекуди використані танцювальні форми (алеманда – капричо № 2 та куранта – капричо № 6). Незвичайним є капричо № 5, побудоване на чергуванні епізодів *arco* й *pizzicato*. У віолончельній літературі це виключний випадок, коли великі музичні побудови відтворюються на *pizzicato*. Звичайно таке не типово викладення музичного тематизму й сьогодні становить значну складність для виконання.

Серед сольних композицій для віолончелі необхідно згадати Шість сюїт для віолончелі **Йоганна Себастьяна Баха (Johann Sebastian Bach**, 1685–1750). Шість циклів п'єс (BWV 1007–1012) були створені композитором у кетенський період (1717–1723)³. За традицією основу кожної сюїти становлять чотири танці: алеманда, куранта, сарабанда та жига, їм передують прелюдія, а перед останнім номером у кожній «вставні»

³ В 1717–1723 роках Й.С. Бах служив капелмейстером при дворі князя Леопольда Ангальт-Кетенського, в цей період ним було написано більшість інструментальних, ансамблевих та оркестрових творів.

номери – «Менуети» в сюїтах № 1, 2, «Буре» в сюїтах № 3, 4, «Гавоти» в сюїтах № 5, 6. Оригінального тексту сюїт, написаного самим Й. С. Бахом не збереглося, існує чотири рукописні копії цих творів А. М. Бах – 1727–1731 років, Й. П. Кельнера – 1726 року та дві анонімні – 1759–1799 років [7].

Сьогодні Шість сюїт для віолончелі Й. С. Баха є основою технічного оснащення кожного професійного віолончеліста. Однак, зважаючи на їх надзвичайну складність, невідомо для кого вони були створені, і яку мету переслідував композитор. Не встановлено і для яких інструментів призначались ці твори: мається на увазі технічна складність, не типова для віолончельних творів цього часу, скордатура – перестроювання верхньої струни інструменту в П'ятій сюїті й тотальне використання верхнього регістру в Шостій, яка за припущенням мала виконуватися на віолончелі-*piccolo* – п'ятиструнному інструменті з верхньої струною «мі» [7]. Втім, за художніми якостями Шість сюїт для віолончелі *solo* Й. С. Баха не є суто технічним етюдним матеріалом, як вважалося на початку XIX століття. Сьогодні виконавці й редактори бахівських сюїт опрацьовують їх як художній матеріал, застосовуючи у своїх редакціях виразні, технічні, штрихові та агогічні засоби згідно власного чуття цієї музики.

У середині – другій половині XVIII століття значна кількість віолончельних сонат була створена С. Галетті, Й. Е. Гальяром, К. Гаспаріні, Дж. Б. Мартіні, Дж. Б. Саммартіні, Дж. Б. Черветто та ін. Цікавими зразками є Шість сонат для віолончелі *op. 5* (1747) Франческо Джемініані (*Francesco Geminiani*, 1680–1762). В технічному відношенні вони не перевищують середнього рівня технічної складності, проте широко застосовані в них прикраси й мелізми надають цим творам динамізму та виразності. Такий саме тип презентують і Десять сонат для віолончелі Франческо Марія Дзуккарі (*Francesco Maria Zuccari*, 1694 або 1699–1788), що могли бути написані для А. Вандіні. Технічні труднощі цих творів також не перевищують середнього рівня тогочасної віолончельної техніки.

До середини XVIII століття відбувається скорочення сонатного циклу до трьох частин з послідовністю швидко-повільно-швидко. Іноді в таких тричастинних циклах перша повільна частина залишається в якості невеличкого вступу до швидкої, часто замість традиційних алеманди, куранти чи жиги як рухливі частини включаються менуети. Цей процес приводить до створення класичного сонатного циклу і його кристалізації у творчості віденських класиків.

Найяскравіше сольні якості і технічні можливості віолончелі проявились у жанрі віолончельного концерту, активний розвиток якого відбувається з початку XVIII століття (А. Вандіні, А. Вівальді, Й. А. Гассе, Л. Лео, Г. Монн, Дж. Тартіні). В другій половині століття це реалізується у таких еталонних зразках класичного стилю як концерти для віолончелі з оркестром Л. Боккеріні, Й. Гайдна, Ж.-Л. Дюпора, Я. Стаміца та ін.

Висновок. Розвиток віолончельного виконавства XVII–XVIII століть характеризувався

пізнім становленням конструкції інструменту (кінець XVI –початок XVII століття), через що тривалий час воно знаходилося під впливом гамбового та скрипкового мистецтва. Протягом майже століття основним функціональним призначенням віолончелі було виконання супроводу *basso continuo*. У процесі виявлення специфіки й випрацювання оригінальної віолончельної технології гри інструменту доручається виконання партій *obligato*, тобто хоча обов'язкових, але підлеглих.

В період переходу від бароко до класицизму розвиток технології віолончельної гри супроводжувався поступовим відходом від амплу *basso continuo* та облігатного типу застосування в ансамблі й набуття віолончеллю самостійних сольних функцій, що позначилось на розширенні мелодичного діапазону та технічних можливостей інструменту. Дійсним «проривом» у вирішенні технічних питань та обсязі діапазону стало освоєння «ставка» – спеціального прийому виведення лівої руки у верхні позиції. Зі встановленням специфіки інструменту у творчості віолончелістів класичного періоду: Л. Боккеріні, Ж. Л. Дюпора, Ж. Б. Брєваля та ін. сольна техніка гри на віолончелі

досягає вершини розвитку. Водночас розвивається й техніка смичка: твори другої половини XVIII століття містять найскладніші комбінації легато та детаще, гострих, стакатних, летючих та стрибаючих штрихів, що уможливила конструкція смичка французького майстра Франсуа Турта (1747 або 1750–1835).

Поряд з технічними, вирішувались і художні проблеми. Динаміка барокової музики, що звичайно обмежувалась «ефектом луни» чи так званим «терасоподібним» нюансуванням, змінюється диференціацією тонких градацій та відтінків гучності. Застосовуються прийоми поступового пришвидшення чи уповільнення темпу, великою мірою пов'язані з імпровізаційністю виконання. Позначки – *espressivo*, *affettuoso*, *amoroso*, *cantabile*, *temperamente* тощо, що з'являються у віолончельних творах, відповідали емоційно-виразним якостям саме цього інструменту.

Отже, розвиток класичних жанрів віолончельної музики, прагнення до розширення арсеналу її технічних прийомів, а також витонченості динамічних, агогічних, тембральних та інших засобів виводить віолончель у другій половині XVIII століття на рівень повноцінного сольного інструменту.

Література:

1. Білоусова Ю. Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у XVII–XVIII ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 96: Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. Київ, 2011. С. 174–184.
2. Грєчанівська Т. Ю. Сольні твори для віолончелі кінця XVII – початку XVIII ст. як індикатор розвитку західноєвропейського виконавського мистецтва. *Fine Art and Culture Studies* : науковий журнал Волин. нац. ун-ту імені Лесі Українки. Луцьк, 2023. Вип. 4. С. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3>
3. Грєчанівська Т. Ю. Функціональна роль віолончелі в сольних кантатах Г. Ф. Генделя. *Культурологічна думка: зб наукових праць*. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022. № 22. Т. 2. С. 63–71. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71>
4. Туріна Дж. Франческо Супріані (1678–1753) : Принципи навчання гри на віолончелі. *Eighteenth – Century Music*. Cambridge University Ptes. 2018. Вип. 1. С. 97–99. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570617000550>
5. Яропуд Н. Виконавська стилістика бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67, том 2, 2023. С. 188–196. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-27>
6. Braun W. The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Tehnique and Repertoire. University Nebraska, 2015. 132 p.
7. Cello Suites (Bach). Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Suites_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Suites_(Bach))
8. Vanscheeuwijck M. The baroque cello and its performance. *Performance Practical review*, 1996. Vol. 9: № 1, Article 7, P. 78–96. DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199609.01.07>

References:

1. Bilousova, Yu. (2011). *Stanovlennia ta rozvytok muzyky dlia violoncheli solo u XVII–XVIII st.* [Formation and development of music for solo cello in the 17th – 18th centuries]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. Muzychne vykonavstvo i pedahohika: istoriia, teoriia, interpretatsiini aspekty kompozytorskoï tvorchosti – Musical performance and pedagogy: history, theory, interpretative aspects of composer's work. Kyiv. Issue 96. Pp. 174–184. [in Ukrainian].
1. Hrechanivska T. Yu. (2023). *Solni tvory dlia violoncheli kintsia XVII –pochatku XVIII st. yak indykator rozvytku zakhidnoievropeiskoho vykonavskoho mystetstva* [Solo works for cello of the late 17th – early 18th centuries as an indicator of the development of Western European performing art]. *Fine Art and Culture Studies : naukovyi zhurnal Volyn. nats. un-tu imeni Lesi Ukrainky – Fine Art and Culture Studies: scientific journal of Lesya Ukrainka Volyn National University*. Lutsk, 2023. Issue 4. P. 20–27. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-3> [in Ukrainian].
2. Hrechanivska T. Yu. (2022). *Funktsionalna rol violoncheli v solnykh kantatakh H. F. Hendelia* [The functional role of the cello in solo cantatas by G. F. Handel]. *Kulturolohichna dumka: zb naukovykh prats – Culturological thought: collection of scientific works*. Kyiv: Institute of Culturology of the National Academy of Arts of Ukraine. No. 2. Vol. 2. P. 63–71. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.63-71> [in Ukrainian].
3. Turina Dj. (2018). *Franchesko Supriani (1678–1753) : Pryntsyppy navchannia hry na violoncheli* [Francesco Supriani (1678–1753): Principles of Cello Teaching]. *Eighteenth – Century Music*. Cambridge University Ptes. Vol. 1. P. 97–99. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1478570617000550> [in Ukrainian].

4. Yaropud N. (2023). *Vykonavska stylistyka baroko u podviinykh kontsertakh Antonio Vivaldi v umovakh suchasnoho violonchelnoho vykonavstva* [Baroque Performance Stylistics in Antonio Vivaldi's Double Concertos in the Conditions of Modern Cello Performance]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues in the Humanities*. Issue 67, Vol. 2. P. 188–196. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-27> [in Ukrainian].
5. Braun W. (2015). *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Tehnique and Repertoire*. University Nebraska. 132 p. [in English].
6. Cello Suites (Bach). Wikipedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Suites_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Suites_(Bach)) [in English].
7. Vanscheeuwijck, M. (1996). *The Baroque Cello and Its Performance*. Claremont: Performance practical review [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 19.01.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.02.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ФОРТЕПІАННА СОНАТА В НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ: ВЕКТОРИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ

Уманець Ольга Віталіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри культурології

Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого

ORCID ID: 0009-0008-2113-1292

Scopus ID: 57409577000

У статті виявлено провідні спрямування національної інтерпретації жанрової моделі фортепіанної сонати, яка демонструє специфічне «стиснення» онтосу при історико-культурній та ментальній детермінованості феноменологічних вимірів. Обґрунтовано тяжіння жанрової моделі сонати в XVIII–XIX ст. від його класицистичного композиційно-структурного варіанту з інтонаційними маркерами національної природи до індивідуалізованих романтичних модифікацій із інтенсифікацією значущості національних рис музичного мислення, мовлення та виразовості.

Констатовано, що інтерпретації жанрової моделі сонати в фортепіанному мистецтві України в XX ст. позначені спрямованістю на посилення значущості композиційно-структурної варіабельності, національного інтонаційного тезаурусу, стильового різноманіття, жанрової дифузії, демонструють семантичну концентрованість, апелювання до стильових настанов романтизму та символізму, експерименталізм мовних параметрів. Виявлено, що зі сер. XX ст. спрямування інтерпретації жанрової моделі фортепіанної сонати (у творах В. Годзяцького, В. Сильвестрова, В. Птушкіна, Ю. Шамо, Є. Станковича, К. Цепколенко) пов'язані з: індивідуалізацією концептуальних та композиційно-структурних вимірів; трансформацією лексичного «фонду» в параметрах серійності, алеаторики, сонорики, атонального мислення; емансипацією дисонансу, динаміки, репетитивності; позиціонуванням як концентрованого символу культурної пам'яті, масштабного у синхронії та діахронії синтезу культур; застосуванням розширених фортепіанних технік.

На межі XX–XXI ст. провідними спрямуваннями в інтерпретації жанрової моделі фортепіанної сонати (у творчості Л. Шукайло, В. Рунчака, С. Луньова, В. Польової) є: структурна дестабілізація, яка абсолютизується зокрема у спростуванні жанрових настанов та інструментальної природи; жанрова дифузія; емансипація звуку як провідного носія сенсу; експерименталізм мовно-виразових параметрів; макроциклічність; актуалізація крос-культурної алюзійності, «пам'яті» жанру в діахронії та синхронії; тенденції інтертекстуальності, меморіальності та «hommage»-традиції; активізація трансформування звукового образу фортепіано, виявлена зокрема в активному задіянні розширених фортепіанних технік.

Ключові слова: українська музика, фортепіанне мистецтво, жанр, жанрова модель, фортепіанна соната, інтерпретація.

Umanets Olha. Piano sonata in the national music space: vectors of interpretation of the genre model

The article reveals the leading trends in the national interpretation of the genre model of the piano sonata, which demonstrated a specific “compression” of ontos in the historical, cultural, and mental determinism of phenomenological dimensions. It substantiates the gravitation of the genre model of the sonata in the 18th–19th centuries from its classic compositional and structural variant with intonational markers of a national nature to individualized romantic modifications with an intensification of the significance of national features of musical thinking, speech and expressiveness.

It has been established that interpretations of the genre model of the sonata in Ukrainian piano art in the 20th century are marked by a tendency to emphasise the importance of compositional and structural variability, national intonational thesaurus, stylistic diversity, and genre diffusion, demonstrating semantic concentration, appeal to the stylistic principles of Romanticism and Symbolism, and experimentalism in linguistic parameters. It has been found that since the mid-20th century, there has been a trend towards interpreting the genre model of the piano sonata (in the works by V. Godziatsky, V. Silvestrov, V. Ptushkin, Yu. Shamo, Ye. Stankovich, K. Tsepkoenko) has been associated with: the individualization of conceptual and compositional-structural dimensions; the transformation of the lexical “fund” in terms of seriality, aleatoric, sonority and atonal thinking; the emancipation of dissonance, dynamics, and repetitiveness; positioning as a concentrated symbol of cultural memory, large-scale in synchronicity and diachronicity of cultural synthesis; the use of extended piano techniques.

At the turn of 20th and 21st centuries, the leading trends in the interpretation of the genre model of the piano sonata (in works by L. Shukailo, V. Runchak, S. Lunov, V. Poliova) were: structural destabilisation, which is particularly evident in the rejection of genre conventions and instrumental nature; genre diffusion; the emancipation of sound as the primary carrier of meaning; experimentalism in linguistic and expressive parameters; macrocyclicality; actualization of cross-cultural allusiveness, the “memory” of genre in diachrony and synchrony; trends of intertextuality, memoriality and the “homage” tradition; activation of the transformation of the sound image of the piano, manifested in particular in the active use of extended piano techniques.

Key words: Ukrainian music, piano art, genre, genre model, piano sonata, interpretation.

Вступ. Музикознавчий дискурс і художня практика межі XX–XXI ст. позначені суттєвою проблематизацією жанру як одного з системо- та змістотворних конструктивів музичного мистецтва. Характерне для

мета-модерної світоглядної парадигми коливання між прагненням збереження й актуалізації культурного, художнього надбання як духовної опори людства та водночас його трансформації, релевантної щодо сучасних



соціокультурних реалій, віддзеркалюються і в унікальні жанрових номінацій, і в «модуляції» в царину програмності, і в індивідуалізації жанрових параметрів, зумовлених як їх редукцією, так і дифузією.

Результатом процесів жанротворення та модифікації жанрових настанов у різноманітті їх спрямувань стає «нова виконавська поетика, яка, власне, вміщує суголосну творчість композитора й виконавця та яка становить духовно-семантичну значущість для слухача» [1, с. 2]. Одна з ключових настанов такої виконавської поетики – розвинене жанрове мислення, здатність оперувати жанровими кодами і знаками як детермінантами сенсотворення, структуротворення та слухачької перцепції, набуває особливої вагомості в контексті «плюралістичності трансформацій жанрових моделей музичного мистецтва, які у художній пам'яті людства "осяяні" статусом концентрованого втілення специфіки ракурсів мистецького світобачення» [12, с. 95].

Жанрова модель сонати, яка протягом багатомісячного буття у просторі світового мистецтва поставала в численності стилєвих, мовно-мовленнєвих та виразових інтерпретацій при збереженні власного «семантичного коду» як атрибутивна компонента фахового становлення піаніста та репертуарна константа фортепіанного мистецтва, є одним із таких концептуальних утілень культурної пам'яті, шляхи сучасної трансформації якого відбивають специфіку художньої рефлексії межі ХХ–ХХІ століть і в силу цього потребують опанування в музикологічному дискурсі у феноменологічному, онтологічному, виконавському тощо ракурсах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феноменологія й онтологія жанру сонати є одним із пріоритетних проблемних спрямувань сучасного музикологічного знання, інтенсифікація якого та різноманіття ракурсів суголосні плюралістичності інтерпретацій жанрової моделі сонати у творчості українських митців порубіжжя століть. Так, до окреслення специфіки еволюції національного варіанту жанрової моделі сонати опосередковано звертаються М. Степаненко та Б. Фільц, І. Зінків, О. Костюк та А. Калениченко, В. Клін у контексті проблематики становлення та розвитку української камерно-інструментальної музики, шляхи буття сонати у просторі українського фортепіанного мистецтва ХХ ст. визначає Л. Ланцута [6].

Домінантним вектором дослідження національної версії фортепіанної сонати в українському музикологічному знанні є висвітлення її специфіки в контексті творчості видатних митців. У такому персонологічному ракурсі питання особливостей інтерпретації жанрової моделі сонати у творчих світах українських композиторів порушуються у розвідках І. Беренбейн [3], Н. Пастеляк, П. Рудь [7], А. Рум'янцевої [8], В. Семікіна, І. Стародуб [10], Р. Федіни, Т. Чабан [14], О. Черденченко [15], О. Щетинського, З. Ядловської [16]. Проте, попри значущість доробку у цій проблемній сфері, музикологічний дискурс потребує формування візії щодо специфіки панорами версій жанрової моделі сонати у просторі національного, зокрема сучасного, музичного мистецтва.

Мета статті – виявлення провідних спрямувань інтерпретації жанрової моделі сонати в національному фортепіанному мистецтві.

Матеріали і методи. У статті задіяно компаративну методологію, в контексті якої евристичними щодо досягнення мети є настанови: культурологічного підходу, який уможливив співвіднесення векторів еволюції жанрової моделі фортепіанної сонати з визначальними шляхами національного культуротворення в їх художній увиразненості; жанрового аналізу, який став основою для виявлення спрямувань інтерпретації моделі жанру у творчості українських митців; методів систематизації та узагальнення, а також порівняльно-аналітичного методу. Матеріалом дослідження слугують інтерпретації жарової моделі сонати у фортепіанній творчості українських композиторів.

Результати дослідження. Специфіка репрезентації жанрової моделі сонати в національному фортепіанному мистецтві до ХХ ст. має глибинні історико-культурні та ментальні детермінанти. Певну «периферійність» жанру в національному піанізмі П. Рудь пов'язує з тим, що «масштабний концепційний жанр сонати і його ядро – сонатна форма із діалектичною рівновагою схеми (конструкції) і логічного сенсу – не завжди поєднується із музично-мовними експериментами, ... важко подолати «пам'ять» жанру: рівень наявності наскрізного розвитку (або хоча б його ідеї), двох (кількох) тем (темоутворень, тематичних комплексів, тональних планів) і їх взаємодії буде визначати якість сонатності» [7, с. 58].

З нашого погляду, особливості національного онтосу сонати також пов'язані з тривалим перебуванням інструментальної музики на периферії уваги митців. Обмеженість її органічного розвитку пояснюється, з одного боку, пріоритетністю хорового начала у православної музичній традиції, як панівній сакральній царині становлення та розвитку професійного музичного мистецтва. З іншого боку, специфіка онтосу сонати пояснюється складністю опанування жанрів академічної традиції у просторі національного музичного мистецтва в силу домінування «прикладних» форм інструментального мистецтва побутового призначення – переваги у світському музикуванні танцювальних форм і вільних з погляду структури, драматургії та тематизму жанрів на основі фольклорного надбання.

Детермінантом своєрідності процесу формування національної версії жанру видається можливим визнати також значущість таких ментальних настанов української спільноти, як індивідуалізм, емоційність і кордоцентризм. Їх певна розбіжність із раціоналістичними параметрами класицистської версії сонати стала імпульсом до домінування жанрових форм, первинно позначених лабільністю тематично-образних, композиційних, структурних параметрів і значним потенціалом індивідуального інтерпретування на всіх рівнях організації музичного цілого.

Одними з перших зразків опанування сонатного жанру у творчості українських митців є три Сонати Д. Бортнянського (C-dur, F-dur, B-dur). Створені в кінці

XVIII ст., ці твори демонструють опосередковану «модуляцію» класицистичної моделі жанру в національну інтонаційну царину, що засвідчується як типовістю драматургії та принципів розвитку тематизму, так і «явним використанням інтонаційно-гармонічних зворотів, типових для українського фольклору, зокрема поширеного танцю – козачка» [16, с. 131].

Входження сонати в панораму національного піанізму XIX ст. певним чином каталізували насамперед романтичні, концептуально та композиційно-структурно індивідуалізовані модифікації жанрової моделі. Водночас модуси розвитку національної версії жанру в XIX ст. визначала і необхідність творчого осягнення його «пам'яті» – різноманіття інтерпретацій в бароковому, класицистичному та – особливо – в романтичному контекстах, у різноманітті «моцартіанської» клавирності, «шубертівської лірично-пісенної суб'єктивності» та «бетховенської» і «лістівської» оркестральної монументальності, у комплементарній єдності стильових варіантів жанрових моделей та водночас національних маркерів музичного мислення, мовлення та палітри виразових засобів. Це відбилося в романтичних інтенціях, що наповнюють тричастинну Сонату для фортепіано (з акомпанементом віолончелі) І. Лизогуба (поч. XIX ст), та в ліро-епічній «великій» Сонаті a-moll М. Лисенка, позначеній водночас спадкоємними концептуальними та драматургічними зв'язками із моделлю сонати «бетховенського» типу.

У простір музичного мистецтва України в XX ст. жанрова модель сонати входить у статусі багаторівневого феномена, позначеного стильовим різноманіттям, семантичною концентрованістю, багатшаровістю сенсів і потенційною композиційно-структурною варіабельністю, у межах якої можливе розпорошення жарових ознак, дискретна та імпліцитна репрезентація, синтез з іншими жанровими моделями та з національним інтонаційним тезаурусом.

Романтичні тенденції в національному варіанті сонати на поч. XX ст., з одного боку, відбиваються в композиційно-структурному «стисканні» жанру, редукції його параметрів при збереженні семантичної парадигми, що унаочнюють одночастинні сонати у творчості Я. Степового та Л. Ревуцького. З іншого боку, атрибутивне для романтизму тяжіння до синтезу жанрових настанов, як відбиття індивідуалізації творчого світобачення, в українській фортепіанній сонаті реалізується в її мікстовому поєднанні з маркерами інших жанрових моделей (зокрема в Сонаті-баладі Б. Лятошинського).

Особливо показовою щодо тяжіння української фортепіанної сонати до жанрової дифузії є одночастинна та двочастинна сонати В. Косенка 1920-х рр. Багатовимірний мікст жарів у цих творах зумовлюється, з одного боку специфікою переосмислення ідеї сонатності, що засвідчує взаємопроникнення «сонатного і сюїтного» хронотопів, формування в межах сонати міфоритуального циклічного простору, стадіальному розкритті сонатної ідеї як послідовності контрастних образів-епізодів і втіленням романтично-екзистенційної ідеї

“мандрів світами” <...> органічне вписування архаїчних культурних текстів в авторський культурний код» [3, с. 95–101].

Багатовимірність романтичних інтенцій та історико-культурних алюзій, як посилань на «пам'ять» жанру, зокрема на його романтичну версію, у сонатах творів В. Косенка та Л. Ревуцького формується завдяки опосередкованому відтворенню поемності. Певними алюзіями з романтичними інтенціями, зокрема з традиціями фортепіанної творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана, насичені фортепіанні сонати С. Борткевича [15, с. 11].

Прецедентом оперування моделлю жанру як первинним поштовхом до творення його синтетичного варіанту – концентрації пам'яті жанру – є Соната Des-dur В. Барвінського, у якій «застосування фуґи у фіналі, тяжіння до насиченої фактури у фіналі, монотематичні побудови та значні масштаби, засвідчують як романтичні традиції Сонати (шубертівська «довготна» експозиційність, шопенівська сонатна монументальність), так і неокласичні-символістські торкання (ознаки старовинної сонати da chiesa, еклетика стильових цитат в тематизмі і структурі, «стертість» образно-тематичних контрастів)» [14, с. 179]. Прецедентом наповнення сонати національно увиразненим інтонаційним матеріалом (мелосом стрілецьких пісень) та новаційними маркерами музичного мислення та мовлення – квартовими вертикалями, полігармонічними побудовами, поліметричністю – є Соната А. Рудницького.

Початок XX століття ознаменувався не тільки активним трансформуванням композиційно-структурних параметрів жанрової моделі сонати, а й закріпленням у межах її національного варіанту декількох концептуально-образних спрямувань – ліричного, лірико-драматичного, епіко-драматичного типів [6].

Зацентруємо, що шлях до формування новаційних мовних, мовленнєвих та виразових параметрів української фортепіанної сонати відкрили експериментальні пошуки «київського авангарду». У Сонаті № 2 В. Годзяцького мовну новаційність жанрові моделі закарбували «вільна серійність, розсереджена серійність, напівтональний звуковий ряд» [7, с. 54]. Соната № 1 В. Сильвестрова демонструє індивідуалізацію медитативних, ліричних пошуків, значущість пісенних інтоном і градацій тиші при архітектонічній розімкненості, наповненні маркерами алеаторики, серійності, сонорними побудовами та при збереженні маркерів ідеї сонатності – наскрізного мотивно-тематичного розвитку, взаємодії тематичних утворень тощо. Редукція жанрової моделі жанру в Сонаті № 2 вкладається в параметри як тонального мислення, так і атонального й модального. Водночас Сонати № 2 та № 3 містять у собі прями посилання на хоральність – маркер сакральної царини, що надає жанру академічної світської традиції статусу концентрованого символу культурної пам'яті, масштабного у синхронії та діахронії синтезу культур. Знаком пошуку в такому синтезі новаційних фонічних основ, як закарбування нових сенсів та віддзеркалення специфіки звукового простору епохи, слугує застосування розширених

фортепіанних технік – піцикато струн, удари по струнам, беззвучне туше тощо.

Одночастинна Соната № 1 В. Птушкіна демонструє атональну версію жанрової моделі, емансипацію дисонансу, динаміки та репетитивності як основних засобів виразності при орієнтації на традиційну структуру сонатного *allegro*. Зазначимо, що функціонування твору у двох відмінних за композиційно-структурною організацією редакціях (1981 р. та 1921 р.) формує тенденцію буття сонати як «відкритого твору», потенційно здатного до подальшого буття в принциповій множинності варіантів.

Накладання «пам'яті» жанру в її композиційно-структурних параметрах на новітній мисленнєвий, мовний та виразовий тезаурус музичного мистецтва демонструє Соната № 3 Ю. Шамо (№ 3), у якій зокрема в параметрах атонального мислення знаком відродження барокових «прикмет» слугує апеляція до поліфонічних форм (малого циклу – прелюдія і fuga). Тяжіння до відмови від тонального мислення позначає і Сонату Є. Станковича та Сонату К. Цепколенко, яка водночас «чітко відповідає класичним стандартам сонатної форми» [2, с. 60].

Зазначимо, що композиційно та структурно дестабілізаційні тенденції в онтосі сонати на межі століть «вкладаються» в загальні шляхи жанротворення – з погляду І. Тукової, статус жанру як фактору смислотворення в музичному мистецтві «варіюється від домінування над становленням цілісності твору до часткового чи повного його нівелювання у періоди формування нових мовних законів» [11, с. 218]. Унаочненим утіленням такої тенденції стає гранична індивідуалізація жанрової моделі сонати в композиційно-структурному та мовно-виразовому ракурсах.

На межі ХХ–ХХІ ст. шляхи інтерпретації жанрової моделі сонати демонструють його подальшу індивідуалізацію в стилізовому та мовно-виразовому спрямуваннях. З одного боку, вагомість романтичних інтенцій, як знаку спадкоємного зв'язку з концептуальними «витокками» національної версії, та значущість тенденції конструктивної редукції та синтетичної репрезентації віддзеркалює неоромантична одночастинна соната «Поєма» Л. Шукайло (2000 р.).

З іншого боку, формуються новаційні варіанти жанру, позначені її оперуванням як змістотворною моделлю, семантично цільним знаком, здатним до проєкції в різноманітні змістові царини, функціонування в синтетичних поєднаннях з рисами інших жанрів у плюралізмі концептуальних ракурсів. Онтос національної версії фортепіанної сонати «вкладається» в загальний мейнстрім жанрової дифузії, що виявляється як у перетворенні традиційних жанрів наповненні їх новаційною стилістикою / інструментарієм, перформативністю, що детермінує зокрема появу гібридних «поліжанрів» та «макроциклів – спільного діалогічного поля культурно-історичної, стилізованої і жанрової пам'яті» [5, с. 93], так і у граничній деструкції жанру.

Її зразком, що засвідчує зсув у смислороджуючих обрядах творчої діяльності від принципу конструювання художнього цілого «за моделлю» до принципу

всеохопного «спростування моделі», є антисоната «Розмова з часом» В. Рунчака. Декларативна абсолютизація «антижанрового» мислення закарбовує атрибутивну для творчості митця ідею експериментування з традиційними канонами жанрових моделей та переосмислення їх семантичних маркерів «з позицій постмодерного бачення (антисоната, несимфонія, неконцерт)» [4, с. 56]. Апелюючи до своєрідного ансамблевого варіанту жанрової моделі – для двох фортепіано, репрезентованого творами В. А. Моцарта, Й. Брамса, І. Стравінського, твір В. Рунчака демонструє досягнення пам'яті жанру як звукового простору, у якому сенсотворного значення набувають не тільки концептуальний та композиційно-структурний виміри, а звук як самодостатній носій сенсу.

Емансипація звуку, сонорних та алеаторичних побудов, кластеру та динаміки, метрична невизначеність і умовність висотної організації при збереженні традиційної тричастинності та принципу співставлення-взаємовпливу тематичних конструктів створюють аллюзію ідеї сонатності, релевантну анти-жанровому номінуванню твору. Ідея сонатного наскрізного розвитку також набуває аллюзійного відтворення в історико та культурно багаторівневій апеляції до концепту *regretium mobile*, токатності у 2 частині твору.

«Анти-інтерпретація» моделі жанру у творі В. Рунчака зумовлена не тільки опосередкованим утіленням ідеї сонатності, а й специфікою драматургічного профілю – фактичною нон-результативністю розвитку-співставлення тематичних побудов, аллюзією спростування ідеї руху як процесу досягнення мети. Інший вимір «анти-жанрової» проєкції сонати формує спростування його традиційної інструментальної природи та перехід виконавців до вокалізації.

На перетині декількох провідних тенденцій сучасної художньої рефлексії постає унікальний твір С. Луньова «Музика для слуху» – «Вінок сонат», що віддзеркалює рух сучасного жанротворення до «макроциклізації». Цикл сонат С. Луньова «вписується» в актуалізований сучасними культурними реаліями вектор крос-культурної комунікації який виявляється в апробації українськими композиторами досвіду інших національних культур та формує «своєрідну царину культурного прикордоння, позначену перетином аксіологічних орієнтацій та водночас скріплену проблематизацією та змістотворним значенням образу Людини – ціннісного стрижня історико-культурних епох і національних культурних просторів» [13, с. 164].

Водночас твір С. Луньова слугує підтвердженням формування своєрідної шекспірівської «лінії» в національному музичному мистецтві межі ХХ–ХХІ ст., репрезентованої зокрема «12 сонетами Шекспіра» О. Яковчука, що також віддзеркалюють тяжіння до макроциклічності (у сфері вокальної музики). Переформатування концептуально-змістових і звукових вимірів жанрової моделі сонати у творі С. Луньова пов'язано також із творчим увираженням потужної тенденції трансформування звукового образу фортепіано, виявленої в задіянні розширених фортепіанних технік – глісандо по струнах нігтями, тремоло на струнах, гра на струнах пальцями та нігтями.

«Вінок сонат» С. Луньова є також прецедентом інтерпретації жанрової моделі сонати як концептуальної основи багатовимірного синтезу модусів художньої рефлексії в синхронії та діахронії. Як цілісний цикл, твір складається із самодостатніх циклів, кожен із яких, своєю чергою, апелює до композиційно-структурної циклічності як однієї з основ жанрової моделі сонати. Така багаторівнева циклічність та водночас «посилання» на 8 сонет В. Шекспіра як вербально виявлений концептуальний, змістотворний імпульс, з нашого погляду, мстить у собі виразні історико-культурні алюзії. Конструювання цілісного твору за принципом «цикл циклів», відсилає до перманентно значущого в художній релексії, полісемантичного символу – дзеркала, яке «одночасно фіксує образи світу і є відображенням самої людини, її іншого “Я”» [9, с. 295], а також до концепції «текст у тексті». Водночас багаторівнева організація твору – «соната як цикл» як основа «циклу сонат» – формує і безпосередні зв'язки із шекспірівським принципом та званою «мишоловкою» – «п'еса в п'есі», що формує імпліцитні постмодерні інтертекстуальні інтенції, апелюючи до перцептуальних тезаурусних настанов.

Значущість інтертекстуальності у творі детермінує й оригінальна авторська концепція формування його інтонаційної ідеї. Митець створює звуковисотну та ритмічну шкалу англійської абетки (від ля малої октави) та відповідно до перших літер лексем 8 сонету В. Шекспіра створює 4 «омузичені аналоги» його строф, які складають основу серійної організації твору та водночас маркують у творі «інтонаційні поля» традиційних композиційно-структурних компонентів сонатної форми.

“Sonata quasi una Fantasia” та “Serene-sonata” В. Польової репрезентують жанрову модель сонати в її алюзійній інтерпретації. Багатовимірність сенсів, що характеризує означені твори мисткині, детермінується пост-рефлексією щодо романтичного спадку, резонансом із “hommage”-традицією як відбиттям меморіальних тяжінь, постсучасної «ностальгії» за духовним спадком, що «вислизає» у своїй значущості з культурної пам'яті постсучасної епохи. І якщо “Serene-sonata” містить пряме оммажне посилання, виявлене у присвяті В. Сильвестрову, то “Sonata quasi una Fantasia” приховує меморіальні інтенції в апелюванні до композиційно-структурного каркасу моделі жанру, стилізації класицистських мовних «патернів» [10, с. 70] та романтичної фантазійності.

Сонати В. Польової, як компоненти поліжанрового циклу «Музика для фортепіано», віддзеркалюють також сучасні тяжіння до макроциклічності. Показовими щодо формування новаційних обріїв буття моделі жанру в сонатах композитори є загалом атрибутивні для її творчості тяжіння до утвердження «емансипації звука, сонорних побудов та динаміки як носіїв сенсу та рушіїв драматургічного процесу» [8, с. 100] та тенденції формування новітніх параметрів мовно-виразової сфери піанізму. Так, у «Serene-sonata» задіяні як розширені техніки – беззвучне туше, стук пальцями по клавішах, так і новаційні алгоритми фіксації нотного

тексту – на 3 нотних станах, з епізодичним униканням визначеної метричності тощо.

Висновки. Фортепіанна соната у просторі українського музичного мистецтва позначена специфічним «стисненням» онтоосу при історико-культурній та ментальній детермінованості феноменологічних вимірів. Це зумовлює спрямованість шляхів розвитку жанру в XVIII–XIX ст. від його класицистського композиційно-структурного варіанту, позначеного тяжінням до національної інтонаційної аури, до концептуально та композиційно-структурно індивідуалізованих романтичних модифікацій та комплементарної єдності стильових варіантів і національних маркерів музичного мислення, мовлення та палітри виразових засобів (у творах І. Лизогуба, М. Лисенка).

Жанрова модель сонати у фортепіанному мистецтві України XX ст. постає як феномен, маркований національним інтонаційним тезаурусом, стильовим різноманіттям, семантичною концентрованістю, багатшаровістю сенсів і потенційною композиційно-структурною варіабельністю, дискретною репрезентацією жанрових ознак, синтезом з іншими жанровими моделями тощо. Трансформаційні інтенції у фортепіанній сонаті поч. XX ст. виявлені в: композиційно-структурній редукції при збереженні семантичної парадигми (у творах Я. Степового, Л. Ревуцького, В. Косенка); синтезі з рисами балади, сюїти, поеми (у творах Б. Лятошинського, В. Косенка); апелюванні до стильових настанов романтизму та символізму (у творчості В. Барвінського); насиченні фольклорним мелосом при експерименталізмі мовних параметрів (у творчості А. Рудницького); різноманітті концептуально-образних спрямувань. Зі сер. XX ст. жанрова модель сонати у творчості В. Годзяцького, В. Сильвестрова, В. Птушкіна, Ю. Шамо, С. Станковича, К. Цепколенка позначена: індивідуалізацією концептуальних та композиційно-структурних вимірів; проєкцією в царини серійності, алеаторики, сонорики, атонального мислення; емансипацією дисонансу, динаміки, репетитивності; позиціонуванням як концентрованого символу культурної пам'яті, масштабного у синхронії та діахронії синтезу культур; застосуванням розширених фортепіанних технік

На межі XX–XXI ст. шляхи інтерпретації жанрової моделі сонати у творчості Л. Шукайло, В. Рунчака, С. Луньова, В. Польової визначаються: тенденціями структурної дестабілізації – до спростування жанрових настанов та інструментальної природи; жанровою дифузією; емансипацією звуку як провідного носія сенсу; експерименталізмом мовно-виразових параметрів; тенденцією макроциклічності; актуалізацією крос-культурної алюзійності, «пам'яті» жанру в діахронії та синхронії, інтертекстуальності, меморіальності та “hommage”-традиції; активізації тенденції трансформування звукового образу фортепіано шляхом інтенсифікації застосування розширених фортепіанних технік.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні специфіки інтерпретації жанрової моделі сонати в параметрах метамодерної художньої картини світу.

Література:

1. Александрова О. О., Шаповалова Л. В. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine ad EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba "Baltja Publishing", 2020. Pp. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01>
2. Андрієвська-Боденчук Т. Феномен фортепіано у творчості Кармелли Цепколенко: від змісту до запису. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2024, № 2 (63). С. 55–71. DOI: 10.31318/2414-052X.2(63).2024.310288
3. Беренбейн І. Міфопоетика сонатної творчості В. Косенка як оприявлення смислу. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2024, № 1 (62). С. 92–103. DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304969
4. Коновалова І. Ю. Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції. *Мистецтвознавчі записки*, 2015. Вип. 28. С. 51–57.
5. Кравченко А. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ – початок ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2016, № 4. С. 90–94.
6. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1998. 18 с.
7. Рудь П. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. П. П. Котляревського, 2021. 285 с.
8. Рум'янцева А. Ю. Фортепіанна творчість В. Польової: концептуальні, жанрові, стилеві та мовно-виражальні виміри. *Культура України*, 2023. Вип. 80. С. 96–101. DOI: 10.31516/2420-5325.00.12*
9. Свідер І. А. Образ дзеркала та дзеркальна метафора у творах Е. Т. А. Гофмана: семантичний аспект. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*, 2011. Вип. 27. С. 295–299.
10. Стародуб І. В. Художній світ фортепіанної музики Вікторії Віти Польової у виконавських проєкціях: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття наукового звання доктора мистецтв: 025. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2023. 125 с.
11. Тукова І. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 2009. Вип. 2. С. 213–218.
12. Уманець О. В. Жанрова модель опери в сучасному просторі національної культури. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2025. Вип. 83. Т. 3. С. 94–100. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-14>
13. Уманець О. В. Крос-культурна комунікація як конструкт сучасного художнього простору. *Current issues of science, prospects and challenges: collection of scientific papers "SIENTA" with Proceeding of the VIII International Scientific and Theoretical Conference*, March 14, 2025. Sydney, Australia: International Center of Scientific Research. Pp. 162–165.
14. Чабан Т. Традиції символізму в Сонаті Des-dur Василя Барвінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 41. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2017. С. 175–188.
15. Чередниченко О. Фортепіанний стиль С. Борткевича. *Аспекти історичного музикознавства*, 2023. Вип. XXXII (32). С. 7–21. DOI: 10.34064/khnum2-32.01
16. Ядловська З. Г. Особливості естетики інструменталізму Д. Бортнянського. *Культура і сучасність*, 2009, № 1. С. 128–132.

References:

1. Aleksandrova, O. O., Shapovalova, L. V. (2020). Formuvannia myslennia suchasnoho vykonavtsia v systemi intehralnykh zviazkiv teorii muzyky ta interpretolohii [Formation of thinking of a modern performer in the system of integral connections of music theory and interpretology]. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine ad EU: Collective monograph*. Riga: Izdevnieciba "Baltja Publishing". Pp. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01> [in Ukrainian].
2. Andrievska-Bodenchuk, T. (2024). Fenomen fortepiano u tvorchosti Karmelly Tsepkoenko: vid zmistu do zapysu [The piano phenomenon in Karmella Tsepkoenko's creativity: from content to record]. *Chasopys Natsionalnoi musychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, № 2 (63). Pp. 55–71. DOI: 10.31318/2414-052X.2(63).2024.310288 [in Ukrainian].
3. Berenbein, I. (2024). Mifopoetyka sonatnoi tvorchosti Viktora Kosenka yak opryiavlennia smyslu [Mythopoetics of Viktor Kosenko's sonata works as a manifestation of meaning]. *Chasopys Natsionalnoi musychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, № 1 (62). Pp. 92–103. DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304969 [in Ukrainian].
4. Konovalova, I. (2015). Tvorchist V. Runchaka: sutnist, konteksty, subiektivno-osobystisni proektсии [Creativity of V. Runchak: the essence, context, subjective personal projection]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Notes of Art Criticism*, 28. Pp. 51–57. [in Ukrainian].
5. Kravchenko, A. (2016). Fenomen mizhzhanrovoi dialohichnosti v kamerno-instrumentalnii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: kinets XX – pochatok XXI stolittia [The phenomenon of the intergenre dialogicality in chamber music of Ukrainian composers (late 20th – early 21st century)]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4. Pp. 90–94. [in Ukrainian].
6. Lantsuta, L. V. (1998). Ukrainiska fortepianna sonata: teoriia, istoriia, suchasni tendentsii [Ukrainian piano sonata: theory, history, contemporary trends]. *Avtoreferat dySSERTatsii na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata*

mystetstvoznavstva: 17.00.03 – Abstract of the dissertation for obtain the scientific degree of Candidate of Art Studies: 17.00.03. Kyiv. 18 p. [in Ukrainian].

7. Rud, P. V. (2021). Evolutsiia kompozytorskoho styliu Oleksandra Shchetynskoho [The evolution of the compositional style of Oleksandr Shchetynsky]. *PhD thesis*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art. Kharkiv. 285 p. [in Ukrainian].

8. Rumiantseva, A. (2023). Fortepianna tvorchiist V. Polovoi: kontseptualni, zhanrovi, stylovi ta movno-vyrazhalni vymiry [Piano works by V. Polova: conceptual, style and linguistic-expressive dimensions]. *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*, 80. Pp. 96–101. DOI: 10.31516/2420-5325.00.12* [in Ukrainian].

9. Svider, I. A. (2011). Obraz dzerkala ta dzerkalna metafora u tvorakh E. T. A. Hofmana: semantychnyi aspekt [The image of the mirror and mirror metaphor in the works by E. T. A. Hoffman: the semantic aspect]. *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohiiienka. Filolohichni nauky – Scientific papers of Kamianets-Podilsky Ivan Ohiyenko National University: Philological Sciences*, 27. Pp. 295–299. [in Ukrainian].

10. Starodub, I. V. (2023). Khudozhnii svit fortepiannoï muzyky Viktorii Vity Polovoi u vykonavskykh projektsiakh [The artistic world of the piano music by Victoria Vita Poleva in performance projections]. *Naukove obhruntuvannia tvorchoho mystetskoho proiektu na zdobuttia naukovoï zvannia doktora mystetstv: 025 – Doctor of Arts project: 025*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukraine].

11. Tukova, I. (2009). Pro smysloutvoriuiuchu rol muzychnoho zhanru [On the meaning-creating role of musical genre]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky – Current issues in artistic practice and art history*, 2. Pp. 213–218. [in Ukraine].

12. Umanets, O. (2025). Zhanrova model opery v suchasnomu prostori natsionalnoi kultury [The genre model of opera in the contemporary space of national culture]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues of Humanities*, 83, vol. 3. Pp. 94–100. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-3-14> [in Ukraine].

13. Umanets, O. (2025). Kros-kulturna komunikatsiia yak konstrukt suchasnoho khudozhnoho prostoru [Cross-cultural communication as a construct of contemporary space]. *Current issues of science, prospects and challenges: collection of scientific papers “SIENTA” with Proceeding of the VIII International Scientific and Theoretical Conference, March 14, 2025*. Sydney, Australia: International Center of Scientific Research. Pp. 162–165. [in Ukraine].

14. Chaban, T. (2017). Tradytzii symvolizmu v Sonati Des-dur Vasylia Barvynskoho [Tradition of symbolism in Sonata Des-dur by Vasyl Barvynsky]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. Muzykoznavcyi universum: zbirnyk statei – Scientific collection of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Musicological Universum: Collection of Articles*, 41. Pp. 175–188. [in Ukraine].

15. Cherednychenko, O. (2023). Fortepiannyi styl S. Bortkevycha [S. Bortkiewicz's piano style]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva – Aspects of Historical Musicology*, XXXII (32). Pp. 7–21. DOI: 10.34064/khnum2-32.01 [in Ukraine].

16. Yadlovska, Z. (2009). Osoblyvosti estetyky instrumentalizmu D. Bortnianskoho [Features of the aesthetics of D. Bortnyansky's instrumentalism] *Kultura i suchasnist – Culture and modernity*, 1. Pp. 127–132. [in Ukraine].

Дата першого надходження статті до видання: 15.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

АНСАМБЛЕВА ФАКТУРА В КЛАСИЧНОМУ ТРІО В. КОСЕНКА

Цуй Цзінге,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-2611-8815

Мета статті полягає у дослідженні і визначенні принципів влаштування ансамблевої фактури в Класичному тріо В. Косенка як маркеру індивідуального композиторського стилю. У статті використані історичний, жанрово-стильовий, системно-функціональний методи дослідження. Наукова новизна статті полягає в актуалізації проблематики принципів фактурного влаштування на матеріалі Класичного тріо В. Косенка як індивідуально-стильових маркерів, що виконують модеруючу функцію в діалозі композитора з традиціями класико-романтичного періоду розвитку музичного мистецтва. У висновках зазначено, що в ансамблеві фактурі Класичного тріо В. Косенка в результаті аналізу виявлені принципи фактурного влаштування, які свідчать про орієнтацію композитора на класико-романтичні традиції. В творі домінує тип гомофонно-гармонічної фактури, всередині якої надважливе значення має прийом дублювання, котрий застосовується в різноманітних варіантах. Його застосування має такі наслідки: об'єднання скрипки та віолончелі в темброво-фактурну пару, розширення ансамблевої фактури на два темброво-фактурні шари (струнно-смічкові та фортепіано), можливість моделювання ансамблевої фактури в проєкції «удвох на людях» та «соло-акомпанемент» (за І. Польською), ясність і прозорість фактури, акцент на вертикалі. Винахідлива композиторська робота з даним прийомом не заперечує розширення ліній за рахунок передачі тематичних елементів шляхом почергового вступу голосів, імітування мелодичних відрізків, нашарування мелодичних ліній зі схожим тематичним матеріалом, що епізодично застосовується в I, II та IV частинах і повно реалізується в III частині, яка, як трагічний центр циклу, яскраво контрастує іншим.

Ключові слова: музична фактура, ансамблева фактура, камерно-інструментальна музика, українська музика, стиль, жанр, діалог з традицією, творчість В. Косенка.

Cui Jingge. The Ensemble Texture of Viktor Kosenko's Classical Trio

The purpose of the article is to investigate and define the principles of ensemble texture organization in V. Kosenko's Classical Trio as markers of the composer's individual style. The study employs historical, genre-stylistic, and systemic-functional research methods. Scientific novelty lies in the actualization of the problem of textural organization principles on the material of Kosenko's Classical Trio as individual style markers, which perform a moderating function in the composer's dialogue with the traditions of the Classical-Romantic period of music development. Conclusions. The analysis of the ensemble texture in V. Kosenko's Classical Trio reveals principles of textural organization that demonstrate the composer's orientation toward Classical-Romantic traditions. The work is dominated by a homophonic-harmonic type of texture, within which the technique of doubling plays a crucial role and is applied in various forms. Its use leads to the following consequences: uniting the violin and cello into a timbral-textural pair, stratifying the ensemble texture into two timbral-textural layers (strings vs. piano), the possibility of modeling ensemble texture in the projection of "two-against-many" and "solo-accompaniment" (after I. Polska), clarity and transparency of texture, and emphasis on vertical structures. The composer's inventive work with this technique does not exclude the stratification of lines through the transfer of thematic elements by means of alternating entries of voices, imitation of melodic fragments, and layering of melodic lines with similar thematic material. These devices are used episodically in the first, second, and fourth movements and are fully realized in the third movement, which, as the tragic center of the cycle, provides a vivid contrast to the others.

Key words: musical texture, ensemble texture, chamber-instrumental music, Ukrainian music, style, genre, dialogue with tradition, V. Kosenko's creativity.

Вступ. Початок ХХ століття відкриває новий етап розвитку української камерно-інструментальної музики, позначений активним засвоєнням європейського досвіду, розбудовою жанрової системи, стильовими і стилістичними пошуками, зумовленими модерністськими тенденціями. Як зазначає А. Кравченко, «20-ті роки ХХ ст. називають класичним періодом в історії української камерно-інструментальної музики, адже саме в цей час композитори створили значну кількість творів для різних виконавських складів: дуетів, тріо, квартетів, що надалі увійшли до золотого фонду вітчизняної музики» [4, с. 265]. На цей період припадає розквіт камерно-інструментальної творчості Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Барвінського, В. Косенка. Зокрема В. Косенком у 1920-ті роки було написано Класичне тріо, яке на

сьогодні є репертуарним твором, що викликає інтерес не тільки у виконавців, але і у музикознавців, до того ж в різних аспектах.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю розкриття принципів фактурного влаштування в Класичному тріо В. Косенка в аспекті розвитку класико-романтичних традицій в українській музиці. Адже попри міцний зв'язок із традицією Романтизму, в Класичному тріо композитор одночасно демонструє оригінальний їх розвиток і переосмислення в контексті індивідуально-стильових настанов композитора, що виявляється в тому числі на рівні ансамблевої фактури. Така постановка проблеми виводить на питання індивідуального стилетворення як складної багаторівневої системи, в якій взаємодіють різнорівневі механізми і беруть участь чинники організації композиції.

Мета статті – дослідити і визначити принципи влаштування ансамблевої фактури в Класичному тріо В. Косенка як маркера індивідуального композиторського стилю. Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна творчість українських композиторів першої половини ХХ століття, предметом – принципи влаштування ансамблевої фактури в Класичному тріо В. Косенка. У статті використано історичний, жанрово-стильовий, системно-функціональний методи дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Камерно-інструментальній творчості В. Косенка присвячені різноманітні дослідження: як спеціальні [4], так і ті, в яких музика композитора не є предметом вивчення, а розглядається поряд з творами інших українських композиторів [2; 3]. Однак фактура і принципи фактурного влаштування в Класичному тріо не поставали особливим предметом дослідження, що можна пояснити цілком нормативними її контурами з точки зору класико-романтичних музично-мовних канонів, в межах яких Тріо створено. У той же час, як свідчать наукові джерела, фактура є потужним стилеутворюючим [9] і смислоутворюючим [8] засобом, що спонукає до більш ретельного вивчення тонкощів фактурного влаштування, особливо на матеріалі камерно-ансамблевої музики, яка надає багатий матеріал для цього, навіть попри сувору «класичність», яка проявляється у зверненні композитора до усталених типів музичної фактури. Інструментом проникнення в специфіку фактурного влаштування може слугувати поняття ансамблевого письма, розроблене в дисертаційному дослідженні І. Смірної [7] і розвинуте на іншому матеріалі О. Андріяною [1]. Вивчення особливостей фактури як стилеутворюючого і смислоутворюючого фактора прокладає шлях до осягнення індивідуального стилю композитора, також дозволяє побудувати відповідну індивідуально-стильовим настановам і принципам виконавську стратегію [5].

Результати дослідження. Класичне тріо В. Косенка створено 1927 року – в період розквіту української камерно-інструментальної музики. У те саме десятиліття композитором були написані три сонати – для віолончелі та фортепіано (1923), для скрипки та фортепіано (1927) та альту та фортепіано (1928), ноти якої не збереглися [4, с. 268]. Інтенсивність роботи над камерно-інструментальними жанрами і щільність їх появи у часі можна пояснити як зовнішніми причинами – інтенсифікацією творчості українських композиторів, так і особистісними причинами, які розкриваються в низці наукових праць, зокрема в статті А. Кравченко [4]. Серед причин дослідниця називає тяжіння в 1920-х роках ХХ століття в мистецьких формах до тем родинного життя, побуту, ностальгії за минулим як захист від бурхливих історичних подій: «У музиці це знайшло вираження у реставрації традицій домашнього та салонного музикування, що насамперед було пов'язане з камерними жанрами, у тому числі й інструментальними ансамблями» [4, с. 266]. На той час В. Косенко мешкав в Житомирі. Його будинок став своєрідним

музичним салоном, де збирались музиканти професіонали й аматори: «Улюбленим дозвіллям родини були домашні концерти, у яких брали участь як Косенки, так і їхні друзі» [4, с. 267]. Відповідним чином, як зазначає А. Кравченко, домашні концерти позначились на творчості композитора, який плідно працював в ці роки саме в камерних жанрах.

Зауважимо у цьому зв'язку, що історичний і соціокультурний контекст як найадекватніше відповідав стильовим настановам творчості композитора, який тяжів до традицій Романтизму. Однією зі жанрових сфер, в якій найповніше виявились риси художнього мислення романтиків, стала камерна музика з її тяжінням до рельєфного виявлення індивідуально-особистісного начала, відкритої чи прихованої емоційності, інтимності висловлювання. Особливий простір для цього створювала ансамблева музика – вокальна чи інструментальна. Однак взаємодія між ансамблістами могла бути підпорядкована різним моделям, про що зазначає І. Польська [6], пропонуючи систему семантико-рольових моделей камерно-ансамблевого спілкування. Згідно з І. Польською виокремлюються моделі «дружньої бесіди, групової гри, драматичного конфлікту, “удвох на людях”, а також комунікативна модель “соло – акомпанемент”, яка примикає до зазначених та іманентно має ознаки ансамблевості» [6, с. 11].

На нашу думку, кожна з моделей матиме свою реалізацію у фактурі завдяки принципам влаштування, фактурним засобам і прийомам. Звернемось до Класичного тріо В. Косенка з метою визначення моделі (моделей) камерно-ансамблевого музикування з відповідними принципами і прийомами фактурного влаштування. Продовжуючи романтичні традиції в жанровій системі, музичній мові та стилістиці, В. Косенко одночасно тяжіє до класичних настанов, що виявляється в струнності музичної форми, ясності і відносній прозорості фактури, необтяженості поліфонічними прийомами, використанні, окрім романтичної, класичної «лексики». Не випадково фортепіанне тріо має заголовок «класичне». У зв'язку із перетином класичних і романтичних традицій природним чином композитор звертається до типу гомофонно-гармонічної фактури як основного для класико-романтичної епохи розвитку музичного мистецтва, винахідливо працюючи всередині нього, застосовуючи принципи і прийоми внутрішнього фактурного влаштування, які можна уважати маркерами індивідуально-стильових настанов композитора через стійкість їх застосування. Одним зі стійких прийомів є дублювання у край різноманітних варіантах – октавні або інтервальні, точні або з варіантними (ритмічними, мелодичними) відхиленнями в одному голосі, односпрямовані або різноспрямовані, які використовуються композитором найчастіше між партіями скрипки та віолончелі, рідше – між партіями струнно-смичкових інструментів та фортепіано для утворення туттійного звучання. Об'єднання скрипки та віолончелі у темброво-фактурну пару завдяки дублюванням сприяє поділу простору ансамблевої фактури на два темброво-фактурні шари, з якими композитор працює у часі. Тим

самим з точки зору моделей, запропонованих І. Польською [6], в Класичному тріо В. Косенка, на нашу думку, реалізуються декілька, утворюючи цікавий синтез. Так, об'єднання скрипки та віолончелі в пару і диференціація ансамблевої фактури на два темброво-фактурні шари може свідчити про реалізацію моделі «удвох на людях» ніби на двох ієрархічних рівнях і в двох варіантах смислового втілення. У той же час, доручення скрипці та віолончелі переважно мелодичного за функцією матеріалу, тоді як фортепіано виконує функцію басу і гармонічної підтримки свідчить про реалізацію комунікативної моделі «соло – акомпанемент».

Слід зазначити, що прийом дублювання сприяє проясненню фактури, посиленню тенденцій вертикалізації і підкреслення гомофонно-гармонічної основи на протигагу тенденціям поліфонізації і диференціації головів фактури, які спостерігаються в той час в камерно-інструментальній музиці Б. Лятошинського, про що зазначають І. Савчук і Т. Гомон [10]. Таким чином, можемо уважати даний прийом індивідуально-стильовим маркером, що демонструє орієнтацію композитора на класичні і романтичні традиції.

Між тим, при домінуванні прийому дублювання в ансамблевій фактурі Класичного тріо, композитор ним не обмежується. Звісно, що розшарування і диференціація партій скрипки та віолончелі в Класичному тріо відбувається, для цього В. Косенко застосовує прийоми передачі тематичних елементів шляхом почергового вступу голосів, імітування мелодичного відрізка, нашарування мелодичних ліній зі схожим тематичним матеріалом. Однак це не призводить до складного контрапунктування ліній, до ускладнення і поліфонізації фактури, в якій завжди залишається чіткі вертикальні орієнтири. Адже розшарування є доволі нетривалими і врешті-решт голоси узгоджено «збираються» в дублювання. Лише в III частині превалує гомофонно-поліфонічна фактура, в якій голоси-лінії диференціюються на тривалий час, що виокремлює її серед інших частин. Пояснити це можна декількома причинами. Передусім, III частина утворює смисловий трагічний центр циклу, що контрастує всім іншим частинам, адже має позначку *Largo funebre*. По-друге, будова класичного сонатно-симфонічного циклу (симфонії,

камерно-інструментальних ансамблів) передбачала в повільній частині фактурні рішення з акцентом на камернізації звучання (в симфоніях), на поліфонізації музичної тканини, із застосуванням тонких фактурних прийомів (в симфоніях і камерних жанрах), що сприяли виявленню ансамблевості. Тим самим у плані фактури на рівні всього циклу вибудовувалась певна стратегія фактурних рішень, які сприяли одночасно і контрасту, і об'єднанню циклу. Орієнтуючись на класичну і романтичну традиції, в яких ця ідея плідно розвивалась, В. Косенко втілює її на початку XX століття, підкоряючи індивідуально-художньому задуму. З точки зору моделей за І. Польською [6] розшарування скрипки та віолончелі на два голоси, що ведуть діалог, теж може свідчити про реалізацію моделі «удвох на людях», тільки в дещо інших фактурних умовах (гомофонно-поліфонічної фактури). А залучення фортепіано як третього учасника «розмови» дозволяє казати про полілог. У той же час, фортепіано в III частині нерідко виконує функцію гармонічної підтримки, що виводить на модель «соло – акомпанемент».

Висновки. В ансамблевій фактурі Класичного тріо В. Косенко в результаті аналізу виявлені принципи фактурного влаштування, які свідчать про орієнтацію композитора на класико-романтичні традиції. В творі домінує тип гомофонно-гармонічної фактури, всередині якої надважливе значення має прийом дублювання, котрий застосовується в різноманітних варіантах. Його застосування має такі наслідки: об'єднання скрипки та віолончелі в темброво-фактурну пару, розшарування ансамблевої фактури на два темброво-фактурні шари (струнно-смічкові та фортепіано), можливість моделювання ансамблевої фактури в проєкції «удвох на людях» та «соло-аккомпанемент» (за І. Польською), ясність і прозорість фактури, акцент на вертикалі. Винахідлива композиторська робота з даним прийомом не заперечує розшарування ліній за рахунок передачі тематичних елементів шляхом почергового вступу голосів, імітування мелодичних відрізків, нашарування мелодичних ліній зі схожим тематичним матеріалом, що епізодично застосовується в I, II та IV частинах і повно реалізується в III частині, яка, як трагічний центр циклу, яскраво контрастує іншим.

Література:

1. Андріанова О. Особливості ансамблевого письма у флейтових сонатах Ф. Гобера (на прикладі Сонати № 3). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. Вип. 25. С. 122–134.
2. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 256 с.
3. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз) : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 300 с.
4. Кравченко А. Камерно-інструментальні твори Косенка в рецепції салонного музикування. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 264–277.
5. Ніколаєвська Ю. В. *Homo Interpretatus* в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
6. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукова збірка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 4–14.
7. Смірнова І. В. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 20 с.

8. Чернявська М. С. Фортепіанна творчість І. Б. Крамера в аспекті взаємозв'язку виконавства та композиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 58. С. 96–112.
9. Чистякова Д. А. Параметри та складові камерно-інструментального стилетворення: етимологічний дискурс. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2019. № 1. С. 119–125.
10. Savchuk I., Gomon T. Borys Liatoshynsky's 1910s–1920s instrumental chamber music: evolution from salon style to symphonic drama. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. Р. 85–94.

References:

1. Andriianova, O. (2023). Osoblyvosti ansamblevoho pysma u fleytovykh sonatakh F. Hobera (na prykladi Sonaty № 3) [Features of Ensemble Writing in F. Huber's Flute Sonatas (on the Example of Sonata No. 3)]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, (25), 122–134 [in Ukrainian].
2. Zavialova, O. K. (2009). Violontchel' u kamerno-ansamblevii kul'turi Ukrainy [The Cello in the Chamber-Ensemble Culture of Ukraine] [Monograph]. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
3. Kravchenko, A. I. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsya XX – pochatku XXI stolittya (semiologichnyy analiz) [Chamber-Instrumental Art of Ukraine at the End of the 20th – Beginning of the 21st Century (Semiological Analysis)] [Monograph]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Kravchenko, A. (2015). Kamerno-instrumental'ni tvory Kosenka v retseptsii salonnoho muzykuvannya [Kosenko's Chamber-Instrumental Works in the Reception of Salon Music-Making]. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*, (34), 264–277 [in Ukrainian].
5. Nikolaievska, Yu. V. (2020). Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolittya [Homo Interpretatus in the Musical Art of the 20th – Early 21st Centuries] [Monograph]. Kharkiv : Fakt [in Ukrainian].
6. Polska, I. I. (2010). Kamernyy ansambl': fenomenolohiya zhanru [The Chamber Ensemble: Phenomenology of the Genre]. *Naukova zbirka L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*, (24), 4–14 [in Ukrainian].
7. Smirnova, I. V. (2020). Ansambleve pysmo v kamerno-instrumental'nykh tvorkakh dlya zmishanykh skladiv u tvorchosti nimets'kykh kompozytoriv kintsya XVIII–XIX stolittya [Ensemble Writing in Chamber-Instrumental Works for Mixed Ensembles in the Works of German Composers of the Late 18th–19th Centuries] [Author's Abstract of PhD Dissertation]. Sumy : SumDPU im. A. S. Makarenka [in Ukrainian].
8. Cherniavska, M. S. (2020). Fortepiannaya tvorchist' I. B. Kramera v aspekti vzayemozv'yazku vykonavstva ta kompozytsiyi [Piano Works of I. B. Kramer in the Aspect of the Interrelation of Performance and Composition]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (58), 96–112 [in Ukrainian].
9. Chistiakova, D. A. (2019). Parametry ta skladovi kamerno-instrumental'noho styletvorennya: etymologichnyy dyskurs [Parameters and Components of Chamber-Instrumental Style Formation: An Etymological Discourse]. *Tradysiyi ta novatsiyi u vyshchiiy arkhitekturno-khudozhniiy osviti*, 1, 119–125 [in Ukrainian].
10. Savchuk, I., Gomon, T. (2021). Borys Liatoshynsky's 1910s–1920s Instrumental Chamber Music: Evolution from Salon Style to Symphonic Drama. *Сучасне мистецтво*, 17, 85–94 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 22.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ФАХОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СУЧАСНОГО ДИРИГЕНТА ХОРУ В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ ВИКОНАННЯ ДУХОВНИХ ТВОРІВ

Цюряк Ірина Олександрівна,

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0003-4369-9360

У статті розглядаються складові фахової компетентності сучасного диригента хору в контексті традицій виконання духовної музики. Теоретичного обґрунтування набули принципи взаємодії основ виконавства духовних творів з комплексом практичних умінь сучасних диригентів. Метою статті став аналіз особливостей опрацювання українських духовних хорових творів сучасними диригентами в контексті розвитку музичного мистецтва початку ХХІ ст. У дослідженні розкрито етапність процесу виконання духовних хорових творів, це важливо, оскільки на сьогодні потрібен такий керівник колективу виконавців, який вмів і якісно перекладає властиві «духовні» принципи музичного твору, його емоційну та інтелектуальну сутність; охарактеризовано взаємозв'язок між диригентом та виконавцями та з'ясовано, що поетичний аналіз тексту – це те, чому небагато диригентів навчені робити як частину їхньої фахової музичної підготовки. Встановлено, що наразі і диригенти, і виконавці виявляють все більший інтерес до питання сприймання духовної музики. З'ясовано: використання невербалізованого підходу сприятиме швидкому прояву вокальних ресурсів виконавців при вивченні духовних творів. Увагу зосереджено на особистісній підготовці диригента до репетиційної роботи над духовними творами. Підкреслено, що при злитті слухових та звукових відчуттів через конкретну точку конвергенції виникає своєрідний трикутник: виконавці – диригент – слухачі. Пропонується: глибоке вивчення партитур диригентом для швидкого розуміння богословського та історичного контексту духовного твору; виокремлення пріоритету емоційно-духовного послання над простою технічною досконалістю.

Ключові слова: музичне мистецтво сьогодення, сучасний диригент, духовна музика, фахова компетентність, хорове виконання, особистісна підготовка, історичний контекст духовного твору.

Tsiuriak Iryna. The professional competence of a modern choir conductor in the context of the traditions of performing spiritual works

The article examines the components of the professional competence of a modern choir conductor in the context of the traditions of sacred music performance. The principles of the interaction of the fundamentals of performing spiritual works with the complex of practical skills of modern conductors acquired a theoretical justification. The purpose of the article was to analyze the peculiarities of the processing of Ukrainian spiritual choral works by modern conductors in the context of the development of musical art at the beginning of the 21st century. The study revealed the stages of the process of performing spiritual choral works, this is important, because today we need such a leader of a team of performers who skillfully and qualitatively translates the inherent “spiritual” principles of a musical work, its emotional and intellectual essence; characterized the relationship between conductor and performers and found that poetic analysis of text is something few conductors are trained to do as part of their professional musical training. It has been established that both conductors and performers are showing an increasing interest in the issue of the perception of spiritual music. It was found out: the use of a non-verbal approach will contribute to the rapid manifestation of the vocal resources of performers when studying spiritual works. Attention is focused on the personal preparation of the conductor for rehearsal work on spiritual works. It is emphasized that when auditory and sound sensations merge through a specific point of convergence, a peculiar triangle emerges: performers – conductor – listeners. Suggested: in-depth study of the scores by the conductor for a quick understanding of the theological and historical context of the spiritual work; highlighting the priority of an emotional and spiritual message over simple technical perfection.

Key words: contemporary musical art, modern conductor, spiritual music, professional competence, choral performance, personal training, historical context of a spiritual work.

Вступ. Українське духовне хорове виконавство наразі набуло актуальності на рівні з академічним. Духовна музика – це жанр, що глибоко вкорінений у релігійних та духовних традиціях, який охоплює композиції, створені для поклоніння та ритуалу в різних культурах у всьому світі. Він відіграє ключову роль у формуванні духовних переживань і часто містить такі елементи, як гімни, пісні та хорові твори. Розуміння такої музики передбачає вивчення її історичної еволюції, культурного значення та впливу на духовні й загальні практики. У сучасну епоху духовна музика продовжує розвиватися, включаючи елементи різних музичних жанрів. Різноманітність релігійних переконань призвело до широкого спектру стилів цієї

музики: від традиційних хорових творів до електронних та сучасних інтерпретацій. Збільшується інтерес до міжконфесійних музичних співпраць, де митці різного походження збираються разом, щоб створити музику, яка відображає універсальні духовні теми. Такий підхід не тільки збагачує духовну музику, але й сприяє гармонії та розумінню різних культур. Ми робимо спробу звернутися до втілення традицій виконання духовних творів у музичному мистецтві початку ХХІ ст. в контексті підготовки хорових диригентів.

Мета статті – аналіз особливостей опрацювання українських духовних хорових творів сучасними диригентами в контексті розвитку музичного мистецтва початку ХХІ ст.



Матеріали та методи включають *загальнонаукові*: компаративний (або порівняльний), індуктивний (аналіз та узагальнення), дедуктивний (підтвердження висновків); *спеціальні музикознавчі*, які допомогли встановити типові риси, властиві духовній хоровій музиці різних епох; *аналітичні*: виявили особливості репертуару й виконавських принципів видатних диригентів даного напрямку; *порівняльні*: послужили характеристикою українських духовних хорових творів у сучасному виконавському понятті.

Дослідники духовної хорової музики, серед яких Д. Болгарський [1], Ю. Власополов [2], Л. Кондратюк [3], О. Тищенко [5], В. Чайка [6] та багато інших, що вивчали творчість українських композиторів, зосереджували свою увагу на аналізі жанрово-стилістичних особливостей та розвитку української духовної музики.

Результати дослідження ґрунтуються на індивідуальній практичній підготовці здобувачки другого (магістерського) рівня вищої освіти Старушик Олександри (науковий керівник – доцент Ірина Цюряк). Практична частина кваліфікаційної роботи (концертний виступ) включала наступні твори:

Муз. М. Лисенка, сл. О. Кониського Духовний гімн України «Боже великий, єдиний».

Муз. Я. Яциневича «Богородице Діво, радуйся».

Муз. М. Леонтовича «Отче наш» з Літургії св. Іоана Златоустого.

Муз. К. Стеценка, сл.: Псалом 103 (Давидів) «Благослови, душе моя, Господа» з Другої Літургії св. Іоана Златоустого.

Муз. А. Попруги, сл. Н. Семени, обр. О. Токар колядка «Від Різдва та до Різдва».

Ставлення до виконання духовних творів неодноразово змінювалося десятиліттями, коли тенденції уподобань коливалися від класичних фрагментів до народних піснеспівів та синтезу між різними стилями й жанрами. Наразі існує позитивна тенденція враховувати по-перше, голосові дані як найважливішу ознаку виконавства духовної музики загалом. А по-друге, що є очевидним для більшості диригентів: існує нескінченний простір духовних творів для збагачення виконавського репертуару.

Взаємодія принципів виконавства духовних творів з комплексом фахових умінь сучасних диригентів, на нашу думку, передусім передбачає такого керівника, що перекладає властиві «духовні» або мистецькі принципи музичного твору (його емоційну, духовну та інтелектуальну сутність) у згуртоване виконання за допомогою поєднання технічних навичок (жестів, інтерпретації) та особистісних якостей (співпереживання, лідерства, глибоких знань тощо), які надихають музикантів до виконання такої музики. Сучасні диригенти повинні поєднувати це глибоке розуміння духовних творів з відчутними психологічними навичками, щоб керувати своїм колективом, створюючи спільне мистецьке бачення, яке відповідає духовним та мистецьким намірам твору.

Диригент – єдиний виконавець, який не видає звук, і це робить його унікальним типом музиканта.

У «прямому ефірі» він перебуває в постійній взаємодії з метроритмом, уявою композитора, ансамблю в цілому, глядацько-слухачькою аудиторією, а його дії мають естетично-чуттєві наслідки та викликають очікування на всіх напрямках під час звучання твору.

Найбільш елементарним завданням диригента є координація музичних подій у його оцінці. Він показує, коли ансамбль чи хор починає співати і коли зупиняється, він вказує на кожну зміну темпу і, якщо необхідно, організовує залучання поодиноких солістів та груп. Але на рівні вищого рангу, диригент відповідає за повне звучання й усвідомлення музичного твору, за переклад символів у всіх хорових партіях, зважаючи на задум та прагнення композитора.

Наразі слід зазначити, що музичний твір чи художній об'єкт – це внутрішнє бачення диригента, а символи, надруковані в нотах або отриманий звук під час виступу – це синаптична діяльність у мозку виконавців відповідних емоцій, спричинених цією діяльністю та зважаючи на їх інтелектуальний досвід. Вчені з музикознавства, акустики та психології мають власні теорії та пріоритети, але для диригента, який повинен дотримуватися функцій: від композитора до слухача, всі етапи мають важливе значення, хоча він може впливати на процес безпосередньо лише протягом обмеженого періоду часу.

Імовірно, обираючи музику як свій трансляційний засіб, творчий керівник вирішив, що його «повідомлення» підходить саме для цієї форми художнього вираження, а не, скажімо, надрукованих слів чи скульптури. Для диригування, особливо духовними творами, музика як звук – це не кінець історії, це лише засіб, який мав на меті утримувати та захистити його тендітну структуру сенсу. Нам близька думка Пауля Хіндемита, який говорив про виконавця як про «проміжну трансформаторну станцію між генератором композиції та її споживачем, чие головне завдання – максимально точно передати задум композитора слухачеві» [7].

Перший етап процесу виконання духовних хорових творів стосується перетворення музичної ідеї в конфігурацію часу, інструментів і методів, який традиційно призводить до знайомства з нотами та іншими музичними символами. Розуміння цієї частини процесу має вирішальне значення для диригента з метою визначити музичний намір композитора. Останній етап стосується фінального звуку, акустики та музичного сприйняття, якими диригент вже не може так контролювати, але від якого оце транспортування музичної ідеї все-таки глибоко залежить (на цьому етапі слід зосередитися на емоційному керуванні складом виконавців). Тут також визначено взаємозв'язок між диригентом та виконавцями. Використовуючи слова, переважно символічні жести, диригент може розмістити себе у правому «музикологічному куточку», тоді як використання функціональної техніки або клавіатури може зробити його переносом між «колегами» музикантів у лівому куті.

Розглянемо стисло музичний стиль та інструменти духовних хорових творів. Звичайно, можна

посперечатися, чи взагалі потрібно отримувати різні за звучанням версії однієї й тієї ж партитури, і чи це пов'язано з: нездатністю або байдужістю виконавців; свідомим особистим редагуванням партитури та/або елементів виконання, за допомогою яких виконавець бажає себе проілюструвати; виправданням відмінностей у способі читання партитури (включаючи більш-менш навмисну неточність композитора); більш фундаментальною неточністю в традиційній та сучасній нотації щодо різноманітних практичних елементів виконання.

На нашу думку, деякі з цих якостей є природними для певних голосів сучасності, але всі вони мають бути підкріплені хорошою виконавською технікою. Це підбадьорить нового виконавця духовної музики, адже відомо, що хороша техніка завжди залишається хорошою технікою! Ми завжди повинні запитувати себе: якою має бути робота диригента в цьому творі, у цій фразі, на цьому слові і справді зрозуміти, як використовувати свій жест розумно та ефективно? І ми маємо гостро усвідомлювати важливість та різноманітність духовних творів будь-якої епохи, які є нам доступними для виконання.

Слід зазначити, що поетичний аналіз тексту – це те, чому небагато диригентів навчені робити як частину їхньої фахової музичної підготовки. Аналіз, заснований на принципах риторики, що скеровані авторами духовних творів, можуть прояснити значення та синтаксис, пояснити символіку, розкрити красу мови по-новому й тонкому шляху.

Досвідчений диригент здатний «почути» у голові, а також, в принципі, під час його особистої підготовки до репетицій на його робочому столі оцінити необхідність додаткової інформації стосовно хорового твору. Але кожен хор чи ансамбль дуже різні, як і концертна зала або церква акустично з аудиторією чи без. Як і кожен інший музикант, диригент мимоволі розвиває нові музичні ідеї під час виступу. Отже, те, що він та виконавці репетирують, повинно певною мірою змінюватися, щоб дозволити досягти художнього оптимуму в акустично та духовно новому середовищі під час кожного виступу.

Якщо диригент хоче однозначно передати модифікації під час концерту, він повинен про це повідомити виконавцям, а також забезпечити невербальне повідомлення величезної кількості інформації в режимі реального часу. Проте, категорії параметрів, у яких він може вносити такі зміни, не будуть нами освітлені в даній публікації, бо це не є предметом нашого розгляду. Лише підкреслимо, що саме диригент має у своєму розпорядженні:

- інформацію в партитурі;
- час репетиції;
- хор або ансамбль (музичні інструменти та людські голоси певної конфігурації, якими керують люди з різними навичками);
- слова про музику;
- його жести, міміку та вираз обличчя.

Усі ансамблі чи хори й ставлення до них різних керівників несхожі, залежно від іманентних (властивих лише одній людині) ресурсів виконавців, може існувати

багато способів досягти образної мети. Деякі диригенти багато говорять на своїх репетиціях і їх основні теми зазвичай це – музичний зміст та їхні наміри як його виконувати; ігрові співи та методи. Це питання, чи це мудра стратегія чи взагалі таке можливо, щоб отримати доступ до змісту музики духовних творів словами? Якщо використовувати невербалізований підхід, то, в першу чергу, чи зміст взагалі «обгортається» словами, чи виконавець володіє талантами, щоб це зробити, і чи є художніми підходи його аудиторії музикантів словесними чи скоріше моторними? Питання досить важливе.

Допомога у вище зазначеному процесі надається музикознавцями, які наразі виявляють все більший інтерес до питання про те, як ми сприймаємо духовну музику. Особливий інтерес, звичайно, полягає в тому, як ми структуруємо її музичне значення, будь-то як: злиття слухових та звукових відчуттів або точніше, через конкретну точку конвергенції (стану зближення, сходження чи вирівнювання) між синтаксичною обробкою мови та музикою. Виникає своєрідний трикутник: виконавці – диригент – слухачі.

Професійний хор або ансамбль – це мультикультурний форум, його учасники часто мають різні національні та соціальні походження. Вони відрізняються за статтю, віком, освітою чи культурним рівнем, тим самим представляючи багато фенотипів (сукупність усіх видимих та вимірюваних ознак і властивостей організму), від майже чисто моторних талантів до музично-теоретичних геніїв і кожного мислячого типу між ними. Також голосові реєстри груп сопрано, тенорів тощо, як правило, мають власну культуру виконання.

Як показує практика, навіть дуже ретельно підібраний вибір слів може бути витрачений даремно або навіть спричинити серйозні клопоти, і більшість хорових виконавців думають взагалі, що диригенти розмовляють занадто багато і не вважають їхні слова корисними для співу. Тож замість того, щоб надати свою версію систематичної методології для опрацювання духовних хорових творів, більшість диригентів пояснюють функцію та вплив застосування таких слів, як харизма та яскравість, особистість, інтенсивність, індивідуальна виразність тощо, але без подальшого пояснення. Більшість методичних праць повністю утримуються від ілюстрацій, інші зображують траєкторії для одиничних заходів, так звані провідні або перебувають візерунки, однак без інформації про якість виконання, не кажучи вже про закономірності, що містять музичні сутності кожного твору, що взято в роботу.

Висновки. Сучасні диригенти повинні навчитися бути дуже уважними та гнучкими щодо інтерпретації духовних хорових творів будь-якої епохи, а виконавці повинні бути готовими вносити корективи у своє виконання. Щоб ефективно диригувати такими творами, вони мають глибоко вивчити партитуру, зрозуміти богословський та історичний контекст твору та пріоритезувати емоційно-духовне послання над простою технічною досконалістю. Плідне диригування передбачає: глибоке знання музики та репертуару; індивідуальний підхід до співаків; відданість справі у передачі

серця та душі музичного твору. І якщо продовжувати постійно думати про тюнінг як ще один з експресивних засобів виконання духовних хорових творів, то навчитися налаштуватися на історично орієнтоване виконання може бути бажаним викликом особистісного професійного зросту будь-якого сучасного диригента.

Таким чином, ми розуміємо: виконання духовної хорової музики перейшло на новий етап свого розвитку в контексті музичного мистецтва, що виявляє

його перспективність та мистецький потенціал. Презентуючи кращі здобутки української хорової культури, воно сприяє поширенню зовнішнього іміджу диригентів і співаків з мистецькими традиціями й високим рівнем сучасного професійного музичного виконавства. Зауважуємо, що таку роботу потрібно вести постійно, але вже зараз можна впевнено сказати, що Україна є спадкоємицею однієї з найбагатших духовно-музичних культур світу.

Література:

1. Болгарський Д. А. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2002. 21 с.
2. Власополов Ю. О. Духовність як провідна ознака сучасної української хорової музики: до проблеми композиторської інтерпретації православних канонічних текстів. *Музичне мистецтво і культура*, 2024. Вип. 39, С. 325–338.
3. Кондратюк Л. С. Українська духовна музична культура в історико-культурологічному вимірі : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.12. Київ, 2011. 18 с.
4. Старушик О. М., Цюряк І. О. (2025). The Contribution of Ukrainian Artists to Contemporary Sacred Music. *Нові горизонти іншомовної освіти в XXI столітті* : VII Всеукраїнська студентська науково-практична Інтернет-конференція, 7–11 квітня 2025 р., Житомир : URL: <https://eprints.zu.edu.ua/43197/>
5. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця XX – початку XXI ст. (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 18 с.
6. Чайка В. В. Історико-культурний феномен української духовної музики та її виховний вплив на становлення особистості. *Волинський благовісник*. 2014. № 2. С. 267–274.
7. Hindemith P. A composer's world. Anchor Books Doubleday & Company, Inc. Garden City, New York, 1961. 274 p.

References:

1. Bolharskyi D.A. (2002). Kyievo-Pecherskyi rozspiv yak tserkovno-spivochyi fenomen ukrainskoi kultury [Kyiv-Pechersk chant as a church singing phenomenon of Ukrainian culture] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv, 21 p. [in Ukrainian].
2. Vlasopolov Yu. O. (2024). Dukhovnist yak providna oznaka suchasnoi ukrainskoi khorovoi muzyky: do problemy kompozytorskoi interpretatsii pravoslavnykh kanonichnykh tekstiv [Spirituality as a leading feature of modern Ukrainian choral music: to the problem of composer's interpretation of Orthodox canonical texts]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, Vyp. 39. P. 325–338. [in Ukrainian].
3. Kondratiuk L. S. (2011). Ukrainska dukhovna muzychna kultura v istoryko-kulturolohichnomu vymiri [Ukrainian spiritual musical culture in a historical and cultural dimension] : avtoref. dys. ... kand. filosof. nauk : 09.00.12. Kyiv, 18 p. [in Ukrainian].
4. Starushyk O. M. and Tsiuriak I. O. (2025) Vnesok ukrainskykh myttsiv u suchasnu dukhovnu muzyku [The Contribution of Ukrainian Artists to Contemporary Sacred Music] In: VII Vseukrainska studentska naukovopraktychna Internet-konferentsiia “Novi horyzonty inshomovnoi osvity v KhKhI stolitti”, 7–11 kvitnia 2025 r., Zhytomyr : URL: <https://eprints.zu.edu.ua/43197/> [in English].
5. Tyshchenko O. V. (2011). Liturhiia v ukrainskii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI st. (do problemy spivvidnoshennia obriadu i zhanru) [Liturgy in Ukrainian music of the late 20th – early 21st centuries (on the problem of the relationship between rite and genre)] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kyiv, 18 p. [in Ukrainian].
6. Chaika V. V. (2014). Istoryko-kulturnyi fenomen ukrainskoi dukhovnoi muzyky ta yii vykhovnyi vplyv na stanovlennia osobystosti [The historical and cultural phenomenon of Ukrainian sacred music and its educational influence on the formation of the personality]. *Volynskiy blahovisnyk*. № 2. P. 267–274. [in Ukrainian].
7. Khindemit P. (1961). Svit kompozytora [A composer's world]. Anchor Books Doubleday & Company, Inc. Harden Siti, Niu York. 274 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 20.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРУ ДЛЯ ТРАДИЦІЙНИХ ДУХОВИХ І УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ІЗ СИМФОНІЧНИМ ОРКЕСТРОМ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Чен Ціхань,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0001-2843-923X

У статті здійснено комплексний аналіз розвитку концертного жанру для традиційних китайських духових інструментів у період після початку економічних реформ і впровадження політики відкритості в Китаї наприкінці ХХ століття. Суспільно-культурні трансформації цього часу зумовили суттєві зміни у світоглядних орієнтирах, естетичних уподобаннях та художньому мисленні митців, що безпосередньо вплинуло на музичну творчість. Особливу увагу приділено явищу другої хвилі закордонного навчання китайських композиторів, які після здобуття освіти в європейських країнах повернулися на батьківщину з новими професійними знаннями, композиційними техніками та розширеним уявленням про жанрово-стильові можливості сучасної музики.

Проаналізовано діяльність представників так званого «п'ятого покоління» китайських композиторів, які стали ініціаторами активного оновлення національної інструментальної традиції. Їхня творчість позначена прагненням поєднати автентичні інтонаційні джерела, темброву специфіку традиційних духових інструментів і принципи сучасного європейського композиційного мислення. У результаті цього синтезу з'явилася значна кількість масштабних сольних концертів, що сприяло утвердженню нового етапу розвитку китайської інструментальної музики, орієнтованої на концертну форму як провідний жанровий формат.

У дослідженні також підкреслюється важлива роль виконавців у процесі жанрової еволюції. Активна позиція солістів, їхня зацікавленість у створенні нового репертуару та вдосконаленні форм сценічного втілення сприяли інтенсифікації співпраці з композиторами. Інноваційний підхід передбачав не лише написання нових творів, а й пошук сучасних форматів презентації традиційних інструментів у різних оркестрових практиках.

Визначено дві основні тенденції розвитку концертного жанру цього періоду: по-перше, створення концертів для традиційних духових інструментів у супроводі китайського народного оркестру; по-друге, інтеграція цих інструментів у структуру європейського симфонічного оркестру. Такий напрям засвідчує прагнення до міжкультурного діалогу, розширення тембрової палітри та формування нової моделі взаємодії національної традиції з глобальними музичними процесами.

Зроблено висновок, що активізація композиторської та виконавської діяльності в зазначений період сприяла глибокій модернізації концертного жанру, переосмисленню ролі традиційних духових інструментів у сучасному мистецькому просторі та утвердженню їх як повноцінних учасників академічного концертного життя. Окреслені процеси свідчать про формування нової художньої парадигми, у якій поєднуються традиція, інновація та міжкультурна взаємодія.

Ключові слова: традиційні китайські духові інструменти, концертний жанр, китайська інструментальна музика, міжкультурний діалог, жанрово-стильові трансформації, симфонічний оркестр, китайський народний оркестр, інновації у виконавстві, модернізація музичної традиції.

Cheng Qihan. Peculiarities of the concert genre for traditional wind and percussion instruments with the symphony orchestra of the end of the XX – the early XXI century

The article provides a comprehensive analysis of the development of the concert genre for traditional Chinese wind instruments in the period after the start of economic reforms and the implementation of the policy of openness in China at the end of the 20th century. The socio-cultural transformations of this time led to significant changes in the worldview, aesthetic preferences and artistic thinking of artists, which directly affected musical creativity. Particular attention is paid to the phenomenon of the second wave of foreign education of Chinese composers, who, after receiving education in European countries, returned to their homeland with new professional knowledge, compositional techniques and an expanded understanding of the genre and style possibilities of modern music. The activity of representatives of the so-called "fifth generation" of Chinese composers, who became the initiators of the active renewal of the national instrumental tradition, is analyzed. Their work is marked by the desire to combine authentic intonational sources, the timbre specificity of traditional wind instruments and the principles of modern European compositional thinking. As a result of this synthesis, a significant number of large-scale solo concerts appeared, which contributed to the establishment of a new stage in the development of Chinese instrumental music, focused on the concert form as the leading genre format.

The study also emphasizes the important role of performers in the process of genre evolution. The active position of soloists, their interest in creating a new repertoire and improving the forms of stage embodiment contributed to the intensification of cooperation with composers. The innovative approach involved not only writing new works, but also searching for modern formats for presenting traditional instruments in various orchestral practices.

Two main trends in the development of the concert genre of this period have been identified: first, the creation of concerts for traditional wind instruments accompanied by a Chinese folk orchestra; second, the integration of these instruments into the structure of the European symphony orchestra. This trend testifies to the desire for intercultural dialogue, the expansion of the timbre palette, and the formation of a new model of interaction between national tradition and global musical processes.



It is concluded that the intensification of composer and performing activities in the specified period contributed to the deep modernization of the concert genre, the rethinking of the role of traditional wind instruments in the modern artistic space and their establishment as full-fledged participants in academic concert life. The outlined processes indicate the formation of a new artistic paradigm that combines tradition, innovation and intercultural interaction.

Key words: *traditional Chinese wind instruments, concert genre, Chinese instrumental music, intercultural dialogue, genre and style transformations, symphony orchestra, Chinese folk orchestra, innovations in performance, modernization of musical tradition.*

Вступ. Початок економічних реформ і впровадження політики відкритості в Китайській Народній Республіці наприкінці ХХ століття зумовили глибокі суспільні та культурні трансформації. Оновлення соціального середовища сприяло інтенсивному й багатовекторному розвитку художнього мислення, перегляду естетичних орієнтирів та активізації міжкультурних контактів. У цьому контексті розпочалася друга хвиля навчання китайських митців за кордоном: після завершення базової освіти в Китаї низка композиторів продовжила професійне становлення в європейських музичних закладах.

Повернення на батьківщину стало поштовхом до переосмислення національної музичної традиції та активного звернення до традиційних китайських інструментів як повноцінних носіїв сучасного художнього висловлювання. У результаті було створено значну кількість масштабних концертних творів, що ознаменувало новий етап розвитку китайської інструментальної музики, у якому домінуючим став жанр великої сольної композиції з оркестром. Серед найяскравіших представників цього покоління композиторів – Цинь Веньчень, Чжу Шицзюй, Ян Цін і Го Веньцзін, чия творчість відображає синтез національної традиції та сучасних композиційних технік.

Важливу роль у цьому процесі відіграли виконавці, які активно ініціювали створення нового репертуару та розширення можливостей традиційних інструментів у концертному просторі. Орієнтація на інновації, що поєднують збереження традиційної основи з оновленням форм виконавства, сприяла формуванню нових моделей взаємодії соліста й оркестру. У цей період окреслилися дві провідні тенденції: створення концертів для традиційних духових інструментів у супроводі китайського народного оркестру та інтеграція цих інструментів у структуру симфонічного оркестру європейського типу.

Метою статті є визначення особливостей становлення й розвитку концертного жанру для традиційних китайських духових інструментів у контексті суспільно-культурних змін кінця ХХ – початку ХХІ століття, а також аналіз основних тенденцій взаємодії національної інструментальної традиції з китайським народним і європейським симфонічним оркестрами.

Матеріали та методи. Матеріалами дослідження слугували концертні твори для традиційних китайських духових інструментів, створені наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття представниками так званого п'ятого покоління китайських композиторів, а також публікації, наукові розвідки, інтерв'ю та висловлювання митців і виконавців, присвячені проблемам оновлення національної інструментальної музики в умовах культурних трансформацій періоду реформ

і відкритості. До аналізу залучено зразки концертів для традиційних духових інструментів у супроводі китайського народного оркестру та симфонічного оркестру європейського типу, що відображають основні тенденції жанрового розвитку.

Методологічну основу дослідження становить комплекс взаємодоповнювальних підходів. Історико-культурний метод застосовано для окреслення суспільно-мистецького контексту формування нового етапу розвитку китайської інструментальної музики в період після початку економічних реформ. Біографічний метод використано з метою виявлення впливу закордонної освіти композиторів на їхнє стиліове мислення та жанрові пріоритети.

Музикознавчий аналіз (жанрово-стильовий, інтонаційний, формоутворювальний і тембровий) дав змогу простежити специфіку поєднання традиційної китайської інструментальної мови з принципами європейського симфонізму, визначити особливості драматургії концертної форми, типи взаємодії соліста й оркестру, а також характер використання оркестрових засобів. Порівняльний метод застосовано для зіставлення двох основних моделей концерту: з китайським народним оркестром та з симфонічним оркестром європейського типу.

Системний підхід дозволив розглянути розвиток концертного жанру як цілісний процес, зумовлений взаємодією композиторської творчості, виконавської практики та суспільно-культурних чинників. Використання зазначених методів забезпечує комплексність дослідження та сприяє об'єктивному висвітленню тенденцій модернізації традиційних духових інструментів у сучасному концертному просторі.

Результати дослідження. Перші твори, створені в межах нового підходу до концертного жанру для традиційних китайських духових інструментів, представлені численними композиціями, серед яких відомі: концерт для бамбукової флейти «Злиття» (Юй Сюньфа, 1978), «Орхідея в цвіті» (Чжань Юнмін, 1988), «Кохання орла» (Лю Веньцзін, 1990), концерт для бамбукової флейти «Сумна порожня гора» (Го Веньцзін, 1992) та «Заклик Фенікса» для суони (Цинь Веньчень, 1997) [2, с. 21]. Ці твори відзначаються високим художнім рівнем, проте через обмежену присутність басових інструментів серед національних оркестрових складів нижні партії звучать дещо слабко, що створює певну акустичну дисгармонію при порівнянні із західними симфонічними оркестрами.

На початковому етапі виконання цих творів здійснювалося переважно з традиційними китайськими ансамблями, що ще не відповідало академічному розумінню жанру концерту у західній традиції. Згодом композитори та виконавці зрозуміли, що перспективним

є поєднання традиційних духових інструментів із симфонічними оркестрами європейського типу. Такий підхід не лише задовольняє технічні й естетичні потреби виконавців, а й сприяє популяризації китайської музичної культури за кордоном, а також допомагає виявляти творчі обмеження для подальшого вдосконалення композиційних практик [1, с. 13].

До найбільш репрезентативних творів цього напрямку належать: концерт для бамбукової флейти "Go West" (Нань Вейде і Вей Цзямін, 1980), "Concerto for Bang Flute" (Ма Шуйлун, 1981), «Пустеля» (Ян Цін, 1991), «Чоу Кун Шань» (Го Веньцзін, 1995), концерт для бамбукової флейти № 2 «Чоу Кун Шань» (Го Веньцзін, 2000), «12 запитань» (Чжу Шицзюй, 2007) та «Пісня Фенікса» (Чжу Шицзюй, 2008). Ці твори демонструють різноманітність форм, стилістичних прийомів та інтонаційних рішень, що поєднують традиційні китайські мотиви та європейську симфонічну практику [3, с. 12].

Особливу увагу заслуговує композиція «Чоу Кун Шань» Го Веньцзіна, яка стала знаковою для сучасного репертуару концертів із традиційними китайськими духовими інструментами та часто виконуваною за кордоном. Багато його творів створено на замовлення провідних міжнародних оркестрів, і він здобув визнання як композитор світового рівня без постійного проживання за кордоном [2, с. 37]. Назва «Чоу Кун Шань» походить від вірша Лі Бая «Шу Дао Нань». Прем'єрне виконання відбулося у 1991 році в Пекіні за участю Молодіжного народного ансамблю Центральної консерваторії музики. У 1995 році твір було адаптовано для європейського симфонічного оркестру.

Композиція складається з трьох частин із провідними інструментами цойді, банди та басової флейти. Вона поєднує варіаційну форму, тричастинну структуру та традиційну форму бань ши. Стилістично твір вирізняється:

- використанням мотиву «монотон», що постійно трансформується, забезпечуючи цілісність і розвиток музичної думки;
- неперервною великою секундою, яка відтворює традиційне китайське музичне мислення й створює відчуття постійної тональної зміни та дисонансної напруги;
- інтеграцією матеріалів традиційних ударних інструментів, включно з елементами музики народів Цзиноман-тун та Йі Ман-Гонг;
- ритмічною варіацією 3/4 і 4/4 із модифікацією традиційного вальсу, що створює глибоку емоційну експресію [1, с. 24].

Драматургія «Чоу Кун Шань» спирається на принципи сучасної західної музики ХХ століття, одночасно відтворюючи естетику китайської традиції: природні об'єкти – гори, вода, ліси – стають основними художніми образами, а філософія даосизму підкреслює гармонію людини з природою. Інтонаційно твір поєднує монофонічні мотиви народної музики з технікою глісандо та сучасною оркестровкою, що дозволяє передати напружені, драматичні й трагічні настрої.

Хроматизм, використаний у 566 нотах віртуозних пасажів, створює значну технічну складність для соліста, адже хроматичні ряди в традиційній китайській

музиці зустрічаються рідко. Тривалість концерту – близько 25 хвилин. Після прем'єри твір довгий час не виконували і не публікували. Лише у 2003 році Тан Цзюньцяо повторно виконав його в рамках програми «Діалог із симфонічним оркестром» у Шанхаї, після чого твір поступово увійшов до репертуару висококваліфікованих музикантів [2, с. 3].

Таким чином, «Чоу Кун Шань» демонструє успішний синтез традиційної китайської музики та сучасних симфонічних технік, що дозволяє зберегти національну ідентичність твору й водночас адаптувати його до світового музичного контексту. Аналіз стилістики та інтонаційних особливостей засвідчує, що поєднання форми бань ши, сучасної оркестровки та західних композиційних прийомів відкриває нові горизонти розвитку жанру концерту для традиційних китайських духових інструментів [4].

Композиція Ян Ціна «Пустеля» є яскравим прикладом синтезу традиційних китайських мотивів і сучасних концертних практик [1]. Цей твір належить до жанру інструментального концерту та створений для бамбукової флейти та сяо. Він був присвячений творчому вечору Чжан Вейляна та натхненний хунаньською народною піснею. Ян Цін одного разу почув спів робітників у гірських і лісових районах під час їхньої праці й використав характерну симетрію та поліфонію народного співу для створення музичної тканини свого твору [2].

Мотиви співаків, почуті композитором, справили на нього враження суму та меланхолії, викликаючи асоціації з особистими переживаннями болю й розлуки. Це визначило емоційний тон композиції. Для передачі похмурої атмосфери Ян Цін застосував хунаньський лад Юй та додатково підвищив один із звуків гамми, а також включив декілька дисонуючих малих секунд для посилення напруженості звучання [4].

Структура «Пустелі» має складну тричастинну форму, а оркестровка вирізняється двома основними аспектами:

- унікальним тембром і технікою виконання солюючої бамбукової флейти;
- підкресленням та взаємним накладанням мелодичних ліній різних груп інструментів для створення об'ємного й насиченого акустичного ефекту [1].

Соліст веде дві головні теми протягом усього твору, а в тактах 25–36 обидві теми взаємодіють із різними оркестровими групами, накладаючись одна на одну та створюючи унікальний звуковий ефект, який раніше не зустрічався в традиційних сольних творах і став значним досягненням у китайській інструментальній музиці [3].

Важливим чинником успіху «Пустелі» є значне вдосконалення техніки гри на бамбуковій флейті. Ян Цін глибоко вивчив сучасні виконавські та виразні можливості інструментів, що дозволило йому застосувати сміливі інновації: розширити діапазон до трьох октав (замість традиційних двох з половиною) та впровадити метод передування, освоєний Чжаном Вейляном. Крім того, композитор активно використав півтони, охопивши майже всю рівномірну температурацію, що стало важливим кроком у техніці виконання [4].

У загальному контексті основна ідея творів Го Веньціна та Ян Ціна полягає в адаптації традиційного звучання ди для імітації західних духових інструментів, де найвиразнішою рисою є використання півтонів. Паралельно важливою була «китаїзація» звучання європейських інструментів і оркестру: деякі автори намагалися імітувати на фортепіано ефекти гри на традиційних китайських щипкових інструментах, використовуючи гліссандо, скольження та специфічне піщакато [2].

До видатних творів для традиційних китайських інструментів належать також масштабні композиції Чжу Шижуя – «12 запитань» (2007) та «Пісня Фенікса» (2008), обрані для включення до спеціального списку «Репертуар сучасних китайських композиторів». Обидва твори демонструють високий художній рівень та тісний зв'язок із китайською культурою: перший натхнений ліричною поемою Цюй Юаня, другий відтворює міф про Фенікса, символ стійкості та самовдосконалення [5].

Чжу Шижуї як професор композиції Шанхайської консерваторії поєднує класичну китайську поезію з сучасними крос-культурними композиційними методами. Він акцентує важливість тембру та техніки виконання на етнічних інструментах, що дозволяє досягти гармонійного поєднання західних і східних музичних практик. Його концепція спрямована на подолання меж між інструментами різних традицій та створення нових акустичних ефектів у симфонічному виконанні [3, с. 4].

Досвід трьох видатних композиторів – Го Веньціна, Ян Ціна та Чжу Шижуя – демонструє, що сучасне покоління китайських музичних творців успішно інтегрувало західні авангардні композиційні прийоми, зберігаючи при цьому власну національну ідентичність [2, с. 46]. У їхніх творах широко використовуються традиційні китайські філософські концепції, народні мелодії, літературні джерела та регіональні музичні елементи, що забезпечує глибоке естетичне осмислення культурної спадщини [3].

Опора на національні традиції виступає ключовим принципом і джерелом творчості композиторів, який визначає характер та стиль композицій. Водночас автори активно шукають баланс між Сходом і Заходом, між традицією та сучасністю, поєднуючи елементи народного інструментального мистецтва з можливостями симфонічного оркестру [4]. Такий підхід дозволяє створювати оригінальні твори для традиційних духових інструментів, що водночас відповідають високим вимогам сучасної академічної музики.

Результатом цього синтезу стало створення творів, які здобули міжнародне визнання та неодноразово виконувалися у провідних європейських культурних центрах, таких як Відень, Лондон, Париж, Берлін та інші. У цих виступах проявляється унікальна здатність композиторів поєднувати авангардні техніки з традиційними китайськими музичними формами, що робить

їхні твори яскравим прикладом глобального культурного діалогу.

Таким чином, аналіз творчості Го Веньціна, Ян Ціна та Чжу Шижуя свідчить, що сучасне китайське інструментальне мистецтво здатне водночас зберігати національну автентичність і інтегрувати інноваційні західні підходи, розширюючи горизонти жанру концерту для традиційних духових інструментів.

Висновки. Дослідження творчості сучасних китайських композиторів, таких як Го Веньцін, Ян Цін та Чжу Шижуї, показує, що сучасне покоління музичних авторів успішно інтегрує традиційну національну музичну культуру з інноваційними композиційними підходами західного авангарду. У їхніх творах традиційні китайські духові інструменти, народні мелодії, класична література та регіональні музичні особливості органічно поєднуються з сучасними симфонічними та авангардними техніками, створюючи унікальні композиційні синтети, що поєднують минуле та сучасність.

Особливої уваги заслуговує філософська та культурна насиченість цих творів, яка реалізується через використання традиційних китайських концепцій, народних мотивів і літературних джерел. Композитори демонструють, що національна музична спадщина є не лише джерелом натхнення, а й активним чинником розвитку сучасного музичного мислення, здатного до взаємодії із симфонічними оркестровими структурами та новими виконавськими практиками.

Технічні інновації, застосовані у творах, дозволяють значно розширити діапазон і виразні можливості традиційних інструментів. Виконавці отримують можливість передавати більш насичене, емоційно виразне звучання, яке поєднує характерну для китайської музики м'якість і елегантність з драматичною силою симфонічного акомпанементу. Завдяки цьому твори стають технічно складними, водночас зберігаючи естетичну автентичність і художню глибину.

Розвиток жанру концерту для традиційних духових інструментів за сучасних умов демонструє успішне поєднання національних і міжнародних традицій. Твори Го Веньціна, Ян Ціна та Чжу Шижуя здобули визнання не лише в Китаї, а й на світовій сцені, виконуючись у провідних музичних центрах Європи та Азії. Це свідчить про високу художню цінність їхніх композицій та їхній внесок у формування глобального музичного діалогу.

Таким чином, сучасна китайська музика для духових інструментів демонструє здатність зберігати національну ідентичність і водночас відкриватися до інновацій, поєднуючи традиції з сучасністю, Схід із Заходом, і народне мистецтво із симфонічною практикою. Ці процеси формують нову парадигму музичного розвитку, сприяють підвищенню виконавської та композиційної майстерності, а також активному поширенню китайської музичної культури у світовому контексті.

Література:

1. Лі Цзявей. Розвиток та еволюція барокової флейти та вивчення її історичної цінності. Ухань : Уханьська 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). Tematychni tektonichni doslidzhennia u kytajskikh symfonichnykh muzychnykh tvorakh XX stolittia. Shankhai : Shankhaiska 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 статті до видання: 27.01.2026
 Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026
 Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КОНЦЕРТНОЇ ФОРМИ: ВІД МОЦАРТА ДО ЛІСТА

Шумаков Олександр,

аспірант спеціальності 025 Музичне мистецтво
Сумський державний педагогічний університет
імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0003-4019-2756

У статті представлено комплексне музикознавче дослідження історичного розвитку та стилізованої трансформації жанру інструментального концерту в західноєвропейській музичній традиції. Автор простежує шлях еволюції жанру від епохи високого класицизму до пізнього романтизму, акцентуючи увагу на змінах у формоутворенні, фактурі та взаємодії соліста з оркестром.

Значну увагу в роботі приділено аналізу класичної моделі концерту, що сформувалася у другій половині XVIII століття у творчості віденських класиків. Детально розглядається структура сонатно-симфонічного циклу, зокрема специфіка побудови першої частини з використанням подвійної експозиції (оркестрової та сольної), а також тональні співвідношення головної та побічної партій. Автор порівнює підходи В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена, відзначаючи перехід від прозорої, фігураційної фактури до драматично насиченої та щільної звукової тканини, що знаменувало початок симфонізації жанру.

Окремий розділ присвячено перехідному періоду «передромантизму» та раннього романтизму. Досліджується вплив технічного вдосконалення фортепіано на зростання популярності віртуозного виконавства. Висвітлюється роль Джона Фільда як предтечі романтичного піанізму, який вніс у жанр концерту елементи ноктюрнової співучості, витонченої педалізації та «опоетизованої» віртуозності.

Ключовим аспектом статті є аналіз трансформації концерту в епоху романтизму (XIX ст.). Автор детально описує процес відмови від суворих класичних схем, зокрема скасування подвійної експозиції, інтеграцію каденції в музичний розвиток та появу одночастинних концертів поемного типу (Ф. Ліст). Розглядається вплив видатних віртуозів (Н. Паганіні, Ф. Шопен, Ф. Ліст) на зміну балансу сил: від класичного змагання до домінування соліста або, навпаки, до глибокої симфонічної інтеграції.

У роботі пропонується класифікація фортепіанних концертів «післябетховенського» періоду на два типи: «віртуозний», де розвиток базується на контрасті фактур і тембрів при аккомпануючій ролі оркестру, та «симфонізований», що характеризується тематичною розробкою, драматизмом і рівноправністю партій (Й. Брамс, Р. Шуман). Стаття демонструє, як жанр концерту, зберігаючи свою віртуозну природу, адаптувався до естетичних вимог романтизму, увібравши в себе риси симфонічної поеми та розширивши виражальні можливості сольних інструментів.

Ключові слова: жанр, епоха, інструментальний концерт, романтизм, класицизм, віртуозність, період.

Shumakov Oleksandr. Formation and Development of the Concert Form: From Mozart to Liszt

The article presents a comprehensive musicological study of the historical development and stylistic transformation of the instrumental concerto genre in the Western European musical tradition. The author traces the path of the genre's evolution from the era of High Classicism to Late Romanticism, focusing on changes in form, texture, and the interaction between the soloist and the orchestra.

Significant attention is paid to the analysis of the classical model of the concerto, which was formed in the second half of the 18th century in the works of the Viennese Classics. The structure of the sonata-symphonic cycle is examined in detail, particularly the specific construction of the first movement using a double exposition (orchestral and solo), as well as the tonal relationships of the main and secondary themes. The author compares the approaches of W. A. Mozart and L. van Beethoven, noting the transition from a transparent, figurative texture to a dramatically saturated and dense sound fabric, which marked the beginning of the symphonization of the genre.

A separate section is dedicated to the transitional period of "Pre-Romanticism" and early Romanticism. The influence of technical improvements to the piano on the growing popularity of virtuoso performance is investigated. The role of John Field as a forerunner of romantic pianism is highlighted; he introduced elements of nocturne-like songfulness, refined pedaling, and "poeticized" virtuosity into the concerto genre.

A key aspect of the article is the analysis of the transformation of the concerto in the Romantic era (19th century). The author details the process of abandoning strict classical schemes, including the elimination of the double exposition, the integration of the cadenza into the musical development, and the emergence of one-movement poem-type concertos (F. Liszt). The influence of outstanding virtuosos (N. Paganini, F. Chopin, F. Liszt) on the changing balance of forces is considered: from classical competition to the dominance of the soloist or, conversely, to deep symphonic integration.

The work proposes a classification of piano concertos of the "post-Beethoven" period into two types: "virtuoso", where development is based on the contrast of textures and timbres with an accompanying role of the orchestra, and "symphonized", characterized by thematic development, dramaticism, and equality of parts (J. Brahms, R. Schumann). The article demonstrates how the concerto genre, while retaining its virtuoso nature, adapted to the aesthetic demands of Romanticism by absorbing features of the symphonic poem and expanding the expressive possibilities of solo instruments.

Keywords: genre, era, instrumental concerto, Romanticism, Classicism, virtuosity, period.



Вступ. Жанр інструментального концерту займає одне з центральних місць у системі музичних жанрів західноєвропейської традиції. Його еволюція – це не просто зміна форм і структур, а віддзеркалення глобальних змін у художньому мисленні, інструментарії та соціокультурному контексті різних епох. Від кристалізації класичної моделі у творчості віденських класиків до масштабних симфонізованих полотен епохи романтизму концерт залишався полем для експериментів, де вирішувалася одвічна дилема співвідношення особистості (соліста) та колективу (оркестру).

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення шляхів розвитку цього жанру в контексті зміни стильових парадигм XVIII–XIX століть. Особливий інтерес становить трансформація концерту в епоху романтизму, коли під впливом віртуозного виконавства та удосконалення фортепіано відбувся відхід від суворих канонів класицизму. Цей процес супроводжувався пошуком нових засобів виразності, зміною фактури, гармонічної мови та драматургії [5]. Дослідження еволюції жанру дозволяє глибше зрозуміти механізми взаємодії композиторської творчості та виконавської практики, а також простежити, як технічні новації впливали на художній зміст музичних творів. Метою роботи є виявлення ключових тенденцій розвитку жанру інструментального концерту та характеристика його стильових метаморфоз від класицизму до пізнього романтизму.

Матеріали та методи. Матеріалом дослідження слугували інструментальні концерти В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Дж. Фільда, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана та Й. Брамса, творчість яких найяскравіше ілюструє перехід від класичних нормативів до романтичної свободи висловлювання. Методологічну основу роботи склав комплексний підхід, що поєднав історико-стильовий, теоретичний та порівняльний методи. Це дозволило розглянути еволюцію жанру в хронологічній послідовності, проаналізувати структурні зміни сонатно-симфонічного циклу та зіставити різні типи концертів – «віртуозний» і «симфонізований», виявивши специфіку їхньої драматургії в контексті відповідних епох.

Результати. У другій половині XVIII століття завдяки представникам віденської школи остаточно сформувався класичний тип сольного інструментального концерту. Жанр закріпився у вигляді тричастинного сонатно-симфонічного циклу, який, на відміну від повної чотиричастинної структури, зазвичай не містив танцювальної частини (менуету чи скерцо).

Характерною структурною особливістю першої частини стало використання подвійної експозиції. Спершу теми (головну та побічну) презентував оркестр в основній тональності, а згодом вони звучали у виконанні соліста за традиційною схемою сонатного *allegro*: головна партія залишалася в основній тональності, а побічна модулювала в домінанту або третій ступінь. Найгостріше «змагання» між солістом і оркестром розгорталося в розділі розробки.

Еволюція жанру позначилася і на фактурі: якщо у Моцарта музична тканина залишалася переважно

прозорою, мелодійною та фігураційною, то у Бетховена вона набула значної щільності й напруги, відображаючи загальну драматизацію образів. Варто зазначити, що обидва майстри уникали шаблонності й часто відступали від суворих правил, зокрема від принципу подвійної експозиції, а їхні фортепіанні концерти визнані вершиною розвитку жанру в добу класицизму.

Стильові трансформації, яких зазнав жанр фортепіанного концерту у XIX столітті, мали своє міцне підґрунтя ще в надрах епохи класицизму. Ті характерні ознаки, що були сформовані у клавірних концертах В. А. Моцарта – зокрема, виражений ліризм, домінування мелодійного початку, чітке розмежування фактури на сольну партію та акомпанемент, а також переважно допоміжна функція оркестру з лаконічними *tutti* – знайшли своє безпосереднє продовження у творчості композиторів періоду «передромантизму». Межа XVIII та XIX століть, яку в музикознавстві прийнято визначати як «передромантизм» або «ранній романтизм», характеризувалася складним переплетенням та взаємовпливом різноманітних художніх стилів.

Жанр клавірного концерту, витоки якого сягають епохи бароко (зокрема, творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя) і який остаточно кристалізувався в період класицизму, набув у цей час надзвичайної популярності. Цей феномен був зумовлений комплексом причин. Насамперед, класичні традиції все ще утримували свої позиції. Крім того, саме на цей період припадає етап активного технічного вдосконалення та конструктивного розвитку фортепіано. Неухильно зростав суспільний попит на віртуозне виконавство, кульмінація захоплення яким припала на першу половину XIX століття. Саме концертний жанр, як жоден інший, відкривав перед виконавцем простір для повномасштабної демонстрації своєї технічної майстерності. До того ж, залишалася актуальною практика поєднання в одній особі автора музики та її виконавця. Як зазначають дослідники, фортепіанний концерт традиційно утримував лідерство серед інших жанрів, і головною причиною цього було те, що видатні музиканти минулого гармонійно поєднували в собі дар геніальних композиторів із талантом найвизначніших піаністів своєї доби.

Видатний піаніст і композитор Джон Фільд (1782–1837), який вважається одним із фундаторів жанру романтичного концерту, на ранньому етапі своєї творчості (передусім у сонатах та варіаціях) залишався вірним класичним традиціям. Цей стиль він перейняв, вивчаючи спадщину таких майстрів, як Й. К. Бах, В. А. Моцарт і М. Клементі. Втім, у подальших творах митець рішуче відмовився від наслідування манери попередників, запровадивши низку суттєвих інновацій, що стосувалися як архітекtonіки музичних форм, так і суто виконавських аспектів. Сім його фортепіанних концертів яскраво ілюструють цей новий підхід: у них органічно поєдналися лірична мрійливість, притаманна його ноктюрнам, витончений гумор у фінальних рондо та сміливе новаторство у сфері віртуозної техніки.

За своєю сутністю фортепіанні концерти Фільда наближаються до вільних романтичних імпровізацій,

головною рисою яких є своєрідна «поетизація» технічної майстерності. Композитор відкрив для епохи романтизму унікальні засоби виразності: створення особливої поетичної атмосфери шляхом синтезу наспівної, «вокальної» мелодії з мелодизованими фігураціями супроводу, застосування витонченої, колористичної педалізації, а також специфічні аплікатурні знахідки (наприклад, підміна пальців на одній клавіші) задля досягнення ефекту бездоганного, «співучого» *legato*.

Концертне життя Західної Європи XIX ст. протягом десятиліть після смерті Бетховена перебувало під впливом віртуозів-виконавців. Для жанру інструментального концерту XIX століття і, зокрема, фортепіанного, було характерне збільшення віртуозного начала. Біля його витоків стояв Н. Паганіні, три скрипкові концерти якого є зразками названої тенденції. У двох фортепіанних концертах Ф. Шопена оркестр відчутно відсунутий на задній план, щоб сольний інструмент удостоївся більшої уваги публіки. Н. Паганіні «усуває» принцип музичного «співробітництва – конкуренції» солюючого інструменту і оркестру на користь солюючого. Схожа позиція простежується і у Ф. Шопена. Зростання значення віртуозної фортепіанної техніки Ф. Ліста відображено в 2-х фортепіанних концертах: «Танець смерті» і «Угорській фантазії» [6].

Намічене домінування жанру симфонії в XIX столітті створило таку ситуацію в музичному мистецтві, за якої концерт все ж таки став займати менше місце у творчості більшості композиторів. Концерт став жанром, до якого композитори зверталися рідше, багато творів з'являлися як творчі приношення для улюблених виконавців. Наприклад, Р. Шуман написав фортепіанний концерт для дружини – відомої піаністки К. Шуман, Ф. Мендельсон та Й. Брамс створювали скрипкові концерти для своїх друзів Ф. Давіда та Й. Йоахіма.

Частина композиторів тієї доби, зокрема Ф. Шопен та Н. Паганіні, у своїх партитурах здебільшого дотримувалися класичної архітекtonіки жанру. Втім, вони активно інтегрували новаторські знахідки Л. ван Бетховена, такі як вступ соліста з перших тактів твору або включення віртуозної каденції безпосередньо у структуру музичної форми. Водночас кардинальною трансформацією концерту у XIX столітті стала відмова від традиційної подвійної експозиції (окремої для оркестру та соліста) у першій частині: відтепер експозиційний розділ будувався на спільній участі обох виконавських сил. Цей структурний принцип став визначальним для монументальних фортепіанних концертів Р. Шумана, Й. Брамса та Е. Гріга, а також для скрипкових шедеврів Ф. Мендельсона і Й. Брамса та віолончельних творів Е. Елгара й А. Дворжака.

Інший вектор новаторських пошуків простежується у фортепіанних концертах Ф. Ліста та в експериментальних партитурах інших майстрів – наприклад, у симфонії з солюючим альтом «Гарольд в Італії» Г. Берліоза або у фортепіанному концерті Ф. Бузоні, фінал якого передбачає участь чоловічого хору.

У другій половині століття спостерігається потужний вплив симфонізму на всі інструментальні жанри,

що суттєво позначилося і на формі концерту. Яскравим прикладом є творчість Й. Брамса, який у своїх двох фортепіанних концертах вибудував масштабні, власне симфонічні конструкції. Крім того, піднесена патетика, властива симфоніям того часу, глибоко проникла і в образно-змістову сферу концертної музики.

Фортепіано дедалі впевненіше посідає місце головного сольного інструменту в концертній практиці. Ця тенденція зумовлена розкриттям нових художньо-зображальних ресурсів інструменту, зростанням технічної майстерності виконавців та прагненням збагатити темброву палітру звучання. Віртуозність залишається невід'ємною складовою жанру, проте взаємодія між солістом та оркестром стає значно гнучкішою. Романтизм XIX століття сформував специфічний тип віртуозності – барвисто-декоративний, який став однією з ключових стильових ознак напряму, яскраво втілюючись у творчості таких митців, як Н. Паганіні та Ф. Ліст [3].

В епоху романтизму відбулася суттєва трансформація традиційних архітекtonічних схем. Композитори розробили два різновиди одночастинного концерту: малу форму (концертшток або концертіно) та велику форму, яка в межах однієї частини синтезує елементи сонатно-симфонічного циклу, структурно наближаючись до симфонічної поеми. На відміну від класичних зразків, де тематичні зв'язки між частинами зазвичай були відсутні, у романтичному концерті пріоритетну роль відіграють монотематизм, система лейтмотивів та принцип наскрізного розвитку.

Класичні приклади одночастинного концерту поемного типу належать перу Ф. Ліста. Загалом фортепіанні концерти «післябетховенської» доби прийнято класифікувати за двома основними типами: «віртуозний» та «симфонізований» [3].

У так званому «віртуозному» концерті віртуозність становить основу розвитку музики, на перший план виступає не тематична розробка, а принцип контрасту мелодики співучого і моторного типу, різних типів фактури, тембрів та інших музично-виразних факторів. У багатьох «віртуозних» концертах тематична розробка взагалі відсутня або займає підпорядковане становище. Для «віртуозного» концерту властива провідна роль соліста і акомпануюча функція оркестру.

У «симфонізованому» концерті розвиток музики заснований на принципах тематичної розробки, на протиставленні образно-тематичних сфер. Для нього характерна зростаюча роль оркестру в розвитку тематичного матеріалу. Виникає відносна рівновага між партіями соліста і оркестру. У «симфонізованому» концерті віртуозність підпорядкована драматичному розвитку твору.

Навіть каденція, яка раніше призначалася для показу технічної майстерності соліста і в класичному концерті зазвичай виконувала функцію переходу до коди, в романтичному концерті включилася в загальний розвиток тематичного матеріалу і могла розташовуватися в найрізноманітніших розділах твору. Вже за часів Бетховена каденції почали писати самі композитори, а в п'ятому фортепіанному концерті Бетховена каденція стає нерозривною частиною форми.

Великого поширення набув тип концерту, в якому концертність і симфонічність виступають у тісному єднанні (наприклад, у концертах Ф. Ліста). У XX столітті переважання віртуозної концертності зберігається і зміцнюється [4].

Характерною ознакою музичної культури романтизму став феномен композитора-віртуоза: до жанру фортепіанного концерту зверталися переважно ті митці, чия творча діяльність була нерозривно пов'язана з активною виконавською практикою. Досконале володіння інструментом та глибоке розуміння його конструктивних особливостей, які стрімко еволюціонували у XIX столітті, дозволяли їм не лише максимально ефективно використовувати наявні ресурси фортепіано, але й сміливо розширювати межі виконавської техніки.

Ці автори збагачували піаністичний арсенал інноваційними віртуозними прийомами, новими типами фактури та колористичними ефектами, перетворюючи концерт на поле для демонстрації як композиторської майстерності, так і піаністичного блиску. Серед

яскравих представників цієї плеяди, які зробили вагомий внесок у розвиток жанру, варто виокремити Ісаака Альбеніса, Ігнаца Мошелеса, Ігнація Яна Падеревського, а також таких знакових фігур епохи, як Роберт Шуман, Фелікс Мендельсон та Едвард Гріг.

Висновки. Проведений аналіз свідчить, що жанр інструментального концерту пройшов шлях кардинальних змін від класицизму до романтизму. Класична модель тричастинного циклу з подвійною експозицією, утверджена В. А. Моцартом і Л. ван Бетховеном, у XIX столітті трансформувалася під впливом розквіту віртуозного виконавства та технічного удосконалення фортепіано. Завдяки діяльності Джона Фільда віртуозність набула поетичного характеру, а композитори-романтики переосмислили форму, відмовившись від подвійної експозиції та інтегрувавши каденцію у наскрізний розвиток. У результаті сформувалися два вектори розвитку жанру – «віртуозний» та «симфонізований», що дозволило концерту зберегти актуальність, органічно поєднавши технічний блиск соліста з глибиною симфонічного змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жаркова В. Історія західної музики : Homo Musicus від античності до бароко : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. І. П. Чайковського, 2023. 548 с.
2. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства : збірник статей. Київ : Музична Україна, 1983. 137 с.
3. Соколова Є. Ференц Ліст: еволюція композиторської діяльності. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. № 2. С. 24–28.
4. Keefe S. P. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 330 p.
5. Roeder M. T. *A History of the Concerto*. Portland : Amadeus Press, 1994. 480 p.
6. Rosen C. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York : W. W. Norton & Company, 1997. 544 p.

REFERENCES

1. Zharkova, V. (2023). *Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko: navch. posibnyk* [History of Western music: Homo Musicus from antiquity to the baroque: Study guide]. NMAU im. I. P. Chaikovskoho. [in Ukrainian].
2. Kurkovskiy, H. (1983). *Pytannia fortepiannoho vykunavstva: zbirnyk statei* [Issues of piano performance : A collection of articles]. Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
3. Sokolova, Ye. (2023). *Ferents List: evoliutsiia kompozytorskoi diialnosti* [Franz Liszt: the evolution of composer activity]. *Slobozhanski mystetski studii*, (2), 24–28. [in Ukrainian].
4. Keefe, S. P. (2005). *The Cambridge companion to the concerto*. Cambridge University Press. [in English].
5. Roeder, M. T. (1994). *A history of the concerto*. Amadeus Press. [in English].
6. Rosen, C. (1997). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. W. W. Norton & Company. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 26.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

EVOLUTION OF MUSICAL ACCOMPANIMENT IN THE CONTEXT OF DANCE: HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECT

Shumakova Yelizaveta Volodymyrivna,

PhD, Senior Lecturer at the Department of Musical Art
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
ORCID ID: 0000-0002-6717-4799

This article provides a comprehensive study of the historical retrospective and fundamental patterns of the development of musical accompaniment for choreographic performances as an integral art history phenomenon. The relevance of the work is determined by the need for a scientific rethinking of the interaction between sound and movement in the context of the modern transformation of artistic forms. The paper thoroughly analyzes the path of the long evolution of this interaction – from the stage of primitive syncretism, where music, singing, and dance existed as an indivisible ritual act, to the emergence of complex modern digital and multimedia forms of accompaniment.

The author examines in detail the role of music as a dominant and integral component of choreographic art, which not only provides rhythmic support but also deeply emphasizes the character, emotional richness, and overall dramatic line of the dance. Special attention in the study is paid to the radical change in instrumentation and musical structures across different cultural and historical eras. The line of development is traced from ancient lyres, aulos, and kitharas that accompanied Greek choreia, through the formation of chamber ensembles of the Renaissance and Baroque periods, to the powerful symphony orchestras of the Romantic era.

A separate aspect highlights the functional significance of music in classical ballet, where it serves not only as an artistic means of creating an emotional atmosphere and revealing the psychological depth of characters but also performs the practical role of masking technical stage sounds, such as floor creaks or the impact of dancers' landings, thereby ensuring an effect of ethereality and lightness of performance. The final part explores the influence of technological progress in the 20th and 21st centuries, specifically the introduction of electronic synthesizers and computer technologies that have shifted the paradigm of dance music perception. The scientific novelty of the research is based on a systematic analysis of art history literature, allowing the author to trace the evolution of musical accompaniment as an independent and self-sufficient cultural phenomenon in constant dialogue with plastic art.

Key words: musical accompaniment, choreographic art, dance evolution, syncretism, antiquity, ballet music, symphony orchestra, dance dramaturgy.

Шумакова Єлизавета. Еволюція музичного супроводу в контексті танцю: історико-теоретичний аспект

У поданій статті здійснюється комплексне дослідження історичної ретроспективи та фундаментальних закономірностей розвитку музичного супроводу хореографічних постановок як цілісного мистецтвознавчого феномену. Актуальність роботи зумовлена необхідністю наукового переосмислення взаємодії звуку та руху в умовах сучасної трансформації мистецьких форм. У роботі ґрунтовно проаналізовано шлях тривалої еволюції цієї взаємодії – від стадії первісного синкретизму, де музика, спів та танець існували як неподільна ритуальна дія, до виникнення складних сучасних цифрових та мультимедійних форм акомпанементу.

Автор детально розглядає роль музики як домінуючого та невід'ємного компонента хореографічного мистецтва, що не лише створює ритмічну опору, а й глибинно підкреслює характер, емоційну наповненість та загальну драматургічну лінію танцю. Особлива увага в дослідженні приділяється радикальній зміні інструментарію та музичних структур у різні культурно-історичні епохи. Простежується лінія розвитку від античних лір, авлосів та кіфар, що супроводжували грецькі хореї, через формування камерних ансамблів доби Відродження та бароко, до потужних симфонічних оркестрів епохи романтизму.

Окремим аспектом висвітлено функціональне значення музики в класичному балеті, де вона виступає не лише як художній засіб створення емоційної атмосфери та розкриття психологізму персонажів, а й виконує практичну роль маскувannya технічних звуків сцени, таких як скрип підлоги чи удари при приземленні танцівників, що забезпечує ефект ефірності та легкості виконання. У заключній частині досліджується вплив технічного прогресу ХХ–ХХІ століть, зокрема впровадження електронних синтезаторів та комп'ютерних технологій, що змінили парадигму сприйняття танцювальної музики. Наукова новизна дослідження базується на системному аналізі мистецтвознавчої літератури, що дозволяє автору простежити еволюцію музичного супроводу як самостійного та самодостатнього культурного феномену, що перебуває у постійному діалозі з пластичним мистецтвом.

Ключові слова: музичний супровід, хореографічне мистецтво, еволюція танцю, синкретизм, античність, балетна музика, симфонічний оркестр, драматургія танцю.

Introduction. The evolution of musical accompaniment in choreographic performances is closely and inextricably linked to the general history of the development of dance art. Throughout the millennia, music has served not merely as a background but as a fundamental foundation designed to emphasize the character, rhythm, and plasticity of the performer's movements. It structured the time

and space of the dance, transforming individual movements into a cohesive artistic narrative.

The historical development of dance originated in ancient times, as evidenced by numerous archaeological finds and cave paintings dating back to the 6th–8th centuries BCE. Even then, the most elementary musical accompaniment – such as singing, chanting, or rhythmic tapping on



natural materials – laid the foundations for the future synthesis of the arts. These primitive sounds helped synchronize collective movements during rituals and ceremonies.

As researchers note, dance began its life alongside humanity, and the history of its origin is inextricably linked to the history of human culture as a whole [9]. Dance traditions were passed down from generation to generation as a living chronicle of a people. Although their original sacred meaning was often lost over time, the peoples of the world preserved their unique plastic language. Parallel to the development of dance, music also improved: from simple rhythm, it evolved into complex melodic structures, gradually transforming into a distinct, high-art cultural element that we perceive today as an integral part of the choreographic image.

Materials and Methods. To achieve the research objective, a comprehensive analysis of scientific sources covering cultural theory, the history of choreographic art, and musicology was employed. The methodological framework of the work consists of the historical-comparative method, which allowed for tracing the development of musical forms from antiquity to the present, as well as the method of systems analysis applied to study the mutual influence of music and choreography in a historical context [1].

The theoretical basis of the research is formed by the works of Ukrainian and foreign scholars, including Yu. Stanishevskiy's research regarding the national mentality in dance [8], the works of A. Kryvokhyzha on the art of dance [6], and the theoretical developments of O. Plakhotniuk within the context of world artistic culture [7].

Research Results. Since ancient times, dance art has existed in close connection with music, forming a unified artistic space in which movement and sound mutually complement and reinforce each other. Musical accompaniment was never merely a background for the dance; it defined its rhythmic structure, emotional content, symbolism, and functional purpose in society. Throughout the historical development of humanity, the forms, instrumentation, and methods of musical arrangement for dance have changed, yet their syncretic connection has remained constant. Understanding the evolution of musical accompaniment in dance allows for a deeper comprehension of not only the specifics of choreographic art across different eras but also the cultural, ritual, and social processes that shaped the artistic consciousness of society. It is for this reason that returning to the origins of dance culture and its musical arrangement is a vital aspect of researching the history of musical-choreographic interaction.

Primitive dance represented a complex syncretic system that included facial expressions, gestures, and active movements of the torso and legs. In ancient times, facial expression was considered the first language of humanity; it was inseparably linked to the art of dance, where every movement was intended to carry a specific meaning for the viewer. Even today, Spanish dances, due to their extraordinary expressiveness, are capable of conveying more emotions than human speech. For ancient peoples, any dance signified the union of man with cosmic energies. Choreographic acts accompanied the most important stages of life: birth, the transition into adulthood, marriage, hunting, war,

and death. People danced not from an excess of physical strength, but for the purpose of acquiring it; therefore, the musical accompaniment always had to be appropriate and clearly emphasize the nature of the event.

Turning to the origins of musical art, it is worth mentioning Terpander of Sparta (7th century BCE), who is considered one of the first poet-musicians to chant verses based on melodic models. In Ancient Greece, dance was a universal public phenomenon. Antique dances were performed to the accompaniment of the lyre, aulos, Pan flute, syrinx, kithara, tympanum, and cymbals. Researchers distinguish several main types: warlike dances with swords, where the music was masculine; cult dances or “dances of the caryatids” with slow round-dance rhythms; and theatrical dances, where the character of the music was determined by the genre of the performance – tragedy, comedy, or satyr drama. Thus, even in antiquity, the issue of musical accompaniment was extremely acute, as it facilitated the viewer's perception of the performance and helped the performer convey the mood of the event.

We find written mentions of dance as early as Homer's “Iliad”, which describes “chorea” – the Greek round dance. Even the well-known Sirtaki dance of today, reconstructed from ancient amphorae, demonstrates the importance of rhythmic accompaniment that alternates between slow and fast parts, completely mirroring the dynamics of the dancers [10].

Primitive dances, which originated in the Stone Age, were always accompanied by singing. At the early stages of civilization, dance was a means of communication and survival. People imitated the habits of animals to the rhythmic accompaniment of sticks, stones, and the voice. Interestingly, dance was often used as a tool for mass suggestion. In China, dances reached perfection even before the formation of painting, acting as a dialogue between man and deities. An example of strong manipulative influence is found in the ritual dances of shamans and African ceremonies, where percussion instruments (tamtams, drums) gradually accelerated the tempo, leading participants into a state of trance or ecstasy [8].

Ancient Egypt, Babylon, and India also possessed highly developed dance cultures. In Egyptian temples, dancers accompanied festivals in honor of the gods. Scholars note that in Ancient Egypt, there were special institutions for training dancers, where instruction took place to the sounds of the harp, lyre, lute, and double flutes [30]. In the New Kingdom, the “almeh” dance was widespread, performed in transparent dresses to the sounds of the tambourine and castanets. Oriental dances, particularly belly dancing, images of which are found on Mesopotamian frescoes (1000 BCE), also demonstrate the antiquity of the tradition of professional musical accompaniment.

The oldest dance music preserved in written notation today dates back to the Middle Ages (carol, estampie). With the development of knightly culture in the 12th century, secular and ballroom dances began to emerge. The French “branle” was the first step in this direction. Later, the “pavane” became popular, danced with torches, which dictated a slow and smooth musical tempo for safety

reasons. In the 14th century, Thoinot Arbeau in “Orchesography” described the accompaniment of ballroom dances by a small orchestra consisting of trombones and viols [5]. The Renaissance era brought a division into “low” dances (*basse-dance*, *allemande*) with slow music and “high” dances (*saltarello*, *galliard*) featuring jumps and energetic accompaniment. This contrast laid the foundation for the emergence of the musical suite form and sonata-cyclic forms [3]. Ancient Egypt and India were also distinguished by institutionalized systems for training professional dancers, confirming the high level of development of the musical-choreographic culture of these civilizations.

In the 17th century, during the Baroque era, every type of dance (*minuet*, *gavotte*) had a corresponding musical composition. Later, these genres detached from choreography, becoming independent parts of sonatas and symphonies. The opening of the “Academy of Dance” in Paris in 1661 by order of Louis XIV marked the professionalization of accompaniment activities. The Classical era left us a legacy of minuets, while 19th-century Romanticism focused on the emotional world of ballet. Ballet accompaniment performed by a symphony orchestra became mandatory. The music not only helped to understand the author's intent but also performed a practical role: it masked technical noises – the creaking of the floor or the impact of jumps – creating an image of lightness and ethereality for the performers on stage.

The 20th century brought mass popularity to ballroom dancing. In the 1920s, jazz with its complex arrangements flooded night clubs, where big bands were used for the foxtrot [6]. The 1950s became the era of rock and roll, which changed the moral principles of the youth and their style of behavior. The appearance of television shows, such as “American Bandstand”, and the development of DJ culture in the late 1950s marked the transition from live sound to the use of audio recordings.

In the 1970s, the “Disco” genre became synonymous with dance pop music, where electronic instruments and synthesizers gradually displaced expensive orchestras from nightclubs. The development of electronic music (*techno*, *trance*) in the 1980s led to the creation of musical accompaniment primarily through computers. The growth of electronic club music in the 1980s (*techno*, *trance*) resulted in musical accompaniment becoming predominantly digital and studio-constructed. Electronic dance music (EDM) is usually devoid of acoustic instruments, although many of its creators possess a classical education. Today, the names of many musical works (*tango*, *bolero*, *salsa*) are identical to the names of the dances, emphasizing the inseparability of these two arts.

A separate and significant layer in the study of the evolution of musical accompaniment is the genesis of Ukrainian folk choreography, where music and dance have been in a state of deep syncretism since time immemorial. The origins of Ukrainian dance reach back to deep antiquity, with roots in the magical rites and rituals of Slavic paganism [4]. The musical accompaniment of folk dances was initially an integral part of calendar-ritual cycles. In western regions, particularly in Transcarpathia, musical accompaniment was enriched with specific syncopated rhythms.

The Hutsul choreography demonstrates a unique phenomenon. As noted by D. Demkiv and Ya. Chuperchuk, the Hutsul dance is a unique synthesis of mountain energy and virtuoso performance [2]. The musical accompaniment of such dances as “Arkan” requires musicians to clearly accentuate the strong beat. Traditional ensembles of “*troisti muzyky*” (violin, hammered dulcimer, tambourine) created a live dialogue with the dancer, where the music became a continuation of the plastic thought.

Summarizing the historical and cultural journey of musical accompaniment, it is evident that the synergy between sound and movement has remained a constant and vital force throughout the ages. Whether through the primal vibrations of the ancient drum, the intricate orchestrations of the Classical era, or the vibrant energy of Ukrainian folk traditions, music has consistently served as the indispensable soul of choreography.

In the contemporary era, the professional interaction between the choreographer and the accompanist (concertmaster) represents the culmination of this centuries-long evolution. This relationship is no longer a simple division of labor but a profound creative partnership where music provides the temporal and spatial framework for artistic expression. The integration of traditional acoustic heritage with modern digital technologies opens new horizons for choreographic narratives, yet the core objective remains unchanged: to create a unified artistic reality where sound and motion are inseparable. This enduring dialogue highlights not only the technical progress of the arts but also the fundamental human need for a holistic aesthetic experience.

Conclusions. The study of the evolution of musical accompaniment allows for the conclusion that music and dance have developed as a single, holistic organism throughout the entire history of humanity. From primitive rhythmic beats of sacred significance to complex modern digital compositions, musical accompaniment has invariably played the role of the emotional and temporhythmic framework of choreography. The transformation of reproduction means – from live orchestral sound to electronic recordings and synthesized textures – has not diminished the importance of music, but has only changed its form of existence, providing choreographers with new instruments for the realization of creative concepts.

National peculiarities, particularly in Ukrainian folk dance, and the professional activity of the accompanist in the choreography class emphasize that musical accompaniment is not simply a background, but a profound methodological and artistic foundation. It ensures the dramaturgical integrity of the production and provides psychological support to the performer, contributing to a more precise transmission of the artistic image.

As experts note, it is the musical accompaniment that serves as the basis without which the full disclosure of the choreographic intent and its adequate perception by the viewer would be impossible. The evolution of this synthesis continues, adapting to new technological possibilities while preserving its fundamental nature – the inseparable unity of sound and movement.

Bibliography:

1. Волошина Л. В. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 237–243.
2. Демків Д., Чуперчук Я. Феномен гуцульської хореографії. Коломия, 2001. 165 с.
3. Досінчук С. Історичні науки традиційні обрядові танці на покутсько-гуцульському пограниччя. URL: <https://cutt.ly/SMtYR42> (дата звернення: 12.05.2022).
4. Забрєдовський С. Г., Вантух М. М. Центр національних культур. Витоки українського танцю. Київ, 2008. 191 с.
5. Корінний М., Шевченко В. Короткий енциклопедичний словник з культури. Київ, 2003. 384 с.
6. Кривохижа А. М. Роздуми про мистецтво танцю. Кіровоград, 2012. 172 с.
7. Плахотнюк О. А. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс). Львів, 2020. 308 с.
8. Станішевський Ю. Танець у менталітеті нації. Київ, № 3. С. 21–22.
9. Чепалов О. І. Хореологія статті та лекції. Київ, 2020. 228 с.
10. Шабаліна О. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 28 С. 263–273.

References:

1. Voloshyna, L. V. (2012). Vzaïemovplyv muzyky i khoreohrafiï v istorychnomu konteksti. [Mutual influence of music and choreography in the historical context]. *Visn. Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo – Bulletin of Lviv University. Art History Series*. Lviv. Iss. 11. Pp. 237–243 [in Ukrainian].
2. Demkiv, D. & Chuperchuk, Ya. (2001). Fenomen hutsulskoi khoreohrafiï. [The phenomenon of Hutsul choreography]. Kolomyia. 165 p. [in Ukrainian].
3. Dosinchuk, S. (2022). Istorychni nauky: tradytsiini obriadovi tantsi na pokutsko-hutsulskomu pohranychchia. [Historical sciences: traditional ritual dances on the Pokuttia-Hutsul borderland]. Available at: <https://cutt.ly/SMtYR42> (accessed: 12.01.2026) [in Ukrainian].
4. Zabredovskiy, S. H. & Vantukh, M. M. (2008). Tsentr natsionalnykh kultur. Vytoky ukrainskoho tantsiu. [Center of national cultures. Origins of Ukrainian dance]. Kyiv. 191 p. [in Ukrainian].
5. Korinnyi, M. & Shevchenko, V. (2003). Korotkyi entsyklopedychnyi slovnyk z kultury. [Short encyclopedic dictionary of culture]. Kyiv. 384 p. [in Ukrainian].
6. Kryvokhyzha, A. M. (2012). Rozdumy pro mystetstvo tantsiu. [Reflections on the art of dance]. Kirovohrad. 172 p. [in Ukrainian].
7. Plakhotniuk, O. A. (2020). Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo v konteksti svitovoi khudozhnoi kultury (suchasnyi polizhanrovyi dyskurs). [Ukrainian choreographic art in the context of world art culture (modern polygenre discourse)]. Lviv. 308 p. [in Ukrainian].
8. Stanishevskiy, Yu. (n.d.). Tanets u mentaliteti natsii. [Dance in the nation's mentality]. Kyiv. No. 3. Pp. 21–22 [in Ukrainian].
9. Chepalov, O. I. (2020). Khoreolohiia: statii ta lektsii. [Choreology: articles and lectures]. Kyiv. 228 p. [in Ukrainian].
10. Shabalina, O. (n.d.). Rozvytok ukrainskoho khoreohrafichnogo mystetstva na pochatku XX st.: dzherela ta tendentsii. [Development of Ukrainian choreographic art at the beginning of the 20th century: sources and tendencies]. *Visn. Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv – Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*. Iss. 28. Pp. 263–273 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ФОРТЕПІАННІ ДУЕТИ ВОЛЬФАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА: ПОГЛЯД З ХХІ СТОЛІТТЯ

Щербакова Ольга Костянтинівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри камерного ансамблю
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID ID: 0000-0002-5610-0743

У статті аналізується оновлення науково-творчої інформації щодо значення фортепіанних дуетів Вольфганга Амадея Моцарта як комунікативної складової сучасного музичного контексту з акцентом на розвиток жанрової сфери фортепіанного ансамблю та на активність процесів пізнання творчості геніального композитора. У дослідженні висвітлена роль фортепіанних дуетів В. Моцарта в культурно-суспільній діяльності сучасників – представників різних професій (музикантів, видавців, організаторів культурних заходів, медиків, психологів) на основі поєднання інформації про функціонування цих творів у виконавській, видавничій, науковій та інших сферах діяльності. Підкреслено, що серед інших жанрів, Моцарт значне місце відводив жанру фортепіанного ансамблю, в якому він охопив різні інструментальні складки: ансамбль піаністів за одним та двома інструментами; дует та терцет піаністів з оркестром. Визначено, що, враховуючи постійний інтерес виконавців до інтерпретації фортепіанно-дуетних творів композитора, видавництва нотної літератури продовжують випускати нові збірки. Значення фортепіанно-дуетних Моцарта в оцінці професійної майстерності піаністів – ансамблістів підтверджується введенням цих творів як обов'язкових в програмні вимоги відомих міжнародних конкурсів фортепіанних дуетів. У результаті аналізу з'ясовано, що спостерігається тенденція, яка пов'язана з аранжуваннями клавірно-дуетних сонат Моцарта на різноманітні кількісні (з 4 рук на 2 руки) та якісні (з фортепіано на 2 гітари, 4 кларнети та клавірною дуетою з квінтетом духових) типи виконання. Дослідження клавірних дуетів В. А. Моцарта дозволяє виявити їх вплив на культурні та соціально-значущі процеси сьогодення. Зазначено, що саме двоклавірна соната D-dur К. 448 композитора має значну популярність завдяки медичним експериментам під назвою «Ефект Моцарта».

Ключові слова: В. А. Моцарт, фортепіанний ансамбль, піаніст, нотне видання, аранжування, виконавство, наукові дослідження, композиторський стиль, соната.

Shcherbakova Olga. Piano duets of Wolfgang Amadeus Mozart: a 21st century view

The article analyzes the updating of scientific and creative information on the significance of Wolfgang Amadeus Mozart's piano duets as a communicative component of the modern musical context with an emphasis on the development of the genre sphere of the piano ensemble and the activity of the processes of cognition of the brilliant composer's work. The study highlights the role of W. Mozart's piano duets in the cultural and social activities of contemporaries – representatives of various professions (musicians, publishers, organizers of cultural events, doctors, psychologists) based on a combination of information about the functioning of these works in performing, publishing, scientific and other spheres of activity. It is emphasized that among other genres, Mozart devoted a significant place to the genre of the piano ensemble, in which he covered various instrumental compositions: an ensemble of pianists on one and two instruments; a duet and a trio of pianists with an orchestra. It was determined that, given the constant interest of performers in the interpretation of the composer's piano duet works, sheet music publishers continue to release new collections. The importance of Mozart's piano duets in assessing the professional skills of pianists – ensemble players is confirmed by the introduction of these works as mandatory in the program requirements of famous international piano duet competitions. As a result of the analysis, it was found that there is a trend associated with the arrangements of Mozart's piano duet sonatas for various quantitative (from 4 hands to 2 hands) and qualitative (from piano to 2 guitars, 4 clarinets and piano duet with a wind quintet) types of performance. The study of V. A. Mozart's piano duets allows us to identify their influence on cultural and socially significant processes of the present. It is noted that the composer's two-keyboard sonata in D major K. 448 is very popular due to medical experiments called the "Mozart Effect".

Key words: V. A. Mozart, piano ensemble, pianist, sheet music, arrangement, performance, scientific research, composer's style, sonata.

Вступ. У січні 2026 року шанувальники музичного мистецтва відзначають 270-річчя з дня народження Вольфганга Амадея Моцарта, що надихає на проведення наукової розвідки щодо зацікавленості представниками різних сфер діяльності творчою спадщиною композитора. Відомо, що твори композитора для фортепіанного дуету, які не тільки захоплюють своєю дивовижною силою натхнення, але й мають велике значення для професійної підготовки музиканта, продовжують активно вивчатися та виконуватися, залишаючись основою репертуару піаністів.

Враховуючи вагому роль в концертній практиці, конкурсних програмах, а, останнім часом, також

в дослідженнях медичного спрямування творів Моцарта для фортепіанного дуету (клавірною дуетою та двоклавірною дуетою), вбачаємо актуальність даної статті, бо наявні в цих творах фантазійність на рівні імпровізаційності, психологічні нюанси разом із стрункістю і організованістю музичної форми, фактурною ясністю викладення, допомагають сучасникам відкривати нові горизонти.

Вольфганг Амадей Моцарт – композитор, багатогранна творчість якого охоплює всі основні музичні жанри, значне місце відводив жанру фортепіанного ансамблю (твори для клавірною дуетою, двоклавірною дуетою, трьохклавірною терцетом з оркестром). Ці твори



композитора, що потребують високої піаністичної майстерності, вражають сміливістю ідей та підіймають цей жанр до масштабів симфонічного рівня. Досконалість цих музичних зразків нагадує про вислів Альфреда Бренделя, який оцінював моцартівські фортепіанні твори як справжнє джерело прихованих музичних можливостей, причому далеко не тільки піаністичних [3]. Дане дослідження спрямовано на визначення значущих тенденцій в культурно-соціалній практиці сьогодення, зумовлених зверненням до творів Моцарта для фортепіанного ансамблю.

Матеріали та методи. Твори Моцарта для фортепіанного ансамблю ставали об'єктом у низці музикознавчих досліджень. Зазначимо фундаментальну працю О. Сорокіної по історії жанру клавірного дуету, в якій наданий аналіз творів Моцарта. Визначенню історичної ролі композитора у становленні жанру сонати для клавірного дуету в європейській музиці присвячена стаття І. Польської, в якій автор підкреслює, що Моцарт є фундатором цього жанру [1]. Досліджуючи історичний контекст жанру фортепіанного дуету, В. Муресаном [4] сонати Моцарта названі як перші публічно виконані в концертах (композитором та його сестрою Нанерль). В статті Чень Хуанці [2] досліджує жанрово-стильові властивості подвійних фортепіанних концертів Вольфганга Амадея Моцарта, наголошуючи на їх почесному місці в репертуарі піаністів різних виконавських шкіл. В передмові до іноземних видань фортепіанно-дуєтних творів В. Моцарта, а також в енциклопедичних виданнях (The Cambridge Musical Encyclopedia, С. Eisen, S.P.Keefe; Mozart Catalogue of his Works, U. Konrad) автори надають інформацію щодо історії написання творів. Але творчий доробок Моцарта в жанрі фортепіанного ансамблю досі глибоко в музикознавчих працях не розглянуто, що актуалізує дане дослідження.

Методологія дослідження базується на комплексному міждисциплінарному підході, який поєднує аналітичний, жанровий, порівняльний методи та метод систематизації, що дозволяє розкрити мету статті.

Результати дослідження. Дві ранні, так звані «зальцбургські» сонати для клавірного дуету (даний термін був введений в науковий обіг автором статті для уточнення складу з дуету піаністів на одному клавірному інструменті) були написані Моцартом у віці 16–18 років для гри з сестрою Марією Анной (Нанерль). На той час у композитора ще не з'явилися сольні фортепіанні сонати, тому можемо констатувати, що дебют композитора в сонатному жанрі відбувся саме в цих творах. Лише через 15 років Моцарт знову повернувся до дуєтного жанру. «Віденські» сонати (К. 497 і К. 521) композитор створював одночасно з роботою над операми «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан», які згодом визнані вершинами оперного мистецтва. Можемо відмітити певний взаємозв'язок між ними. Масштабність цих сонат, їх віртуозність (рівномірно розподілена по двом партіям піаністів), виконавський діалог, тяжіючий до яскравого візуально-театралізованого ефекту – усе це вказує на їх концертний потенціал.

Зацікавленість Моцарта фортепіанним ансамблем поширилась також на жанр подвійного концерту з оркестром. Окрім 25-ти концертів для фортепіано solo, композитор написав концерт для двох (або трьох) фортепіано з оркестром *F-dur* (Lodron-Konzert), KV 242 (1777 рік) та концерт для двох фортепіано з оркестром *Es-dur*, KV 365 (1779 рік).

Одним з найвідоміших творів стала Соната Моцарта для двоклавірного дуету К.448 (створена композитором у віці 25 років), Перша частина (*Allegro con spirito*) якої відома також завдяки клінічним дослідженням представників медичних наук. Музика сонати, яка зберігає галантний стиль, відзначена блискучою віртуозністю фактури (особливо в енергійній Першій частині та у фінальному Рондо), яскравою діалогічністю, мелодійною красою та гармонічним оформленням. По словам А. Ейнштейна, ця соната – це ідеал концертності, вона унікальна і неперевершена.

Тематизм інструментальних творів Моцарта для фортепіанного дуету асоціюється з інтонаційно-мовленнєвими прообразами його оперних вистав. Тому в побудові стверджувально-запитального діалогу між двома піаністичними партіями можливо спроектувати для себе драматургію, яка тяжіє до театрального дійства оперної вистави. Діалогічність оперно-сценічної природи спрямовує учасників фортепіанного дуету на пошук інтонаційного різноманіття, яке пов'язано з глибиною емоційного змісту, та вокальної виразності (техніка бельканто) навіть в віртуозних пасажних елементах. В дуєтних інструментальних діалогах велику роль відіграють методи почергового співставлення мелодичного матеріалу, який у кожного піаніста інтерпретується з різними відтінками, підкреслюючи індивідуальний характер особистості виконавця.

Твори Моцарта для фортепіанного ансамблю проєктувались композитором на конкретних виконавців. Відомо, що він грав з сестрою Нанерль сонати К. 381 і К. 358; з Ф.К. Хоффманом сонату К. 497. Сонату К. 521 Моцарт присвятив Нанетте та Бабетте Наторп. Сонату для двоклавірного дуету К. 448 Моцарт присвятив своїй учениці Йозефі фон Ауернгаммер (вона була на Першій партії) та грав її з нею в 1781 році в музичній академії.

В творах для фортепіанного ансамблю з великою силою розкривається неповторний духовний світ Моцарта – музиканта, в якому важливе місце займає емоційно-ліричний діалог «Я» з «іншим». Вбачаємо, що постійний інтерес до фортепіанно-дуєтних творів Моцарта щільно пов'язаний з різноманітними відтінками емоційності та ліричності, котрі яскраво втілюють загально-стильові риси його творчості в їх діалогічному співставленні.

Зважаючи на постійний попит на фортепіанно-дуєтні твори В. Моцарта, музичні видавництва продовжують випуск різних збірок. З останніх видань творів для клавірного дуету (фортепіано в 4 руки) Вольфганга Амадея Моцарта назвемо: Weiner Urtext edition під редакцією Ulrich Leisinger (2005 рік); G. Henle Verlag Urtext edition під редакцією Peter Jost, з аплікатурою Andreas Groethuysen (2010 та 2011 року). Останнє

видання включає розділ «*Оригінальні*» твори композитора (Сонату D-dur, К. 381; Сонату B-dur, К. 358; Сонату F-dur, К. 497; Andante and Variation G-dur, К. 501; Сонату C-dur, К. 521; Allegro and Andante, К. 357) та розділ «*Транскрипції*» (Фуга g-moll; 2 п'єси для механічного органу f-moll, К. 594 та К. 608) та «*Appendix*» (Сонату C-dur, К. 19 d).

Серед видань для двоклавірного дуету, найбільш відомими є збірка "Works for two Piano" видавництва G. Henle Verlag під редакцією В. Сейфєрта (Wolf-Dieter Seiffert) з аплікатурою А. Гройтхаузена (Andreas Groethuysen) 1992 року, до якої увійшли Соната D-dur, К. 448 (375a), Фуга c-moll К. 426 та фрагментарно знайдені Allegro E-dur разом з Larghetto introduction. Аплікатура, яку пропонує у цьому виданні А. Гройтхаузен, цікава з точки зору його професійної обізнаності моцартівського стилю у фортепіанних дуетах як викладача класу фортепіано в Mozarteum University Salzburg та учасника фортепіанного дуету з Ярою Таль. Неабиякий досвід він отримав під час концертної практики та при підготовці запису усіх фортепіанно-дуєтних творів Моцарта, за що в дуєті з Ярою Таль одержав премію Echo від німецької фоноакадемії (2005 та 2007 роки).

Звісно, великим попитом користується *Sonata in D-major* К. 448 for two Piano, Four-hands, яка з'явилась у видавництві Maurice Hinson and Allison Nelson Edition у 2014 році та у видавництві G. Schirmer's, Edwin Hughes (editor). Kalmus Edition пропонує разом в одному виданні Fugue (К. 426) та Сонату D-major (К. 448)

Масштабним проектом є видання усіх творів В. Моцарта для фортепіанного дуету в єдиному зібранні, завдяки якому даний жанр представлений у своїй цілісності і набуває статус окремого музикознавчого об'єкту. Ця збірка, під назвою "*Wolfgang Amadeus Mozart: Works for Piano Four-hands and Two Pianos: Pianos 4 hands*" (видана Dover Piano and Keyboard Publication у 1984 та у 2013 році) містить: 1) Fugue In C Minor К. 426; 2) Sonata In B-flat Major К. 358; 3) Sonata In C Major К. 521; 4) Sonata In D Major К. 381; 5) Sonata In D Major К. 448; 6) Sonata In F Major К. 497; 7) Sonata In G Major К. 357; 8) Theme And Variations In G Major.

Значення фортепіанно-дуєтних Моцарта в оцінці професійної майстерності фортепіанного дуету підтверджується введенням цих творів як обов'язкових в програмні вимоги відомих конкурсів. Для Другої категорії учасників міжнародного конкурсу імені Ф. Шубєрта у Відні (International Schubert Competition Vienna) в програмних вимогах Першого туру прописана соната Моцарта для фортепіано в 4 руки на одному або на двох фортепіано на вибір та у Третньому турі Концерт *Es-dur* для двоклавірного дуету з оркестром. Подібні вимоги зустрічаємо в міжнародних конкурсах в місті Єсенік (Чехія) та Кракові (Польща).

Серед найбільших сучасних міжнародних онлайн-конкурсів престижне місце займає *Mozart International Music Competition*, який запрошує до змагань інструменталістів, вокалістів, ансамблі, композиторів та диригентів. Бажання долучити до конкурсу з ім'ям геніального композитора якомога ширшу аудиторію однак

не означає, на жаль, що програми виконавців повинні включати його твори. Саме в цьому конкурсі присвята Моцарту залишається лише у назві. Такі ж самі правила вільного вибору програми для учасників *The International Clavierland Mozart Classical Music Competition*.

Твори Моцарта для фортепіанного дуету надихають аранжувальників на створення нових тембральних варіантів. Симфонічне мислення Моцарта, яке яскраво відчувається в сонаті *F Major* К. 497 (вступ асоціюється з його «*Празькою симфонією*», а в середній частині *Andante* композитор цитує романтичну мелодію з свого Концерту для валторни К. 495), сприяло народженню у авторів аранжування ідеї додати до клавірного дуету духовий квінтет (гобой, два кларнети, валторна та фагот). В новому варіанті твору («*Соната В. А. Моцарта для фортепіано в 4 руки К. 497 в аранжуванні для фортепіано в 4 руки та квінтету для духових інструментів*» **Б. Альфарта та Р. Дюнсєра**), завдяки внутрішньому діалогу між двома інструментальними групами, посилюється динаміка загального звучання, художні засоби виразності доповнюються новим спектром тембрових співставлень. Таж сама соната *F Major* К. 497 в транскрипції **Пітера Лагерстєда** (Peter Lagersted) для двох гітар була видана в 2023 році і присвячена його друзям (Й. Сивєбеку та У. Каппель). У передмові до видання автор транскрипції просить гітаристів в грі сонати досягати манери звучання інструментів часів Моцарта, тобто розглядає свій інструментальний варіант в рамках аутентичного виконання.

Фортепіанно-дуєтні твори Моцарта стають зразком для різних аранжувань. Перекладення для фортепіано solo Першої частини ранньої сонати Моцарта *D Major* К.381 **Карл Черні**, як дуже популярний педагог, включив до збірки ор. 600 (*School of practical composition*). З точки зору Черні – композиції якого вимагали від піаніста значної віртуозної підготовки, такий переклад з 4 рук на 2 руки, окрім знайомства з музикою Моцарта, мав завдання досягти технічної вправності. Зазначимо, що фактурне переваження цього перекладення (особливо це вбачаємо в насиченні партії лівої руки акордами, стрибками з басу на великі відстані, двоголосному викладі; грі секстами в правій руці) певною мірою не відповідає легкості моцартівського стилю. З нашої точки зору, в аранжуванні дуєтного твору на сольне виконання втрачаються притаманні для комунікації двох піаністів риси діалогічності. За цією ознакою порушується композиторський оригінальний задум, при якому гра двох інтерпретаторів за одним інструментом створює умови для розвитку діалогу театрального типу.

В перекладенні **Е. Прудєнта** (E. Prudent) Другої частини (*Andante*) сонати К.381 для фортепіано solo аранжувальник застосує (подібно до К. Черні) фактурну насиченість партії лівої руки (стрибками з басу на великі відстані), що приводить до зростання ролі педалізації, більш притаманній творам романтиків. Мелодію в правій руці в даному перекладі октавами (дублювання матеріалу оригіналу для партії *Primo*) вже неможливо виконати *legato* (особливо в викладі шістнадцятими з 27 по 30 такти).

Відомий своїми перекладеннями для ансамблю кларнетистів – *Reiner van der Wal* зробив аранжування цієї частини сонати (*Andante* з Сонати К. 381) для квартету кларнетів (репертуар такого складу інструментів переважно формується завдяки перекладенням), поповнюючи жанр духового ансамблю зразком твору класицистичного стилю. Безумовно, інтерес до аранжувань творів Моцарта зумовлений високохудожнім змістом його клавірно-дуєтних творів, які одержують своє «нове» творче життя в інших інструментальних умовах.

Серед багатьох праць медиків, які спеціалізуються на вивченні впливу музики на мозок людини та на її когнітивні функції, зустрічаємо дослідження, в яких фігурує використання творів Моцарта. Ще у 1991 році доктор *Альфред Томатіс* ввів в науковий обіг термін «Ефект Моцарта». В своїй книзі він наголошував на можливості використання музики композитора як альтернативи інших лікувальних засобів для тих, хто страждає від дислексії, аутизму та інших розладів навчання.

Цей ефект, спочатку названий «Ефектом Томатіса», науковець особисто спостерігав під час сеансів терапії зі своїми пацієнтами. За своїми спостереженнями, Томатіс стверджував, що музика Моцарта сприяє позитивному результату і навіть може вилікувати депресію. З часом, значення цього терміна змінювалося. У сучасній літературі термін «Ефект Моцарта» зазвичай використовується для позначення феномену покращеного просторового мислення після знайомства з музикою Моцарта.

Дослідження, проведені в 1990-х роках *Раушером* та іншими медиками дали підстави для ймовірних доказів використання музики Моцарта (конкретно Сонати для двох фортепіано К. 448) для покращення абстрактного або просторового мислення, або навіть загального мислення та коефіцієнта інтелекту (IQ). В експериментах Раушера (*Rauscher*) в 1993 році брали участь три групи представників з 36 коледжів, які впродовж 10-ти хвилин прослуховували Сонату для 2-х фортепіано *D-dur* Моцарта.

В результаті одержаного гранту від академії медичних наук Китаю, групою науковців були проведені дослідження з хворими на епілепсію з метою визначення терапевтичного ефекту від прослуховування Сонати для 2х фортепіано *D-dur* Моцарта [5]. Насамперед зазначимо, що у всьому світі приблизно 50 мільйонів людей страждає на епілепсію – це одне з п'яти основних нейропсихіатричних захворювань, профілактика та лікування яких вважаються пріоритетними у Всесвітній організації охорони здоров'я. Тому подібні практичні дослідження медичного спрямування мають досить значну вагу серед пошуків різноманітних методів лікування.

Для набуття більш чіткого результату, організатори цього експерименту розділили хворих (147 пацієнтів) на декілька груп: 1) тих, хто слухає Першу частину сонати Моцарта *D-dur (Allegro con spirito)* в оригінальному темпі (138 ударів в хвилину); 2) тих, хто слухає цей твір в повільному темпі (64 ударів в хвилину); 3) тих, хто слухає дану сонату в швидкому темпі (188 ударів

в хвилину); 4) тих, хто слухає Першу частину симфонії (ор. 94) Й. Гайдна (96 ударів в хвилину).

Пояснення того, що учасникам запропоновано поряд з твором Моцарта симфонію Гайдна, організатори знаходили в досить близькому часі їх написання (Соната в 1781 році, симфонія в 1791 році), одному стильовому напрямку композиторського мислення та в ідентичності загального емоційного настрою.

Учасників спочатку просили розслабитись та перебувати у спокою 8 хвилин в тихій кімнаті. Потім вони слухали 8 хвилин першу частину сонати. Після цього вони знову мали відпочинок 8 хвилин без музики.

Як вбачають автори даного дослідження, аналіз музичних стимулів з різним темпом відповідав зміні IED та PSD показав, що темп оригінального Моцарта має значне зниження IED та PSD, тоді як темп швидкого, повільного та контрольованого не впливав на зниження IED та PSD.

Результат наукового експерименту над хворими епілепсією надає докази того, що навіть темп може сильно впливати на ефективність музики в лікувальному процесі. Автори дослідження виявили, що оригінальний Моцарт, але не повільніший чи швидший, значно зменшив кількість таких проявів захворювання, як, наприклад, спектр потужності бета-випромінювання. Соната Моцарта в оригінальному темпі допомагала учасникам експерименту зосередитись, тоді, як повільний або швидкий темп залишали їх розум у тому ж самому стані. Таким чином даний приклад медичного спостереження закріплює за Сонатою для 2-х фортепіано К. 448 Вольфганга Амадея Моцарта потенціал музично-терапевтичної ефективності.

Знайомство з медичною науковою літературою приводить до висновків, що спостереження різних фахівців закріплюють за музикою Моцарта вплив на когнітивний потенціал людини, включаючи концентрацію уваги і пам'ять.

Висновки. Простежені в статті звернення Вольфганга Амадея Моцарта до створення творів для фортепіанного дуєту (на протязі усього творчого шляху) надають важливий матеріал для розуміння властивих різним періодам його творчості виконавсько-композиторських інтенцій. Підкреслено, що імпульсом до написання дуєтних творів ставала власна концертна діяльність Моцарта із сестрою Нанерль, або зі своїми ученицями. Музика фортепіанно-дуєтних творів (особливо сонати *D-dur* для клавірного дуєту) сповнена виразності, близької до вокально-мовного потенціалу, дає можливість аранжувальникам творчо переосмислити її для іншого кількісного (від 1 до 7 виконавців) та якісного складу (піаніста; гітаристів; кларнетистів; духових інструментів з фортепіано). Простежено за інтересом медиків до клінічних досліджень, основою яких є двоклавірна соната *D-dur* К. 448, які приводять до висновків про її терапевтичну ефективність у підвищенні когнітивних здібностей людини.

Численні концертні програми (з творами Моцарта для фортепіанного ансамблю), міжнародні музичні конкурси (які включають у свої програмні вимоги

обов'язкове виконання фортепіанно-дуєтних творів Моцарта), поява нових нотних видань дуєтних творів Моцарта, дослідження в області медичних наук (на базі прослуховування Сонати D-dur) – усе це свідчить, що в цей ювілейний рік ми можемо спостерігати продовження глибинного вивчення фортепіанно-дуєтної творчості Моцарта на різних рівнях інтелектуального, комунікативно-психологічного

та суспільного (внутрішнього інструментального діалогу виконавців та діалогу інтерпретаторів зі слухацькою аудиторією), культурологічного, історичного розвитку людства. Тому вважаємо, що узагальнюючий науково-дослідницький погляд на значення фортепіанно-дуєтної спадщини Вольфганга Амадея Моцарта має потужні перспективи для розгляду в подальших наукових роботах.

Література:

1. Польська І., Моцарт та народження жанру фортепіанної чотириручної сонати. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 6–20. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-1>
2. Чень Хуанці Концерти В. А. Моцарта для кількох клавирів з оркестром: жанрово-стильовий аспект. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 207–218. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-16>
3. Brendel Alfred on Music : collected essays. A Cappella Books, 2001. 418 p.
4. Muresan V. The Historical Context and Interpretation of Creations Dedicated to the Piano duo for Four hands. *Education, Research, Creation*. Vol. 11. 1–25. 377–385 p.
5. Rui Ding, Huajuan Tang, Ying Liu. Therapeutic effect of tempo in Mozart “Sonata for two pianos” (K. 448) in patients with epilepsy: An electroencephalographic study. *Epilepsy & Behavior* 145 (2023). Pp. 109323–109329].

References:

1. Polska, I. (2020) Motsart ta narodzhennia zhanru fortepiannoi chotyry ruchnoi sonaty [Mozart and the birth of the piano four-hand sonata genre]. *Musical art and culture*. Vol. 31. Book 2. Pp. 6–20. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-1> [in Ukraine].
2. Chen Khuantsi (2024) Kontserty V. A. Motsarta dlia kilkokh klaviriv z orkestrom: zhanrovo-stylovyi aspekt [Chen Huangzi Concertos by W. A. Mozart for several pianos and orchestra: a genre and style aspect]. *Musical art and culture*. Vol. 39. Pp. 207–218. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-1> [in Ukraine].
3. Brendel Alfred (2001) on Music : collected essays. A Cappella Books, 2001. 418 p. [in English].
4. Muresan V. The Historical Context and Interpretation of Creations Dedicated to the Piano duo for Four hands. *Education, Research, Creation*. Vol. 11. 1–25. 377–385 pp. [in English].
5. Rui Ding, Huajuan Tang, Ying Liu (2023) Therapeutic effect of tempo in Mozart “Sonata for two pianos” (K. 448) in patients with epilepsy: An electroencephalographic study. *Epilepsy & Behavior* 145. Pp. 109323–109329 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 19.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

ВЗАЄМОДІЯ СХІДНОЇ І ЗАХІДНОЇ МУЗИЧНИХ КУЛЬТУР КРІЗЬ ПРИЗМУ МУЗИЧНОГО ЗВУКА (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ № 6 К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО)

Яо Бін,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0008-3875-041X

У статті порушено проблему взаємодії східної (китайської) та західної музичної культур крізь призму категорії музичного звука. Новизна статті полягає у проблематизації музичного звука як медіатора між музичними культурами на матеріалі твору європейського композитора, який не ставав спеціальним предметом дослідження в просторі українського музикознавства. Застосовані історико-культурологічний, жанрово-стильовий методи дослідження. Виявлено, що на сьогодні склалось широке міждисциплінарне поле досліджень про звук, зокрема музичний. Як в музикознавчих, так і суміжних гуманітарних працях звук осмислюється складним феноменом, що має семантичну пам'ять і є носієм власне музичної і позамузичної інформації. Таке трактування звука дозволяє проблематизувати його статус в розвідках щодо взаємодії східної та західної музичних культур, розглядаючи звук як транслятор культурно значущої інформації і модератор між двома системами музичних культур – східною, зокрема китайською і західною. Висловлено припущення щодо трьох рівнів, на яких відбувається взаємодія, а саме концептуального, жанрово-стильового та мовно-стилістичного. Звук (звучання), на нашу думку, пронизує всі три рівні, фокусуючи в собі власне музичну, так і культурно-значущу інформацію. В результаті аналізу з'ясовано, що в Симфонії № 6 К. Пендерецького утворюється інтегрована художня цілісність, в якій східне (китайське) і західне в органічній взаємодії утворюють вищу єдність. В творі втілюється споконвічні мотиви китайської поезії, однак німецькою мовою, в результаті створюється інтегрований смисловий художній простір. Композитор використовує камерний оркестровий склад з розширеною групою ударних інструментів, також традиційний китайський інструмент ерху, інтегруючи його в звучання. У фактурі симфонії превалює прозорість, увага до окремих ліній, редукція складності, що створюють ефект споглядальної присутності.

Ключові слова: китайська музична культура, європейська музична культура, Схід, Захід, симфонія, звук, ерху, оркестр, фактура, звуковий простір.

Yao Bing. Interaction between Eastern and Western musical cultures through the prism of musical sound (on the example of Symphony No. 6 by K. Penderecki)

The article addresses the problem of interaction between Eastern (Chinese) and Western musical cultures through the prism of the category of musical sound. The novelty of the study lies in the problematization of musical sound as a mediator between musical cultures, examined on the basis of a work by a European composer that has not previously been the subject of focused research within Ukrainian musicology. The research employs historical-cultural and genre-stylistic methods.

It is demonstrated that a broad interdisciplinary field of sound studies, including musical sound, has emerged in contemporary scholarship. In both musicological and related humanities research, sound is understood as a complex phenomenon possessing semantic memory and acting as a carrier of both musical and extramusical information. Such an interpretation makes it possible to reconsider the status of sound in studies devoted to the interaction of Eastern and Western musical cultures, viewing sound as a transmitter of culturally significant information and a mediator between two musical systems – Eastern, particularly Chinese, and Western. The article proposes three levels at which this interaction unfolds: conceptual, genre-stylistic, and linguistic-stylistic. Musical sound (sonority), in our view, permeates all three levels, concentrating within itself both purely musical and culturally meaningful information. As a result of the analysis, it is shown that Krzysztof Penderecki's Symphony No. 6 forms an integrated artistic whole in which Eastern (Chinese) and Western elements interact organically to produce a higher unity. The work embodies archetypal motifs of Chinese poetry, rendered in the German language, thereby creating an integrated semantic and artistic space. The composer employs a chamber orchestral ensemble with an expanded percussion section, as well as the traditional Chinese instrument erhu, integrating it into the overall sound texture. The symphony's texture is characterized by transparency, attention to individual lines, and a reduction of complexity, which together create an effect of contemplative presence.

Key words: Chinese musical culture; European musical culture; East; West; symphony; sound; erhu; orchestra; texture; sound space.

Вступ. Протягом століть східна та західна музичні культури взаємодіяли. Еволюція цієї взаємодії відбувалась в широкому діапазоні від запозичення окремих маркерних елементів та прикмет інокультурного феномену (стилю, жанру, мелодії, ладо-гармонії, тембру, оркестру тощо) і зовнішньої стилізації до сутнісного взаємообміну і взаємовпливу, які в деяких випадках призводять до явища транскультурності [3]. Взаємообмін і взаємовплив між східною, зокрема, китайською музичною культурою і європейською як репрезентанта західної музичної культури якісно змінився і актуалізувався від

кінця XIX – початку XX століть, що пов'язано з боку Європи із руйнацією ідеї європоцентризму і формуванням плюралістичного світогляду, підкріпленого науковою рефлексією. Можна визначити декілька рівнів взаємодії, кожен з яких може бути диференційований і уточнений: концептуальний, жанрово-стильовий, мовно-стилістичний. На концептуальному відбувається обмін філософськими та естетичними ідеями або вплив однієї сторони на іншу на рівні таких ідей, які запозичуються, осмислюються та асимілюються на новому ґрунті та апробуються на новому матеріалі. Жанрово-стильовий

рівень взаємодії передбачає запозичення, переосмислення і вкорінення в новому культурному контексті відповідних моделей – жанрових чи стилєвих. На мовно-стилістичному рівні відбувається запозичення і асиміляція окремих елементів інокультурної системи: ладо-гармонічних, мелодичних, тембрових. Припускаємо, що звук (звучання) є тим феноменом, що пронизує всі три рівні, фокусуючи в собі як власне музичну, так і культурно-значущу інформацію.

Матеріали та методи. На сьогодні існує значна теоретична база з праць українських і зарубіжних науковців, присвячена проблематиці звука в різних аспектах. Так, монографія Д. Кана [7] є фундаментальним дослідженням історії звука як мистецького та культурного явища від початку ХХ століття до кінця 1990-х. Основна ідея автора полягає в демонстрації різноманітного ставлення до звука художників, композиторів та інженерів як до музичного матеріалу, фізичного, акустичного і культурного феномену. Д. Кан аналізує звук в різних площинах: технологічній, сприйняттєвій, культурологічній, історичній та філософській, виводячи звук в широке поле міждисциплінарного дослідження і в такому ракурсі не обмежуючись вивчення суто музичного звука.

В дослідженні Дж. Стерна [10] репрезентований інший аспект вивчення звука, а саме історія технологій відтворення звуку та культурних уявлень про слухання. Автор демонструє як технології запису і відтворення формують наше уявлення про звук; доводить, що наше сприйняття звуку не є природним чи універсальним, а завжди постає культурно обумовленим; розглядає як технології і звук впливають на соціальні практики і уявлення (приватність, спільне проведення часу, дозволя тощо); досліджує взаємовплив між естетичною та науковою сферами через категорію звука.

С. Дж. Маєр [8] досліджує проблематику звука в більш широкому контексті (британська азіатська танцювальна музика). Автор демонструє як музичні танцювальні практики змінюють уявлення про етнічну приналежність, клас, стиль життя та глобальні культурні зв'язки. Відтак і звук постає інструментом культурної гібридизації та соціальної трансформації, який впливає на поведінку, взаємодію і культурні норми.

В контексті українського музикознавства проблематика звука розкривається в різновекторних дослідженнях. Так, М. Калашник в контексті вивчення музичного тезауруса акцентує увагу на багатовимірності звука. Науковиця трактує музичний звук як «максимально стисле знання про зв'язки людини зі світом і його осмислення через естетичне сприйняття й оцінювання» [1, с. 35]. За якістю звука і звучання, на думку дослідниці, можна диференціювати різні одиниці музичного тексту, ширше – жанрові сфери та художні стилі: «Наприклад, досвідчений слухач без жодних зусиль зможе відрізнити звучання симфонічного оркестру від камерного ансамблю, а твір академічної традиції – від джазової чи рок-композиції» [1, с. 35]. М. Калашник зазначає, що звук (звучання) має семантичну пам'ять: це означає, що він здатний зберігати певні значення [1, с. 35].

У свою чергу, Н. Рябуха також досліджує звук в контексті ширшої проблематики звукообразу, інтерпретуючи його в декількох вимірах: онтологічному як першоелемент світобудови; сонологічному – як культурний код, що виявляє світомоделюючу специфіку і відбиває характер звуковідчуття світу; музичному – звук-тон як мовно-стильовий концепт музичного твору [4, с. 109, 112].

Авторка розрізняє семантику звука як музичного тону, знаку і символу. Перша «характеризує темброколорит звучання з кореляцією емоційно-образних, духовно-енергетичних і інструментальних особливостей звукодобування». Друга «функціонує як мовно-стильовий концепт на всіх масштабно-композиційних рівнях». Третя «індивідуалізує авторську свідомість у тоновій та інструментальній символіці звукового образу світу (з урахуванням темброво-інструментальної, мовно-стильової специфіки)» [4, с. 163].

Ще один вектор дослідження звуку представлений в статті І. Тукової [5], яка досліджує звук в аспекті еволюції технік композиції в музиці ХХ ст. Науковиця досліджує нове ставлення до звука в композиторській творчості ХХ століття і визначає загальну тенденцію щодо експериментів в сфері звучання як звукопошукову, «розуміючи під цим прагнення композиторів розробляти оригінальні акустичні утворення» [5, с. 57]. Авторка зазначає, що звукопошукова тенденція проявляється у «способах творення звукового матеріалу і роботи з ним»: «...Завдяки різним тембровим мікстам, новим способам звуковидобування й артикуляції або нетиповій трактовці вже відомих» [5, с. 60].

Таким чином, в річищі окресленої проблематики цілком можливим вважаємо розглянути питання взаємодії між китайською і європейською музичними культурами крізь призму трактування музичного звука і звучання, обираючи як матеріалом дослідження Симфонію № 6 К. Пендерецького.

Отже, метою статті є дослідження специфіки взаємодії китайської і європейської музичної культур в Симфонії № 6 К. Пендерецького крізь призму категорії музичного звука (звучання).

Новизна статті полягає у проблематизації музичного звука як медіатора між музичними культурами на матеріалі твору європейського композитора, який не ставав спеціальним предметом дослідження в просторі українського музикознавства. Слід зазначити, що симфонія К. Пендерецького присвячена ґрунтовна стаття С. Олійник [2], в якій досліджені симфонії №№ 1, 2 та «Паркова», однак в її межах Симфонія № 6 не розглядалась.

У статті застосовані такі методи дослідження: історико-культурологічний – для дослідження звуку як динамічного явища в різноманітних історико-культурних контекстах; жанрово-стильовий – для визначення специфіки жанрового рішення твору в контексті композиторського стилю; мовно-стилістичний – для аналізу особливостей мелодії, гармонії, фактури і тембрів в обраному творі.

Результати. Музичний звук у сучасному музикознавстві дедалі частіше розглядається не тільки як фізичне

чи акустичне явище, а як історично та культурно зумовлений феномен, а в контексті сучасних звукопошукових тенденцій – як гранично індивідуалізований, нерідко спеціально сконструйований феномен. У цьому контексті звук як носій суто музичної і позамузичної інформації може наділятися функціями одночасно транслятора певної інформації і медіатора між музичними культурами. Спираючись на ідею М. Калашник про семантичну пам'ять звука, можна припустити, що вона може бути повно, чи частково актуалізована в новому культурному контексті, породивши нові семантичні значення завдяки новим зв'язкам та кореляціям. На мовно-стилістичному рівні носіями звука (звучання), що має семантичну пам'ять, може бути, передусім, тембр голосу або інструмента. Також звук виявляється через тип звучання, яке вирізняється за якісними характеристиками (дисонантне, консонантне, щільне, прозоре), тип фактури (одноголосна, багатоголосна тощо), характер мелодії (вокальна, інструментальна), ладо-гармонічну систему (тональну, атональну, модальну; діатонічну, хроматичну; особливого типу організації).

З теоретичної точки зору звук, що наділений семантичною пам'яттю, демонструє, що певна музична культура не просто накладає на звук «ознаки», а формує логіку його існування в цій музичній системі. Поза її межами звук (звучання) може зберігати свої культурні та семантичні ознаки різною мірою, що залежить від художнього задуму митця. Однак в будь-якому випадку звук постає активним агентом культурного діалогу, у цьому сенсі музика на перетині різноманітних традицій перестає бути «східною» чи «західною» у вузькому значенні, стаючи трансформаційним простором обміну смислами, в якому звук відіграє трансляційну та модеруючу роль. Таке осмислення звука відкриває нові перспективи для феноменології слухання, формування нової слухачької логіки, у якій взаємодіють різні способи сприйняття, орієнтовані як східні, так і на західні традиції, однак інтегровані в єдиній художній формі.

Прикладом такої форми може бути Симфонія № 6 («Китайські пісні») К. Пендерезького, яка була написана в межах 2008-2017 років на слова китайських поетів в перекладі німецькою мовою (за мотивами віршів Лі-Тай-По, Тху-Фу, Лі-І-Хана, Тхан-Ші-Є-Цай та Чан-Джо-Су в німецькій адаптації Ганса Бетге [9]). Д. Шварцман зазначає, що на відміну від попередніх симфоній, ця «дуже інтимна і делікатна, як китайські гравюри на дереві» [6]. Симфонія має цікаву будову: її цикл восьмичастинний (вісім пісень) [9], в ньому між частинами містяться сольні висловлювання ерху – традиційного китайського струнно-смичкового інструмента. Відповідно, симфонія містить ознаки власне симфонічного жанру і жанру кантати, що органічно вписує її в лінію вокальних і хорових симфоній європейських композиторів. Залишаючи питання жанрової специфіки за межами цієї статті, сконцентруємося на проблематиці трактування звука, яка була окреслена в попередньому викладенні, і сформулюємо питання щодо виявлення маркерів традиційної китайської музичної культури в цьому творі. Очевидно, що звучання слова в симфонії

не дозволяє на слух визначити його китайське походження: вірші звучать німецькою, тим самим позбавляючи фонетичний шар вербальної складової китайської ідентичності. Однак, якщо звернутись до семантичного шару обраних віршів, то вони містять стійкі символи китайської культури: єдність людини та природи, паралелізм між людським та природним світом, ідея споглядання. Таким чином, оминаючи фонетичний шар, в творі втілюється споконвічні мотиви китайської поезії, однак німецькою мовою, що на інтуїтивно-глибинному рівні перекидає місток до поезії багатьох європейських композиторів Нового часу, пронизаної схожими мотивами. Тим самим створюється інтегрований смисловий художній простір, про який мова йшла вище.

Оркестрове рішення симфонії є також дуже цікавим, націленим на творення органічного звукового простору. Композитор звертається до камерного оркестрового складу з розширеною групою ударних інструментів [9], однак залучає до ерху як маркер «китайського», інтегруючи його в звучання. З одного боку, ерху має свій простір реалізації – сольні інтермеццо, з іншого, він темброво корелює зі звучанням інструментів оркестру, а також з тембрами людських голосів, утворюючи разом з ними новий звуковий образ, в якому синтезовані східні та західні складові (Н. Рябуха).

Нарешті, ще одним простором взаємодії східного і західного начал є оркестрова фактура. Використовуючи камерний склад оркестру, в якому використані ударні зі звуком, що резонує (наприклад, вібрафон), композитор досягає якості звучання, завдяки якій втілюються стійкі концепти східної (китайської) культури: споглядальність, вслуховування, перебування зі специфічним проживанням часопростору. У фактурі симфонії превалує прозорість, увага до окремих ліній, редукція складності, що створюють ефект споглядальної присутності. Відсутність традиційного симфонічного розвитку посилює відчуття часу як резонансної події, де слухач занурюється у медитативний процес, переживаючи звук як феноменально-трансформаційний досвід. Це передбачає трансформацію слухового досвіду, де первинним стає резонансне, споглядальне сприйняття звуку (звучання), а не сюжетне або драматичне його розгортання.

Висновки. На сьогодні склалось широке міждисциплінарне поле досліджень про звук, зокрема звук музичний. Як в музикознавчих, так і суміжних гуманітарних працях звук осмислюється складним феноменом, що має семантичну пам'ять і є носієм власне музичної і позамузичної інформації. Таке трактування звука дозволяє проблематизувати його статус в розвідках щодо взаємодії східної та західної музичних культур, розглядаючи звук як транслятор культурно значущої інформації і модератор між двома системами музичних культур – східною, зокрема китайською і західною. Висловлено припущення щодо трьох рівнів, на яких відбувається взаємодія, а саме концептуального, жанрового-стильового та мовно-стилістичного. Звук (звучання), на нашу думку, пронизує всі три рівні, фокусуючи в собі як власне музичну, так і культурно-значущу інформацію. Виявлено, що в Симфонії № 6 К. Пендерезького

утворюється інтегрована художня цілісність, в якій східне (китайське) і західне в органічній взаємодії утворюють вищу єдність.

Перспективою дослідження є вивчення форм взаємодії східної і західної музичної культур на прикладі сучасної композиторської творчості.

Література:

1. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення : монографія. Київ; Харків : СПДФО Мосякін В. М., 2010. 252 с.
2. Олійник С. Трансформації жанру симфонії у творчості К. Пендерецького (на прикладі Першої, Другої та «Паркової» симфоній). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2025. Вип. 74. С. 56–81. DOI: 10.34064/khnum1-74.03
3. Отрешко Н. Транскультурність як сучасний науковий концепт у міждисциплінарному науковому просторі. *Культурологічна думка*, 2019. № 16. С. 91–97.
4. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01. Харківська державна академія культури. Харків, 2017. 456 с.
5. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2019. Вип. 3 (44). С. 56–69. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630)
6. Шварцман Д. Кшиштоф Пендерецький. Багатоликий композитор. URL: <https://novapolshcha.pl/article/kshishtof-pendereckii-bagatolikii-kompozitor/>
7. Kahn D. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Cambridge : MIT Press, 1999. 455 p.
8. Maier C. J. Transcultural Sound Practices: British Asian Dance Music as Cultural Transformation. London : Bloomsbury, 2021. 312 p.
9. Penderecki. 6 Sinfonie. URL: https://www.schott-music.com/en/6-sinfonie-noc375417.html?utm_source=chatgpt.com
10. Sterne J. The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham : Duke University Press, 2003. 384 p.

References:

1. Kalashnyk, M. P. (2010). *Muzychnyi tezaurus kompozytora: aspekty vyvchennia* [The composer's musical thesaurus: Aspects of study]. Kyiv; Kharkiv : SPDFO Mosiakin V. M. [in Ukrainian].
2. Oliinyk, S. (2025). Transformatsii zhanru symfonii u tvorchosti K. Pendereckoho (na prykladi Pershoi, Druhoi ta "Parkovoi" symfonii) [Transformations of the symphony genre in the works of K. Penderecki (on the example of the First, Second, and "Park" symphonies)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 74, 56–81. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-74.03> [in Ukrainian].
3. Otreshko, N. (2019). Transkulturnist yak suchasnyi naukovyi kontsept u mizhdystyplinarnomu naukovomu prostori [Transculturality as a contemporary scholarly concept in the interdisciplinary academic space]. *Kulturolohichna dumka*, 16, 91–97 [in Ukrainian].
4. Riabukha, N. O. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: onto-sonolohichnyi pidkhdid [Transformation of the sound image of the world in piano culture: An onto-sonological approach] : dys. ... d-ra mystetstvoznavstva : 26.00.01 / Kharkivska derzhavna akademiia kultury. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Tukova, I. (2019). Zvukoposhukova tendentsiia u kompozytorskii praktytsi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Sound-searching tendency in compositional practice of the second half of the 20th and early 21st centuries]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3 (44), 56–69. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(44\).2019.189630](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(44).2019.189630) [in Ukrainian].
6. Shvartsman, D. (n.d.). Krzysztof Pendereckiy. Bahatolykyi kompozytor [Krzysztof Penderecki: A multifaceted composer]. Retrieved from <https://novapolshcha.pl/article/kshishtof-pendereckii-bagatolikii-kompozitor/> [in Ukrainian].
7. Kahn, D. (1999). Noise, water, meat: A history of sound in the arts. Cambridge, MA : MIT Press [in English].
8. Maier, C. J. (2021). Transcultural sound practices: British Asian dance music as cultural transformation. London : Bloomsbury [in English].
9. Penderecki. (n.d.). 6 Sinfonie. Retrieved from <https://www.schott-music.com/en/6-sinfonie-noc375417.html> [in English].
10. Sterne, J. (2003). The audible past: Cultural origins of sound reproduction. Durham, NC : Duke University Press [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 20.01.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.02.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.04.2026

НОТАТКИ

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 1 (10), 2026

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *А. Фоменко*

Дата розміщення онлайн – 17.04.2026 р.

Дата друку – 24.04.2026 р.

Формат 60x84/8. Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 16,97.

Замов. № 0326/261. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

Е-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.