

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

# СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 2 (11), 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 № 10 від 27.04.2026 р.

#### Редакційна колегія:

##### Головний редактор:

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

##### Члени редакційної колегії:

**Бедарева Світлана (Biedarieva Svitlana)** – PhD (мистецтвознавство), засновник і виконавчий директор, Мережа деколоніальних досліджень України (Мексика)

**Вікаріуш Ласло (Vikarius Laszlo)** – доктор філософії, габілітований асистент-професор, Академія музики імені Ф. Ліста, Будапешт (Угорщина)

**Єрмоменко А. Ю.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

**Калашник М. П.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

**Коновалова І. Ю.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури

**Лігус О. М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Руденко О. Ф.** – доктор філософії, доцент кафедри музичного мистецтва, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

**Савченко Г. С.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри композиції та інструментування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

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.

## ЗМІСТ

<b>Андрєєв Євген Валерійович</b> Роль звукорежисера у створенні студійного звучання джазових виконавців.....	7
<b>Берестовська Олександра Володимирівна</b> Темп – не число: диригентська інтерпретація крізь століття.....	13
<b>Бобир Тетяна Валентинівна</b> Вплив творчості Вітні Х'юстон на розвиток сучасної музичної культури .....	19
<b>Бовсунівська Наталія Миколаївна</b> Композиторська практика в Речі Посполитій у XVI–XVII ст.: інституційні умови, стилістика та культурна взаємодія.....	24
<b>Борисенко Наталія Сергіївна</b> Специфіка роботи на заняттях з постановки голосу зі здобувачами немусичних спеціальностей .....	32
<b>Віла-Боцман Олександр Петрович</b> Репертуарна політика як проєкція творчого світогляду диригента-хормейстера: методика аналізу індивідуальних пріоритетів.....	37
<b>Гончаров Михайло Олегович</b> Темброва уява гітариста: оркестрове мислення як основа художньої інтерпретації.....	43
<b>Гордєєва Тетяна Олександрівна</b> Українська хорова музика як чинник національної культурної ідентичності.....	48
<b>Грищенко Ігор Дмитрович</b> Диджиталізація хорової діяльності .....	53
<b>Грушак Ірина Володимирівна</b> Специфіка взаємодії концертмейстера та диригента в процесі роботи над хоровою партитурою.....	59
<b>Гундер Тарас Петрович</b> Порівняльний аналіз розвитку скрипкових шкіл Києва, Одеси та Львова кінця XIX – першої третини XX століття у контексті поліетнічності.....	64
<b>Енська Олена Юрївна, Коденко Ірина Іванівна</b> Східні картини у фортепіанних творах Фелісьєна Давіда.....	71
<b>Зав'ялова Ольга Костянтинівна, Стахевич Олександр Григорович</b> Авангард, інструментальний театр і віолончель у «Драмі» Валентина Сильвестрова.....	77
<b>Заря Світлана Валеріївна</b> Саундпродюсування як чинник формування творчого образу сучасного естрадного вокаліста.....	83
<b>Зіневич Руслан Васильович</b> Педагогічна система Сільви Максименко у контексті формування сучасної Одеської вокальної школи.....	87
<b>Зінченко-Гоцуляк Вероніка Михайлівна</b> Феномен крику як афективний маркер у звуковому просторі сучасного українського балету.....	93
<b>Ігнатовська Оксана Іванівна, Ігнатовська Тетяна Анатоліївна, Гламаздіна Олена Павлівна</b> Феноменологія та методологія концертмейстерського виконавства: від супроводу до художнього партнерства.....	97
<b>Качуринець Лілія Валеріївна</b> Перформативний вимір вокального мистецтва: історико-культурна еволюція виконавських практик.....	103
<b>Кравчук Дмитро Олексійович</b> Творча постать Павла Якубчика в історії духового виконавства Вінниччини.....	109
<b>Легкун Оксана Гаврилівна</b> Формування культурно-мистецького середовища у Кременецькому ліцеї (1920–1939).....	114
<b>Макарова Наталія Вікторівна</b> Символіка ініціації у диптиху «Прелюдія і fuga фа-мінор №18» Всеволода Задерацького.....	118
<b>Молчко Уляна Богданівна</b> Цикл «10 українських церковних пісень для триголосного дівочого хору з фортепіаном» в обробці Марти Кравців-Барабаш у виконавській практиці піаніста-концертмейстера.....	130

<b>Олійник Ярослава Володимирівна</b> Трансформація академічного музичного мистецтва в умовах віртуалізації соціокультурного середовища.....	136
<b>Поліщук Владислав Ігорович, Підгаєцька Іванна Василівна, Мацієвська Людмила Василівна</b> Педагогічні умови формування індивідуального виконавського стилю майбутнього хормейстера.....	140
<b>Посвалюк Костянтин Валерійович</b> Виконавська та теоретична концепція Валерія Посвалюка: історико-мистецтвознавчий аналіз.....	146
<b>Пушкар Лариса Федорівна</b> Педагогічні аспекти мистецтва джазу в сучасному українському музично-освітньому просторі.....	151
<b>Руденко Олександр Федорович</b> Веризм у дзеркалі Сходу: національна рецепція італійської опери в Китаї ХХ–ХХІ століть.....	157
<b>Саверський Владислав Вікторович</b> Концертне виконання опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті»: досвід диригентської інтерпретації.....	162
<b>Сорокін Петро Олексійович</b> Труба в українському культурно-освітньому просторі ХХІ століття.....	166
<b>Стахевич Олександр Олександрович</b> Романсова творчість Михайла Вериківського у соціокультурному дискурсі доби.....	172
<b>Степаненко Іван Сергійович</b> Специфіка мислення сучасного джазового саксофоніста: на прикладі творчості Чеда Лефковіца-Брауна.....	179
<b>Таранченко Олена Георгіївна</b> Хорова культура України ХХ століття в постатях визначних митців. Диригент Юрій Таранченко.....	186
<b>Тарарак Юрій Петрович, Подольчук Володимир Васильович</b> Українська трубна школа: персональний вимір виконавської традиції.....	191
<b>Травкіна Наталія Михайлівна</b> Методика підготовки студента-піаніста до публічного виступу: корекція емоційного стану та виконавська надійність .....	195
<b>Федорченко Валентин Кузьмич</b> Творчість Ганни Гаврилець як новий етап розвитку українського хорового виконавства.....	200
<b>Цзен Цін'юй</b> «Стильова гра» як чинник драматургічно-сміслової організації фортепіанних творів Мирослава Скорика (на прикладі циклу «Шість прелюдій та фуг»).....	205
<b>Чен Ціхань</b> Роль традиційних ударних інструментів у пісенних і танцювальних жанрах китайської народної музики.....	214
<b>Цяньня Ши</b> Поетика звуку у художньому просторі першої камерної сонати ор. 24/71 для скрипки та фортепіано Валентина Бібіка .....	219
<b>Шумакова Єлизавета Володимирівна</b> Синтез європейських та африканських традицій як фактор формування музичної ідентичності США.....	224
<b>Язиков Кирил Олексійович</b> Саксофон у джазовому ансамблевому виконавстві США ХХ століття.....	228

# CONTENT

<b>Andrieiev Yevhen</b> The role of the sound engineer in shaping the studio sound of jazz performers.....	7
<b>Berestovska Oleksandra</b> Tempo is not a number: the conductor's interpretation through the centuries.....	13
<b>Bobyр Tetyana</b> The impact of Whitney Houston's artistic legacy on the development of contemporary musical culture.....	19
<b>Bovsunivska Nataliia</b> Compositional Practice in the Polish-Lithuanian Commonwealth during XVI th and XVII th Centuries: Institutional Frameworks, Stylistics, and Cultural Interaction.....	24
<b>Borysenko Nataliia</b> The specifics of training classes for students of non-musical specialties .....	32
<b>Vila-Botsman Oleksandr</b> Repertoire policy as a projection of the conductor-choirmaster's creative worldview: methodology for analysing individual priorities.....	37
<b>Honcharov Mikhaylo</b> The guitarist's timbre imagination: orchestral thinking as the basis of artistic interpretation.....	43
<b>Hordieieva Tetiana</b> Ukrainian choral music as a factor of national cultural identity.....	48
<b>Hryshchenko Igor</b> Digitalization of choral activity.....	53
<b>Hrushak Iryna</b> Specifics of the interaction between the accompanist and the conductor during the process of working on a choral score.....	59
<b>Hunder Taras</b> Comparative analysis of the development of violin schools in Kyiv, Odessa and Lviv at the end of the 19th century and the first third of the 20th century in the context of polyethnicity.....	64
<b>Enska Olena, Kodenko Iryna</b> Oriental pictures in the piano pieces of Felicien David.....	71
<b>Zavialova Olha, Stakhevich Oleksandr</b> Avant-garde, instrumental theatre and cello in Valentine Silvestrov "Drama".....	77
<b>Zaria Svitlana</b> Sound production as a factor in forming the creative image of a modern pop vocalist.....	83
<b>Zinevych Ruslan</b> Pedagogical System of Sylva Maksymenko in the Context of the Formation of the Modern Odesa Vocal School.....	87
<b>Zinchenko-Hotsuliak Veronika</b> The phenomenon of scream as an affective marker in the sound space of contemporary Ukrainian ballet.....	93
<b>Ignatovskaya Oksana, Ignatovskaya Tetyana, Hlamazdina Olena</b> Phenomenology and methodology of collaborative piano performance: from accompaniment to artistic partnership....	97
<b>Kachurynets Liliia</b> Performative dimension of vocal art: historical and cultural evolution of performing practices.....	103
<b>Kravchuk Dmytro</b> Creative figure of Pavlo Yakubchuk in the history of brass performance of Vinnytsia region.....	109
<b>Lehkun Oksana</b> Formation of the Cultural and Artistic Environment at the Kremenets Lyceum (1920–1939).....	114
<b>Makarova Natalia</b> Symbolism of initiation in the diptych "Prelude and Fugue No. 18 in F minor" by Vsevolod Zaderatsky.....	118
<b>Molchko Uliana</b> Cycle «10 Ukrainian church songs for three-voice girls' choir with piano» arranged by Marta Kravtsiv-Barbash in the performing practice of a pianist-concertmaster.....	130

<b>Oliinyk Iaroslava</b>	
Transformation of academic musical art in the context of virtualization of the socio-cultural environment.....	136
<b>Polischuk Vladyslav, Pidhaietska Ivanna, Matsiievska Liudmyla</b>	
Pedagogical conditions for forming the individual performing style of a future choirmaster.....	140
<b>Posvalyuk Kostiantyn</b>	
Performance and theoretical concept by Valeriy Posvalyuk: a historical and art history analysis.....	146
<b>Pushkar Larysa</b>	
Pedagogical Aspects of Jazz Art in the Modern Ukrainian Musical and Educational Space.....	151
<b>Rudenko Oleksandr</b>	
Verism in the Mirror of the Orient: National Reception of Italian Opera in China during the 20th–21st Centuries.....	157
<b>Saverskyi Vladyslav</b>	
Concert Performance of H. F. Handel’s opera “Julius Caesar in Egypt”: the experience of conducting interpretation.....	162
<b>Sorokin Petro</b>	
The trumpet in the Ukrainian cultural and educational space of the 21st century.....	166
<b>Stakhevich Oleksandr</b>	
Mykhayl Verikivsky’s romance work in the socio-cultural discussion of the era.....	172
<b>Stepanenko Ivan</b>	
Specificity of Thinking of the Contemporary Jazz Saxophonist: A Case Study of Chad Lefkowitz-Brown.....	176
<b>Taranchenko Olena</b>	
Choral culture of Ukraine of the 20th century in the figures of eminent artists. Conductor Yuriy Taranchenko.....	186
<b>Tararak Yuriy, Podolchuk Volodymyr</b>	
Ukrainian trumpet school: the personal dimension of the performing tradition.....	191
<b>Travkina Nataliia</b>	
Methodology for preparing piano students for public performance: correction of emotional state and performance reliability.....	195
<b>Fedorchenko Valentyn</b>	
The Creative Work of Hanna Havrylets as a New Stage in the Development of Ukrainian Choral Performance.....	200
<b>Zeng Qingyu</b>	
"Style game" as a ctor of dramaturgical and meaningful organization of piano works by Myroslav Skoryk (on the example of the cycle "Six preludes and fugs").....	205
<b>Cheng Qihan</b>	
The role of traditional percussion instruments in song and dance genres of Chinese folk music.....	214
<b>Qianya Shi</b>	
The poetics of sound in the artistic space of the Valentyn Bibik’s chamber sonata op. 24/71 for violin and piano.....	219
<b>Shumakova Yelizaveta</b>	
Synthesis of European and African traditions as a factor in the formation of US musical identity.....	224
<b>Yazykov Kyryl</b>	
Saxophone in Jazz Ensemble Performance in the USA in the 20th Century.....	228

## РОЛЬ ЗВУКОРЕЖИСЕРА У СТВОРЕННІ СТУДІЙНОГО ЗВУЧАННЯ ДЖАЗОВИХ ВИКОНАВЦІВ

Андрєєв Євген Валерійович,

кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри музичного мистецтва естради і джазу  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
ORCID ID: 0009-0005-4127-1485

*У статті досліджено роль звукорежисера у формуванні студійного звучання джазових виконавців у період 1940–1970-х років із урахуванням технологічних та естетичних трансформацій звукозапису. Простежено зміну функцій студії – від простору фіксації виконання до середовища, у якому формується звукова концепція твору. Проаналізовано вплив ключових інновацій, зокрема впровадження магнітної стрічки, розвитку стереофонії та багатоканального запису, на принципи організації ансамблю, просторове мислення та темброву структуру джазових записів. Увагу зосереджено на взаємодії технічних рішень і виконавської практики, що визначає характер звучання.*

*Розглянуто індивідуальні підходи провідних звукорежисерів означеного періоду. Встановлено, що Руді ван Гелдер сформував канонічну модель звучання хард-бопу завдяки використанню близького мікрофонування, контрольованої акустики студії та виразного тембрового балансу. Том Дауд розвинув технологічно орієнтований підхід, у межах якого багатоканальний запис і стереопанорама стали інструментами структурної організації ансамблю та керування простором. Луї Пастор Валентин реалізував модель, засновану на збереженні природної ансамблевої взаємодії та акустичної достовірності із мінімальним втручанням у записаний матеріал. Тео Масеро інтегрував монтаж як складову композиційного процесу, що дозволило переосмислити межі між виконанням і постпродакшном. Альберт Шмітт систематизував hi-fidelity підхід, орієнтований на досягнення якісного первинного сигналу, просторову збалансованість і збереження природної динаміки.*

*Доведено, що формування джазового саунду зумовлене взаємодією виконавської інтерпретації, технічних засобів і естетичних установок звукорежисера. Узагальнення історичних моделей студійної роботи показує їхню актуальність для сучасної практики звукозапису, міксування та продюсування, зокрема в аспектах просторової організації звуку, роботи з тембром і принципів формування цілісної звукової картини.*

**Ключові слова:** звукорежисера, джаз, студійний звукозапис, багатоканальний запис, стереофонія, мікрофонування, hi-fidelity, продюсування.

### **Andriev Yevhen. The role of the sound engineer in shaping the studio sound of jazz performers**

*The article examines the role of the sound engineer in shaping the studio sound of jazz performers during the 1940s–1970s, considering the technological and aesthetic transformations in sound recording. The study traces the evolution of the studio's function – from a space for capturing a performance to an environment where the sonic concept of a work is constructed. It analyzes the impact of key innovations, such as the introduction of magnetic tape, the development of stereophony, and multitrack recording, on the principles of ensemble organization, spatial thinking, and the timbral structure of jazz recordings. Particular attention is paid to the interaction between technical solutions and performance practice, which determines the character of the sound.*

*The individual approaches of leading sound engineers of the period are examined. It is established that Rudy Van Gelder formed the canonical sound model of hard bop through the use of close-miking, controlled studio acoustics, and a distinct timbral balance. Tom Dowd developed a technology-oriented approach where multitrack recording and the stereo panorama became tools for the structural organization of the ensemble and spatial management. Luis Pastor Valentin implemented a model based on preserving natural ensemble interaction and acoustic authenticity with minimal intervention in the recorded material. Teo Macero integrated editing as a component of the compositional process, allowing for a reimagining of the boundaries between performance and post-production. Al Schmitt systematized the hi-fidelity approach, focused on achieving a high-quality primary signal, spatial balance, and the preservation of natural dynamics.*

*The study proves that the formation of jazz sound is driven by the interaction of performance interpretation, technical means, and the sound engineer's aesthetic preferences. The generalization of historical studio workflow models demonstrates their relevance for contemporary recording, mixing, and production practices, particularly regarding spatial sound organization, timbre processing, and the principles of creating a cohesive sonic picture.*

**Key words:** sound engineering, jazz, studio recording, multitrack recording, stereophony, miking, hi-fidelity, music production.

**Вступ.** Актуальність звернення до висвітлення діяльності провідних звукорежисерів джазу 1940–1970-х років ХХ століття зумовлена необхідністю переосмислення ролі студії звукозапису як чинника формування художнього результату. У сучасній музикознавчій та звукорежисерській практиці зростає інтерес до

історичних моделей студійної роботи, оскільки саме в означений період були закладені основи багатоканального запису, стереофонічної організації простору, монтажного редагування та hi-fidelity естетики. Досвід Руді ван Гелдера, Тома Дауда, Вела Валентина, Тео Масеро та Ала Шмітта дозволяє простежити трансформацію



студії звукозапису від технічного середовища фіксації виконання до повноцінного інструменту художнього формотворення.

Для сучасних дослідників і практиків ця проблематика має прикладне значення. Аналіз історичних підходів до мікрофонування, просторової організації ансамблю, балансування та постпродакшну дає можливість глибше зрозуміти генезу сучасних методів продюсування та мікшування. Крім того, звернення до класичних записів джазу дозволяє сформулювати критерії оцінки якості звучання, що виходять за межі суто технічних параметрів і враховують естетичну цілісність звукової картини.

**Матеріали та методи** Проблематика становлення звукозапису та звукорежисури знайшла відображення в працях багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників. Історичний контекст еволюції звукорежисури представлений у статті О. Гонтара та О. Голошука «Еволюція звукорежисури: від аналогових до цифрових технологій» [2]. Дослідники розглядають важливі етапи розвитку звукозапису від перших механічних пристроїв до сучасних цифрових робочих станцій. У монографії С. Максимюка «З історії українського звукозапису та дискографії» проаналізовано записи українських виконавців, що працювали в еміграції, а саме у США та Канаді [4]. Теоретичні засади цифрової трансформації музичної індустрії та значення музично-комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці розглянуто І. Гайденом [1]. Особливості творчої діяльності звукорежисера розглядаються у дисертаційному дослідженні В. Дьяченка. Зазначається, що в залежності від творчих задач для запису творів симфонічної музики звукорежисери використовують як традиційні так і сучасні практики звукозапису [3, 56]. Оскільки створення знакових записів американських джазових музикантів середини ХХ ст. відбувалося одночасно з розвитком індустрії звукозапису, пропонується дослідити вплив традиційних і новаторських підходів в контексті творчої діяльності американських звукорежисерів у формуванні фірмового джазового саунду.

Метою статті є виявлення ролі звукорежисера у формуванні студійного звучання джазових виконавців 1940-1970-х років через аналіз взаємодії технологічних інновацій звукозапису та естетичних принципів студійної практики, а також узагальнення індивідуальних підходів провідних звукорежисерів означеного періоду (Руді ван Гелдера, Тома Дауда, Луї Пастора Валентина, Тео Масеро, Альберта Шмітта) у контексті трансформації студії звукозапису в інструмент художнього формотворення.

У дослідженні застосовано комплекс взаємодоповнювальних методів, зумовлених його історико-музикознавчим спрямуванням. Історико-генетичний метод використано для простеження еволюції звукозапису та трансформації ролі звукорежисера у 1940–1970-х роках у зв'язку з розвитком технологій. За допомогою порівняльного методу вдалося зіставити різні моделі студійної практики, представлені у діяльності Руді ван Гелдера, Тома Дауда, Луї Пастора

Валентина, Тео Масеро та Альберта Шмітта, і виявити їхні принципові відмінності у підходах до організації процесу звукозапису і досягнення кінцевого результату. Музикознавчий аналіз застосовано для характеристики естетичних параметрів джазового саунду, зокрема тембрової структури, просторової організації та балансування ансамблю. Системний метод забезпечив визначення студії звукозапису як цілісного середовища взаємодії технічних, акустичних і виконавських чинників. Аналітико-інтерпретаційний підхід дозволив осмислити конкретні практики звукорежисерів та їхній вплив на художній результат. Узагальнення отриманих даних дало можливість сформулювати висновки щодо ролі звукорежисера як активного учасника процесу формування музичного твору та окреслити основні моделі студійної естетики, що склалися у джазовому звукозаписі середини ХХ століття.

**Результати дослідження.** Розвиток джазу у 40–70-х роках ХХ століття відбувався в умовах стрімкої технологічної еволюції звукозапису, яка безпосередньо вплинула на художній результат. Поява магнітної стрічки після Другої світової війни змінила саму природу роботи на студіях звукозапису. У музикантів з'явилася можливість редагування матеріалу, корекція помилок, компіляція найвдаліших дублів, а згодом – структурне конструювання твору. Якщо попереднє покоління музикантів було змушено забезпечувати завершений результат у межах одного виконання, то стрічкова технологія дозволила розділити процес інтерпретації та процес остаточного формування форми. Перехід до стереофонії у 1950-х роках відкрив новий вимір просторової організації джазового ансамблю. Розташування інструментів у панорамі стало елементом композиційної логіки, а баланс – не лише технічною, а й естетичною категорією. У 1960-х роках багатоканальний запис надав інженерам контроль над окремими джерелами звуку, що сприяло формуванню різних моделей студійної естетики, пов'язаних із конкретними лейблами та персоналіями.

В означений період з'явилося багато студійних записів джазових музикантів, які сьогодні визнані класикою джазового мистецтва. Важливий внесок у формування їх студійного звучання внесли й інженери звукозапису, які здійснювали процес фіксації музичного матеріалу. Приміщення студії звукозапису, розташування виконавців у студії, мікрофонування, еквалізація та компресія, постобробка записаного матеріалу – усі ці компоненти вплинули на саунд джазових музикантів який ми знаємо, любимо і цінуємо. Тому висвітлення діяльності таких звукорежисерів як Руді ван Гелдер, Том Дауд, Тео Масеро, Ал Шмидт є не менш важливим ніж вивчення особливостей виконавства Джона Колтрейна, Гербі Генкока чи Майлза Девіса, над записами яких вони працювали.

Одним з найвпливовіших звукорежисерів джазу 1950–60-х років минулого століття по праву можна вважати Руді ван Гелдера. Його студії стали центрами формування звучання провідних джазових лейблів Blue Note, Prestige та Impulse! Саме Руді створив той

акустичний образ хард-бопу, який сьогодні визначається як канонічний.

Однією з ключових особливостей стилю ван Гелдера стало його вміння передачі суті живого джазового виконання в студії. Використання інноваційних методів у створенні теплового природного звуку якнайкраще передавали виконавську енергію музикантів. Увага до деталей дозволила досягти високого рівня чіткості та точності у звукозаписах. Його підхід ґрунтувався на близькому мікрофонуванні та активному тембровому контролі, що забезпечувало щільність і виразність звучання духових інструментів, фортепіано та ударної установки. У записах таких виконавців як Джон Колтрейн, Арт Блейкі чи Гербі Генкока середній регістр набуває особливої насиченості. Так, звучання фортепіано має зосереджений тембр, який компактно інтегровано в ансамбль, часто з акцентом на ритмічну артикуляцію, а не на концертну об'ємність інструмента, а ударна установка відзначається чіткою атакою та сфокусованим тембром малого барабана.

Студія в Енглвуд-Кліффс із високою стелею та спеціально спроектованою акустикою створювала характерну ревербераційну перспективу, що поєднувала камерність та просторову глибину. У результаті записи зроблені ван Гелдером відзначаються характерним відчуттям простору та тембровою однорідністю загальної звукової картини. Завдяки специфічному розташуванню мікрофонів звучання музикантів сприймається так, ніби вони грають в різних місцях кімнати.

Бути на передовій технології звукозапису було дуже важливим для ван Гелдера. Він один з перших звукорежисерів у США, який почав використовувати німецькі мікрофони компанії Neumann, бо вважав що вони захоплювали найширший спектор звуків і нюансів. Дослідник Річард Кук у монографії *Blue Note Records: The Biography*, яка присвячена аналізу діяльності лейблу Blue Note відзначають надмірну скритність ван Гелдера щодо методів і техніки запису. Так, в моменти фотографування студійних сесій музикантів звукорежисер навмисно змінював розташування і позиції мікрофонів [5]. В той же час ван Гелдер був відомий своєю тісною співпрацею з музикантами з якими працював у студії. Це допомагало створити комфорту та творчу атмосферу в процесі звукозапису, що як відомо є не менш важливим компонентом студійної роботи ніж правильне розташування мікрофонів чи налаштування еквайзера.

Таким чином, ключовим результатом діяльності Руді ван Гелдера стало формування канонічної моделі звучання хард-бопу, яка поєднала технічну інноваційність, архітектурно продуману акустику студії та чітку естетичну концепцію звукозапису. Його підхід змінив уявлення про роль звукорежисера в джазі: від технічного фіксатора події він перетворився на співтворця художнього образу. У ширшому контексті історії звукозапису діяльність ван Гелдера засвідчує перехід від документального підходу до концептуального моделювання звучання, коли студія постає не лише місцем фіксації виконання, а акустичним інструментом, що формує стиль і художній зміст джазової музики.

У розвитку джазового звукозапису 1950-1960-х років окрему лінію становить технологічно орієнтована модель, у межах якої технічне вдосконалення апаратури розглядається як засіб розширення художніх можливостей ансамблю. Найпопліднішим представником такого підходу був Том Даут – американський звукорежисер та музичний продюсер рекордінгової компанії Atlantic Records. Діяльність звукорежисера припала на період переходу від монофонічного запису до стерео та багатоканальних систем. Маючи інженерну освіту Даут сформував аналітичне ставлення до студії звукозапису як до контрольованого акустичного середовища, де кожен параметр сигналу може бути вимірний та відрегульований.

Том Даут одним із перших у США впровадив використання багатодоріжкових магнітофонів у комерційній практиці Atlantic Records. Перехід від дво- і чотиридоріжкових систем до 8-трекового запису суттєво змінив баланс між ансамблевою цілісністю та тембровою автономією окремих інструментів. З'явилася можливість незалежного контролю рівнів, панорування та корекції частотного спектра без втрати живої взаємодії музикантів. Якщо в монофонічній моделі баланс досягався переважно через фізичне розташування виконавців у студії, то в багатоканальній системі частина цього процесу переносилася на етап міксування.

Прикладом впровадження означених принципів звукозапису реалізовані на альбомі *My Favorite Things* (1961) Джона Колтрейна. Простір організовано з урахуванням логіки ансамблевої комунікації. Саксофон соліста зберігає центральну позицію або чітко окреслену локалізацію, тоді як ритм-секція розподіляється в стереопанорамі таким чином, щоб забезпечити стабільний гармонічний і метроритмічний фундамент. Контрабас і барабани мають достатню просторову визначеність, але не відокремлюються від загального акустичного поля. Такий підхід дозволяє одночасно зберігати відчуття ансамблевої цілісності й забезпечувати прозору артикуляцію кожного тембру.

У роботі з Чарльзом Мінгусом Даут мав справу з більш щільною фактурою та колективною імпровізаційною динамікою. Тут багатоканальна технологія дала змогу уникнути переважанню звукового спектра, характерного для великих ансамблів. Духові інструменти отримали чіткі контури, а ритм-секція – контрольований динамічний діапазон. Важливо підкреслити, що технічна точність не знівелювала експресивність виконання музикантів. Звучання зберігає напруженість і «живу» енергію, притаманну виконавському стилю Чарльза Мінгуса.

Особливо показовим став проєкт Орнетта Коулмана «*Free Jazz: A Collective Improvisation*» (1961), у якому дві групи музикантів записані одночасно. Звукорежисер розвів їх у стереопросторі, створивши ефект діалогічної взаємодії між лівим і правим каналами. Це рішення мало не лише технічний, а й композиційний характер: слухач отримує можливість просторово розрізнати імпровізаційні лінії, що розгортаються паралельно. Стереопанорама тут виконує функцію структурної

організації матеріалу, а не лише акустичної декорації.

Водночас у своїй практиці Том Дауд майже не використовував монтаж звукозаписів. Уникання радикального переконструювання форми і надання переваги цілісним записаним спробам поєднувалися з мінімальним редагуванням. Багатоканальна технологія забезпечувала точний контроль динаміки, мінімізацію перевантажень і збереження чистоти сигналу. Такий баланс між технічною інновацією та повагою до живого виконання сформував модель студійної роботи, яка стала стандартом у період переходу від аналогової монофонії до повноцінного багатоканального стереозапису.

Таким чином, внесок Тома Дауда полягає не лише у впровадженні нових технологій, а й у переосмисленні просторової організації джазового ансамблю. Його підхід продемонстрував, що технологічне вдосконалення може слугувати інструментом розкриття внутрішньої логіки музичної взаємодії, не руйнуючи її природної енергії.

Поряд із технологічно експериментальними моделями студійної роботи 60-х років сформувалася інша естетична лінія, зорієнтована на акустичну достовірність і збереження природної ансамблевої взаємодії. Її репрезентантом став Луї Пастор Валентин, який у співпраці з продюсером Норманом Гранцом на лейблах Clef і Verve виробив послідовну концепцію студійного звучання, що спиралася на принцип мінімального втручання в музичний матеріал. У цій моделі студія не домінує над виконавцем, а фіксує сформовану художню подію з максимальною повагою до її внутрішньої рівноваги.

Особливо виразно ця естетика проявляється у записах тріо Оскара Пітерсона. Баланс між фортепіано, контрабасом і ударними вибудовується на основі акустичної співмірності, а не студійного конструювання. Фортепіано зберігає природну динаміку, без акцентованого «підсвічування» атаки чи агресивної компресії. Тембр інструмента прозорий, із чіткою артикуляційною деталізацією в середньому й верхньому регістрах, але без надмірної переваги у загальному звучанні ансамблю. Контрабас має теплу, округлу основу, що забезпечує стабільність гармонічного поля, тоді як ударна установка інтегрована у спільний акустичний простір без різкої ізоляції окремих її компонентів.

Мікрофонування в практиці Валентина тяжіє до помірної дистанції, що дозволяє зберігати природну ревербераційну перспективу приміщення. Замість різкого панорамного розмежування інструментів використовується цілісний просторовий образ, близький до концертного сприйняття камерного ансамблю. Слухач отримує відчуття фізичної присутності виконавців у спільному акустичному середовищі, де кожен тембр має власну локалізацію, але не втрачає зв'язку з ансамблем. Така організація простору підтримує імпровізаційний діалог між музикантами та не роз'єднує його на ізольовані окремі звукові шари.

Принцип мінімізації технічного втручання був не лише інженерним, а й продюсерським рішенням. Норман Гранц послідовно відстоював художню автономію

музикантів, і Луї Валентин реалізував цю ідею в акустичній площині. Відмова від надмірного монтажу, стримане застосування еквалізації та динамічної обробки, довіра до якості виконання й акустики студії формували атмосферу камерності й довіри. Запис не моделює подію, а фіксує її внутрішню логіку та нюансування.

У підсумку діяльність Вел Валентина окреслює альтернативну модель звукозапису в джазі, у якій пріоритетом є акустична природність і ансамблева рівновага. Його роботи демонструють, що студійна технологія може залишатися «прозорою», не витісняючи музичний зміст на другий план. Такий підхід забезпечив формування характерного звучання записів Оскара Пітерсона та інших артистів лейблу Clef, де домінує цілісність, динамічна гнучкість і відчуття безпосередньої присутності виконавців.

Наступний етап у розвитку джазового звукозапису пов'язаний з діяльністю Антіліо Джозефа «Тео» Масеро. За час його роботи у компанії Columbia Records студія звукозапису остаточно перетворюється на середовище формотворення та місце для експериментів. Маючи музичну освіту та досвід композитора, Тео мислив студійний матеріал як пластичну структуру, що може зазнавати трансформації після завершення сесій звукозапису. Його підхід змістив акцент із документування імпровізації на її подальше конструювання, унаслідок чого продюсер стає активним учасником композиційного процесу.

Найяскравіше ця стратегія була реалізована в роботі з Майлзом Девісом над альбомами *In a Silent Way* (1969) та *Bitches Brew* (1970). Сесії передбачали тривалі імпровізаційні записи з великою кількістю музикантів, електричних клавішних інструментів і розширеної ритм-секції. Отриманий матеріал Масеро піддавав масштабному монтажу магнітної стрічки: він скорочував, переставляв фрагменти, поєднував різні спроби, створював повторювані цикли та драматургічні арки, які не передбачалися музикантами під час виконання [6]. Така техніка дозволила сформувати великі звукові блоки з поступовим наростанням текстурної щільності та мінімалістичною гармонічною статикою. Стрічковий монтаж став інструментом композиції, а студійний альбом – завершеним твором, структура якого народжувалася на етапі постпродакшну.

У результаті виникла нова естетика студійного звучання, де імпровізація поєднується з елементами продуманого формального дизайну. Простір у цих записах складається з багатьох шарів: електричні клавіші, гітари, духові та ритмічні остинато формують поліцентричну текстуру, у якій кожен шар зберігає автономність. Динаміка розгортається поступово, через нашарування тембрів і зміну монтажних блоків, а не через традиційний тематичний розвиток. Саме тут студія постає як інструмент композиції, який визначає остаточний вигляд музичного матеріалу.

Співпраця Масеро з Чарльзом Мінгусом у 1970-х роках, зокрема в межах альбому *Let My Children Hear Music* (1972), демонструє інший аспект його продюсерської стратегії. Якщо в проектах із

Девісом монтаж був засобом створення нової форми з імпровізаційних масивів, то з Мінгусом він спрямований на впорядкування складної оркестрової драматургії. Композиції альбому мають багаторівневу структуру з контрастними епізодами, змінами фактури та щільними ансамблевими розділами. Звучання альбому характеризується оркестровою масштабністю та широким динамічним діапазоном. Темброва палітра вибудована так, щоб підкреслити композиторське мислення Мінгуса, не розмиваючи фактурну насиченість. На відміну від камерної естетики, притаманної записам тріо чи квартету, тут домінує принцип великої форми, де студійна робота сприяє структурній ясності складного матеріалу. Монтаж і редагування не руйнують імпровізаційної енергії, а підпорядковують її загальній композиційній логіці.

Таким чином Тео Масеро заклав модель продюсерської участі, у якій межа між виконанням і постпродакшном стає умовною. Його діяльність сприяла становленню джаз-ф'юажу, розширенню ролі електронних інструментів і легітимації монтажу як художнього засобу. У ширшій перспективі це означало трансформацію самої парадигми звукозапису: від фіксації події до активного формування музичної структури в межах студійного середовища.

У другій половині ХХ століття, коли студійні технології досягли високого рівня точності й контрольованості, постало питання збереження акустичної природності в умовах багатоканального запису та розширених можливостей постпродакшну. Одним із найпопулярніших представників такого підходу став Альберт Гаррі (Ел) Шмітт – інженер і продюсер, чия кар'єра охопила кілька десятиліть і понад двадцять премій Греммі. Його діяльність засвідчує, що технічний прогрес може слугувати не тільки для ускладнення звукової картини, але й для максимально точного відтворення музичної взаємодії.

Принцип роботи Шмітта ґрунтувався на досягненні збалансованого звучання ще до натискання кнопки запису. Вирішальне значення він надавав просторовому розташуванню музикантів, вибору акустики приміщення та точному підбору мікрофонів. Часте використання лампових моделей компанії Neumann (зокрема U47, M49) забезпечувало поєднання теплоти, м'якої високочастотної деталізації та насиченого середнього регістру. Завдяки цьому необхідність подальшої еквалізації чи агресивної динамічної обробки мінімізувалася. Такий підхід передбачав довіру до виконавця і до якості первинного звукового сигналу.

У записах Даяни Крол і Наталі Коул простір організовано з чіткою ієрархією глибини. Вокал розташований у центрі акустичної перспективи, з природною присутністю й чіткою артикуляцією, без відчуття штучного наближення. Інструментальний супровід формує об'ємну, проте прозору текстуру: ритм-секція має достатню тілесність, але не перекриває вокальну лінію, а оркестрові або ансамблеві компоненти інтегруються в єдину звукову площину. Шмітт послідовно уникав надмірної компресії, зберігаючи широкий динамічний

діапазон і мікродинамічні нюанси. Це створювало ефект безпосередньої присутності, коли слухач сприймає не технічний продукт, а музичну подію.

Важливою рисою методу роботи звукорежисера була відмова від ізоляції музикантів у студії настільки, наскільки це дозволяли умови. Виконавці розташовувалися у спільному просторі, щоб зберегти акустичний контакт і природний обмін енергією. Така практика сприяла формуванню цілісної тембрової картини без надмірної фрагментації на окремі доріжки. Навіть за наявності багатоканальних систем звукорежисер прагнув мислити ансамблем, а не сумою ізольованих аудіосигналів.

Роботи Шмітта репрезентують послідовну реалізацію hi-fidelity підходу, у межах якого технічна точність поєднується з музичною делікатністю. Висока роздільна здатність запису, прозорість фактури та збереження природної динаміки стають не самоціллю, а засобом підкреслення індивідуальності виконавця.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що Альберт Гаррі (Ел) Шмітт продовжив акустично орієнтовану традицію джазового та вокального звукозапису Луї Валентина, адаптувавши її до умов сучасної студії. Якість звучання формується насамперед на етапі організації простору й первинного сигналу. Саме така стратегія забезпечила довготривалу актуальність записів створених Шміттом і закріпила за ним репутацію одного з еталонних інженерів hi-fidelity моделі в історії звукозапису.

**Висновки.** Розвиток звукозапису у джазовому музичуванні середини минулого століття засвідчив тісний взаємозв'язок між технологічними інноваціями та естетичними трансформаціями музики. Запровадження магнітної стрічки, перехід до стереофонії та впровадження багатоканальних систем змінили не лише технічні умови роботи, а й сам характер музичного мислення. Студія поступово перетворилася на простір формування художньої структури твору.

Аналіз діяльності видатних постатей в історії джазового звукозапису виявили наступне:

- Руді ван Гелдер заклав еталон звучання хард-бопу, сформувавши щільну, тембрально насичену й просторово виразну модель студійного запису, що визначила саунд лейблів Blue Note, Prestige та Impulse!.
- Том Дауд затвердив технологічно орієнтований підхід, у якому багатоканальний запис і стереопанорама стали інструментами структурної організації ансамблю та забезпечили прозорість і контроль простору.
- Луї Пастор Валентин навпаки репрезентував акустично стриману модель із мінімальним втручанням у звуковий матеріал, зберігаючи природний баланс і ансамблеву цілісність.
- Тео Масеро перетворив студію на середовище формотворення, використовуючи монтаж звукозаписів як композиційний засіб, що розширила роль продюсера у створенні музичної структури.
- Ал Шмітт систематизував hi-fidelity підхід, у межах якого технічна довершеність слугує збереженню природної динаміки та музичної виразності.

Отже, діяльність означених звукорежисерів засвідчує, що формування джазового саунду є результатом синергії виконавської майстерності та інженерного мислення. Від документальної фіксації до композиційного моделювання, від монофонії до

багатоканальної просторовості – кожен із розглянутих підходів окреслив окрему модель студійної естетики. Їхній внесок визначив стандарти звукозапису, які й сьогодні залишаються орієнтиром для сучасної музичної індустрії.

#### Література:

1. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2005. 187 с.
2. Гонтар О., Голошук О. Еволюція звукорежисури: від аналогових до цифрових технологій. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 4. С. 31–37. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-4>
3. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 245 с.
4. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів – Вашингтон, 2003. 288 с.
5. Cook R. *Blue Note Records: The biography*. Boston, 2003. 282 p.
6. Tingen P. *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967–1991*. New York, 2001. 360 p.

#### References:

1. Haidenko, I. A. Rol muzychnykh kompiuternykh tekhnolohii u suchasni kompozytorskii praktytsti [The role of music computer technologies in contemporary compositional practice]. PhD dissertation (Art Studies, 17.00.03). Kharkiv, 2005. 187 p. [in Ukrainian]
2. Hontar, O., & Holoshchuk, O. Evolution of sound engineering: from analog to digital technologies. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 4. P. 31–37. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-4> [in Ukrainian]
3. Diachenko, V. V. Tvorchia diialnist ukrainskykh zvukorezhyseryv druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia: teoriia, istoriia, praktyka [Creative activity of Ukrainian sound engineers of the second half of the 20th – early 21st century: theory, history, practice]. PhD dissertation (Art Studies, 26.00.01). Kyiv, 2018. 245 p. [in Ukrainian]
4. Maksymiuk, S. Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskografii [From the history of Ukrainian sound recording and discography]. Lviv–Washington, 2003. 288 p. [in Ukrainian]
5. Cook R. *Blue Note Records: The biography*. Boston, 2003. 282 p.
6. Tingen P. *Miles Beyond: The Electric Explorations of Miles Davis, 1967–1991*. New York, 2001. 360 p.

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ТЕМП – НЕ ЧИСЛО: ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КРИЗЬ СТОЛІТТЯ

**Берестовська Олександра Володимирівна,**

доктор філософії з музичного мистецтва,  
заступник директора навчально-наукового інституту з наукової діяльності,  
викладач кафедри оркестрових інструментів  
Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики»  
Дніпропетровської обласної ради  
ORCID ID: 0000-0002-4736-5352

*Розглядаючи колективне виконання творів попередніх епох, не можна оминати увагою важливу участь диригента у створенні інтерпретації. Окрім розуміння тонкощів та традицій виконавства у відповідний період, перед ним постає новий виклик – пошук «ідеального» темпу. Для об'єктивного прочитання музичного твору та передачі інтерпретації виконавцям, керівнику музичного колективу необхідно врахувати культурно-історично підґрунтя. Хибно обмежуватися лише вивченням історії написання твору та біографії композитора, це можна порівняти із невеликим елементом великого пазлу. Все ж таки партитури приховують схематичні «натяжки» композиторського задуму, зашифровані засобами музичної нотації, а саме – термінами, показниками розміру та метричної наповненості, тонкими нюансами інструментування, що за умови прозорливого аналізу сприяють визначенню швидкості виконання.*

*Сучасні диригенти під час вивчення творів попередніх епох не мають можливості комунікації із композитором для узгодження виконавської інтерпретації та, особливо, точності визначення темпу. Так, поява метроному, що мала б полегшити фіксацію композиторами бажаної швидкості виконання, в перші роки існування створювала додаткові проблеми у трактуванні цих міток. Попри прийняття музичною спільнотою нововведення, означений у партитурі темп визначався диригентами-інтерпретаторами XIX століття як об'єктивна абсолютна швидкість, надаючи музичний матеріал низкою агогічних відхилень. Втім, зауважено на тому, що великий обсяг творів записаний із використанням термінів, що мають більше відношення до визначення характеру, аніж швидкості виконання. У зв'язку з цим, у статті розглянуто особливості визначення темпової складової виходячи з аспектів, що були відображені композитором у партитурі, а також виконавських традицій.*

*Дослідження спрямоване на визначення особливостей інтерпретації темпів диригентами попередніх епох, шляхом аналізу сучасних досліджень, реконструкцій подій, історичних джерел та спогадів сучасників. За неможливості об'єктивної оцінки виконання, що пов'язано із відсутністю аудіо- чи відеозаписів, було здійснено історичне моделювання шляхів пошуків та інтерпретації диригентами (прадиригентами) темпоральності в музиці.*

**Ключові слова:** диригент, інтерпретація, темп, історичне виконавство, виконавська традиція, культурно-історична епоха, музичне мистецтво.

### ***Berestovska Oleksandra. Tempo is not a number: the conductor's interpretation through the centuries***

*When considering the collective performance of works from earlier eras, one cannot ignore the conductor's crucial role in creating the interpretation. In addition to understanding the nuances and performance traditions of the relevant period, the conductor faces a new challenge: finding the "ideal" tempo. To objectively interpret a musical work and convey that interpretation to the performers, the leader of a musical ensemble must take into account the cultural and historical context. It is a mistake to limit oneself to merely studying the history of the work's composition and the composer's biography. This is comparable to a small piece of a large puzzle. Nevertheless, scores conceal schematic "clues" to the composer's intent, encoded through musical notation – specifically, terms, time signatures, and rhythmic density, as well as subtle nuances of instrumentation – which, when analyzed with insight, help determine the performance tempo.*

*Today's conductors, when studying works from earlier eras, lack the ability to communicate with the composer to coordinate the performance interpretation and, especially, the precise determination of tempo. Thus, the advent of the metronome, which was intended to facilitate composers' ability to set the desired performance speed, created additional problems in interpreting these markings during its early years. Despite the musical community's acceptance of this innovation, the tempo specified in the score was interpreted by 19th-century conductors-interpreters as an objective, absolute speed, subjecting the musical material to a series of agogic deviations. Moreover, it has been noted that a large number of works were notated using terms more relevant to defining character than to performance speed. In this regard, the article examines the specifics of determining the tempo component based on aspects reflected by the composer in the score, as well as performance traditions.*

*The study aims to identify the characteristics of tempo interpretation by conductors of previous eras through the analysis of contemporary research, reconstructions of events, historical sources, and the memoirs of contemporaries. Given the impossibility of an objective assessment of the performance due to the absence of audio or video recordings, a historical modeling of the ways in which conductors (early conductors) sought and interpreted tempo in music was carried out.*

**Key words:** conductor, interpretation, tempo, historical performance, performance tradition, cultural-historical era, musical art.

**Вступ.** Технології сьогодення відкривають для будь-якого музиканта можливості ознайомлення із низкою інтерпретацій одного і того ж твору, включаючи записи

відновлені з грамплатівок чи провідних митців, за життя яких лише починалося використання звуко- та відеозаписуючих пристроїв. Виконання творів композиторів,



що пішли у засвіти, завжди викликає низку труднощів, що пов'язані із неможливістю комунікації із ними чи отримання зворотного зв'язку на виконання. Втім, на відміну від сольних чи ансамблевих творів, де в переважній більшості особливості прочитання нотного тексту покладаються у певній мірі на окремих музикантів, виконання оркестрових композицій потребує керівника-лідера. Він формує у своїй уяві звучання твору і передає його музичному колективу, а також відповідає за точність прочитання чи відхилення від ustalених норм в інтерпретації композиторського задуму. Окремої уваги потребує темп – його узагальнене визначення для кожної частини чи розділу, відхилення у проведенні різних тематичних партій та передачі емоційних станів та характерів. Сучасні диригенти прагнуть у точності відтворити те, що означено в партитурі, втім, маючи можливість ознайомлення із більш ранніми записами, спостерігається значна свобода в інтерпретації, зокрема темпів. Метою цієї статті є визначення особливостей прочитання та інтерпретації темпів диригентами (прадиригентами) періоду до винайдення аудіо- та відеофіксації, спираючись на італійські терміни, розмір, метричні особливості та виконавські традиції.

**Матеріали та методи.** Формування уявлення про особливості прочитання темпів диригентами попередніх епох неможливе без врахування історичних матеріалів – трактатів, есе, словників тощо. Італійські терміни, що активно використовувалися композиторами, тривалий час мали описовий характер настрою виконання, про що зауважено у великих музичних словниках С. де Броссара [4] та Ж.-Ж. Руссо [9]. Характерні традиції виконавства, що були нерозривно пов'язані із вмінням точності визначення основного темпу та подальшої його варіативності, окреслені у праці Й. Кванца [8] та вибраних статтях у збірці Кембриджського університету «The Orchestra» [11]. Поступовий перехід митців-композиторів до романтичної традиції, якій притаманна художньо-образна глибина та темпова гнучкість, неминуче потребував звернення до творчості Л. ван Бетховена, який одним із перших вніс до своїх творів мітки метроному. Через дискусійність визначених композиторських темпів та його сучасних інтерпретацій було проаналізовано різні наукові праці, автори яких виступали за підтримку чи незгоду з авторськими ремарками та вносили прояснення щодо їх прочитання, а саме – Р. Коліш [5], М. Нордуїн [7], А. Мартін-Кастро та І. Укар [6]. Виконавські традиції, а також місце диригента-інтерпретатора у творчості Л. ван Бетховена означено в історичній реконструкції Т. Альбрехта [1]. Неможливо було оминати увагою вивчення низки сучасних досліджень [3; 12; 15], авторських трактатів [2] і сучасників [14], есе [13] та критики [10] щодо діяльності митців Ф. Мендельсона, Г. Берліоза і Р. Вагнера, які стояли у витоків формування одноосібного керування музичним колективом, а також проявили себе як яскраві інтерпретатори, зокрема – темпового аспекту.

В ході даного дослідження було використано аналітичний метод, що забезпечив вивчення окресленої

проблематики шляхом аналізу сучасних та історичних джерел; історичного моделювання – задля формування уявлення щодо місця темпу у виконавській традиції, шляхів і методів його визначення та допустимої варіативності; культурологічний – сприяв визначенню кореляції між традиціями виконання та гнучкості у темпових відхиленнях.

**Результати дослідження.** Диригентська діяльність спрямована на передачу інтерпретації музичного твору колективу виконавців. Робота диригента будь-якого спрямування з партитурою є ключовим етапом у формуванні індивідуального погляду. Втім, формальний розбір партитури, без врахування культурно-історичного підґрунтя, може нашкодити навіть ідеальному виконавському прочитанню. Тому, диригент виступає інтерпретатором та, в певній мірі, медіатором між композитором та виконавцями, через що на нього покладається велика відповідальність в точності донесення задуму автора.

Сучасним виконавцям важливо в точності інтерпретувати твори доби бароко чи класицизму, особливо маючи можливість ознайомитися із відтвореним інструментарієм. Адже виконавські традиції, що спираються на технічно більш досконалі інструменти та змогу вивчення академічного мистецтва у закладах професійної освіти, відповідно до сформованих канонів, значно відрізняються від тогочасних. Виконавці, які часто виступали в ролі композитора, намагалися приховати можливі недосконалості інструментів, наприклад, коли для звукового заповнення додавали низку мелізмів. Це не потребувало відображення в нотах, адже слугувало підтвердженням смаку та майстерності митця. Інструментальна музика бере свої витoki з народної та, подальшому, світської музики, «вона також була здебільшого функціональною: чи то для створення моменту перепочинку між однією дією та іншою...» [11, с. 3]. У зв'язку з цим, сольне та колективне виконавство на оркестрових інструментах вибирає одночасно мовленнєві, вокальні та танцювальні традиції. Це проявлялося в загостренні чи розширенні ритмів, динамічної побудови інтонацій, гнучких агогічних відхилень всередині чи між фразами тощо. Всі ці змінні становили тогочасні традиції виконання, що не потребували додаткової фіксації в нотному тексті.

Партитури сучасних творів сповнені низкою композиторських ремарок, що покликані допомогти інтерпретатору-диригенту якомога точніше передати не лише швидкість виконання та характер, а й метафоричний стан чи атмосферу. Для цього використовуються як класичні італійські, рідше – німецькі, терміни, так і фрази-пояснення переважно англійською мовою для зручності розуміння представниками різних країн.

Втім, така педантичність композиторів у передачі задуму вербальними засобами існує не так давно, якщо розглядати це в контексті історії музичного мистецтва. Поява типових та, на перший погляд, однозначно зрозумілих темпових позначок бере свій початок ще за довго до винайдення метроному. Не маючи чіткої міри, вони сприяли розумінню характеру твору

та особливостей виконання. Загально відомо, що *Allegro* означає «весело», втім у своїй праці *Жан-Жак Руссо* робить певне зауваження: «Але не слід через це вважати, що цей характер руху властивий лише веселим темам; він часто застосовується до проявів люті, запалу та відчаю...» [9, с. 30].

З метою пояснення особливостей розуміння музикантами попередніх епох інших темпових позначок, розглянемо музичний словник, опублікований французьким теоретиком *Себастьяном де Броссаром* протягом першого десятиліття XVIII століття: «Adagio. ... майже завжди повільно і з легким затягуванням такту» [4, с. 3]. «Allegretto. ... означає трохи весело, але з витонченою, граціозною, приємною веселістю тощо. ... Andante. ... означає, насамперед, для basso continuo, що всі ноти мають бути рівними, і добре відокремлювати їх» [4, с. 4]. «Largo. Це означає "дуже повільно", ніби розтягуючи такт і витримуючи великі, часто нерівні долі тощо. Це трапляється насамперед у речитативі ... оскільки це своєрідна декламація...» [4, с. 51]. «Vivace. ... грати або співати швидко, або в стрімкому темпі, жваво, енергійно тощо. Це майже те саме, що Allegro» [4, с. 249]. Таким чином, бачимо, що наведені приклади позначення лише натякають на потрібну швидкість, яка була б необхідною для передачі певного характеру чи емоцій. Можна помітити, що часто вони розраховані саме на лідера, який у той період керував з колективу – граючи партію *basso continuo*, першої скрипки чи співаючи з хором. Адже диригент завжди виконував роль того, хто досконало знає твір і за допомогою різних засобів невербальної комунікації – аудіальної чи візуальної – сприяє об'єднанню виконавців для якісної реалізації інтерпретації.

Традиційно, відбивання метру відбувалося за допомогою батути, втім, враховуючи часте відхилення від темпу, розширення фраз для можливості виконання співаком або інструменталістом прикрас чи каденцій, виникає необхідність фіксації місця, з якого поновлюється темп. Так, в обіг музикантів увійшов італійський термін «*A battuta*», що є сучасним аналогом поняття *a tempo*, означаючи, «що слід знову почати рівномірно та точно відмічати або відбивати всі долі розміру» [4, с. 13].

Протягом XVIII століття позначки на початку твору все ще продовжували відігравати роль показника необхідного характеру, відштовхуючись від якого добирався темп. *Йоган Кванц* зазначає, що розуміння та інтерпретація темпу є тривалим процесом, якому не можна просто навчити чи пояснити, адже «Воно приходить із зростанням чуттєвості та здатності до оцінки» [8, с. 109]. У такий спосіб, автор пояснює складність, що постає перед молодими музикантами на ранніх етапах їх творчості. Окрім того, у своїй праці *Й. Кванц* один із перших збирає та перераховує ключові темпові позначки, що найчастіше зустрічаються в нотних текстах його сучасників, а саме: «... Allegro, Allegro non tanto, – assai, – di molto, – moderato, Presto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioso, Cantabile, Spittoso, Affettuoso, Grave, Adagio, Adagio assai, Lento, Mesto тощо» [8, с. 108]. Втім, автор

продовжує наголошувати, що всі ці слова є «вказівкою на домінуючу основну емоцію» [там же].

Початок XIX століття став переломним моментом у музичному мистецтві адже з'являється пристрій для вимірювання темпу – метроном. Може хибно здатися, що це враз змінило життя диригентів-інтерпретаторів, полегшивши пошук відповідного темпу. Композитори, які продовжують займатися діяльністю керівництва музичним колективом, поступово вносять мітки метроному в свої рукописи. Можна припустити, що одним із перших, хто підхопив тенденцію «фіксації» темпу був *Людвіг ван Бетховен*. Попри низку більш сучасних видань, партитури з позначкою «Urtext» та манускрипти композитора продовжують зберігати історичні спогади про його пошуки. Чимало науковців звертаються до цієї теми, адже більшість диригентів продовжує виконувати музику видатного митця у відмінних від авторських позначок темпах [5; 6; 7]. Дослідники сперечаються, відшукують фіксовані у листах, переписах та інших джерелах записи композитора щодо змін міток метронома, інші ж намагаються за сучасних умов спробувати відтворити музику у темпах манускриптів. Так, музикознавча спільнота ділиться на тих, хто знаходиться в пошуках істинного задуму, в тому числі враховуючи темпові позначки, а також на тих, хто «Кажуть, що вони [мітки метроному] обмежують свободу інтерпретаційної уяви; такий делікатно збалансований і високо розвинений організм, як музичний твір, не можна, як стверджують, примусово втиснути в прокрустове ложе механічного апарату» [5, с. 90]. Спираючись на дослідницьку працю *Рудольфа Коліша (Rudolf Kolisch)* [5], де наведено витяги з низки листів *Л. ван Бетховена*, останній неодноразово зауважує на можливостях, що відкрилися після винайдення метроному. Він вбачає у цьому справжній прорив для якісного відтворення музичних творів виконавцями, зауважуючи на вичерпанні можливостей «сухих» італійських термінів. У такий спосіб *Л. ван Бетховен* наголошує на можливості розмежування понять темп та характер.

Відносно всієї творчості композитора відсоток манускриптів, що промарковані метрономом, доволі невеликий, втім прослідковуються певні закономірності щодо використання ідентичних темпових ремарок відповідно до характеру. Вважаємо доцільним погодитися із теорією *Р. Коліша* щодо тонкощів інтерпретування темпів творів *Л. ван Бетховена*, що цілком може бути використана диригентами та виконавцями у розшифруванні швидкості виконання без точних вказівок у партитурі. Автор зауважує: «Абсолютна міра темпу, позначеного одним темповим позначенням, варіюється залежно від розміру та співвідношення між метричною одиницею та темповою одиницею» [5, с. 100]. Метричною одиницею митець називає тривалість нот, що визначають розмір (його знаменник), а темповою – тривалість чи їх поєднання (група нот), які безпосередньо визначають темп. Таким чином, *Р. Коліш* зауважує на важливості під час інтерпретації темпу врахування: темпової позначки, що сама по собі не є фіксованою швидкістю, показника розміру та комбінації

тривалостей нот. Водночас, будучи поборником бетховенського метроному, він зауважує: «Використання метронома для встановлення темпу не передбачає його використання для порівняння тривалості ударів ..., – а просто для визначення базової "швидкості". Це надає виконавцю повну ритмічну свободу та повну "художню свободу" для виконання в цілому» [5, с. 98].

Розглядаючи диригентів-попередників та їхні інтерпретації темпів, не можна оминати увагою постать Л. ван Бетховена не лише як композитора і виконавця, а й диригента. Попри традицію подвійного та потрійного диригування, що продовжувала існувати на початку XIX століття, митець стояв в рядах перших у Відні – серці тогочасного музичного життя, хто керував колективом, при цьому не виконуючи партію скрипки, basso continuo чи фортепіано. Як зазначає дослідник *Теодор Альбрехт (Theodore Albrecht)*, на концерті, на якому, зокрема, відбулася прем'єра Симфонії № 9, роль композитора, який вже втратив слух, імовіріше за все зосереджувалася на наданні необхідного темпу на початку кожної з частин: «...Бетховен, судячи з усього, стояв спиною до публіки, маючи перед собою ще один пюпітр, десь посеред оркестру. Можливо, він навіть вказував [Гнацу] Умлауфу початкові темпи для кожної частини...» [1, с. 112]. У такий спосіб відбувалася комунікація та узгодження ключових інтерпретаційних елементів під час концертного виступу між усіма керівниками вже досить великого, за кількістю виконавців, музичного колективу.

Культурне життя XIX століття сприяє появі одноосібного диригента, який повністю бере на себе роль керівника та інтерпретатора. Окрім того, збагачується репертуар, адже до концертних програм включаються твори не лише композиторів-сучасників, а й попередніх епох. Звісно, в цьому контексті неможливо оминати увагою *Фелікса Мендельсона*, який стояв у витоків не лише формування образу диригента, а й визначивши ключову роль його діяльності в контексті інтерпретації музичних творів. Будучи не лише композитором, а й редактором, він лишався повним поборником композитора. Його виступи з оркестром із захопленням сприймалися публікою, зокрема – темпові рішення: «Які чудові нюанси звучання, які розумно продумані відтінки темпу він використовував! Як легко він змушував нас ковзати по різноманітних просторах «нескінченного» Allegretto, так що в кінці слухач не мав уявлення про тривалість цього звукового явища! Адже ми щойно перебували у вічності, у позачасовому світі...» [15, с. 314]. Схожу думку знаходимо в іншому джерелі, де також підкреслюється вміння Ф. Мендельсона-диригента робити будь-які агогічні відхилення природними та непомітними для слухачів. Про це зауважує у своїх мемуарах німецький скрипаль *Вільгельм Васілевський (Wilhelm Wasielewski)*: «Якщо під час виступів він іноді дозволяв собі невеликі відхилення в темпі за допомогою імпровізованих ritardando або accelerando, то вони виходили так, що можна було б подумати, ніби їх відрепетували на репетиції» [14, с. 59]. В той же час, інший відомий композитор та диригент – Р. Вагнер

часто піддавав критиці темпоральні пошуки Ф. Мендельсона, вважаючи обрані темпи занадто швидкими [12; 13]. Втім, нам складно погодитися чи піддати критиці судження через брак можливості особистого ознайомлення із цими виконаннями.

Французький композитор і диригент того ж культурно-історичного періоду *Гектор Берліоз* також не оминає своєю увагою питання щодо визначення темпів. У своєму «*Traité d'instrumentation et d'orchestration*» [2], куди згодом було внесено розділ про диригування, митець зауважує на важливості чіткого розуміння темпу та зазначає шляхи його визначення. Звісно, найпершим і найлегшим є комунікація безпосередньо із композитором та отримання вказівок від нього. Іншим, не менш якісно зрозумілим є варіант вивчення позначок метроному. Якщо немає жодної з означених можливостей, «... не залишається нічого іншого, як покладатися на нечіткі [темпові] терміни, ..., а також на власний інстинкт і своє більш-менш правильне відчуття стилю композитора. Ми змушені визнати, що ці вказівки занадто часто є недостатніми та оманливими...» [2, с. 300]. Хоч митець і зауважує на використанні метроному як помічника під час навчання, втім одразу застерігає майбутніх диригентів: «Я не хочу цим сказати, що треба наслідувати математичну рівномірність метронома; виконання мелодії таким чином надало б їй холодної одноманітності, і я сумніваюся, що можна було б дотримуватися такої рівномірності протягом кількох тактів» [там же].

На підкріплення усвідомлення темпової гнучкості, наведемо приклад з диригентської практики самого Г. Берліоза: «Його ритми аж ніяк не були суворо метрономними – навпаки, вони були взірцем поетичної гнучкості...» [11, с. 120]. Його порівнювали з Л. ван Бетховеном, через харизматичність під час диригування.

*Ріхард Вагнер* також стояв у витоків появи одноосібного диригента та головного інтерпретатора твору. Щодо його практичної діяльності у ролі керівника музичного колективу до наших днів дійшло чимало згадок, рецензій та власних роздумів митця щодо диригентської специфіки. Митець визначає два ключові поняття, що є визначальними у створенні якісної інтерпретації та взаємозалежать один від одного – «...осмислення мелодичного змісту твору та виконання його у правильному темпі...» [13, с. 229]. Серед інтерпретаційних принципів, які він охоче застосовував, є темпові зміни контрастної побічної партії в сонатному алегро, виконуючи її дещо повільніше [13].

Р. Вагнер, будучи вже не відбивачем темпу, а одноосібним інтерпретатором, у своїй диригентській діяльності фокусувався на проведенні розлогіх оркестрових фраз, у зв'язку з цим відхилень зазнавав і загальний темп. Таким чином, «...відкидаючи метричну кутастість на користь мелодичної цілісності найвищого рівня. З цим тісно пов'язана була безпрецедентна на той час гнучкість темпу, що сприяла як структурній цілісності, так і різноманітності емоційного та драматичного вираження, без втрати ритмічної злагодженості» [11, с. 120]. Особливості інтерпретації та варіативності темпів Р. Вагнера були унаслідковані

його послідовниками – провідними диригентами ХХ століття.

Зауважимо, що у ХІХ столітті, коли почала активно формуватися діяльність одноосібного диригента-інтерпретатора, критики особливу увагу приділяють дискусії про темпи, сперечаючись чи про надто повільне виконання, чи навпаки – зашвидке. Цікаву думку з цього приводу висловив композитор та активний критик видимої діяльності диригента – *Роберт Шуман*: «Ти знаєш, як мене дратують безглузді суперечки щодо темпу, і що для мене вирішальне значення має лише внутрішнє відчуття темпу. Швидке Allegro у флегматичної людини завжди тягнеться довше, ніж повільніший темп у нервового диригента» [10, с. 37–38]. Далі митець зауважує, що під час добору темпу, диригенти орієнтуються на звучання оркестру та фактурне наповнення. Так, наприклад, коли інструментальний склад має об'ємніше та масивніше звучання, то вимушений надавати всьому виконанню більшої ваги, відповідно потребуватимуть стриманішого темпу. В той час як «... менші, витонченіші [колективи], як наші лейпцизькі фірленцери, мусять компенсувати брак резонансу, прискоренням темпу» [10, с. 38]. Таким чином, значна варіативність темпу була викликана не лише прагненнями диригента, а й могла компенсувати чи підкреслювати виконавські особливості певного музичного колективу.

**Висновки.** Сучасне музичне мистецтво, яке сповнене творами, побудованих на ритмічних патернах, медитативних із витриманою рівністю, математично вимірними тривалостями тощо, часто змушує інтерпретаторів, в тому числі диригентів, сприймати позначку метроному буквально. Втім, твори попередніх епох, що будуються на живому сприйнятті характерів та емоцій потребують адекватної темпової гнучкості.

Аналіз низки історичних джерел та сучасних досліджень, посприяв формуванню усвідомлення щодо особливостей прочитання темпів керівниками музичних колективів попередніх епох, їхні інтерпретації темпових позначок, надання пояснень та відношення до міток метроному. В результаті цього було встановлено, що темп є ключовим показником диригентської інтерпретації, що базується не лише на теоретичних знаннях, а й розумінні культурно-історичного підґрунтя та виконавських традицій в кожній епосі.

Диригенти ХІХ століття активно застосовували темпову агогічність, що сприяла відтіненню контрастующих партій та тем, підкресленню характеру тощо. Це не було прописано в нотному тексті, адже являло собою особливість виконання. Попри міцно закріплену традицію виставляти в партитурах мітку метронома, диригенти продовжують використовувати її як значення «абсолюту».

Попри розбіжності у поглядах щодо точності дотримання темпів та ритмічної вивіреності музичної побудови, диригенти-композитори та диригенти-інтерпретатори часто відхиляються від означеної в нотному тексті позначки. Це сприяє «оживленню» партитури, відображаючи у такий спосіб не лише зафіксовані композиторські характери та емоції, а й власний – професійний та індивідуальний досвід кожного керівника музичного колективу, що безпосередньо впливає на інтерпретацію музичного твору.

Вбачаємо подальше вивчення цієї тематики диригентами та музикознавцями шляхом проведення досліджень на предмет аналізу темпів провідних диригентів у інтерпретаціях творів, що визнані світовою класикою, та кореляції швидкості виконання із задуманими композиторськими ремарками.

#### Література:

1. Albrecht T. Die Uraufführungen von Beethovens Sinfonie Nr. 9 (Mai 1824) aus der Perspektive des Orchesters. *Journal der Gesellschaft der Wiener Oboe*, 2014–2015. 183 p.
2. Berlioz H. Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Op.10. Paris : Schonenberger, 1855. 312 p.
3. Bowen J. A. Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: The Origins of the Ideal of "Fidelity to the Composer". *Performance Practice Review*, 1993. Vol. 6, No. 1, Article 4. P. 77–88. DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199306.01.04>
4. Brossard S. Dictionnaire de musique. 3rd edition. Amsterdam : Estienne Roger, 1708. 388 p.
5. Kolisch R. Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1993. Vol. 77, No. 1. P. 90–131.
6. Martin-Castro A., Ucar I. Conductors' tempo choices shed light over Beethoven's metronome. *PLoS ONE*. University of Milano-Bicocca, 2020. Vol. 15 (12): e0243616. 16 p. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0243616>
7. Noorduyn M. The metronome marks for Beethoven's Ninth Symphony in context. *Early Music*, 2021. Volume 49, Issue 1. P. 129–145. DOI: <https://doi.org/10.1093/em/caab005>
8. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin : Johann Friedrich Voß, 1752. 334 s.
9. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. Paris : Chez la veuve Duchesne, 1768. 548 p.
10. Schumann R. Music and musicians; essays and criticisms / translated, edited, and annotated by F. R. Ritter. London : William Reeves, 1891. 418 p.
11. The Cambridge Companion to the Orchestra / ed. By C. Lawson. Cambridge University Press, 2011. 297 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521806589>
12. Tkalych L. Felix Mendelssohn As Romantic Conductor : Dissertation of Doctor of Philosophy / Princeton University. Princeton, NJ, 2019. 261 p.
13. Walton C. Richard Wagner's Essays on Conducting: A New Translation with Critical Commentary. University of Rochester Press, 2021. 306 p. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1f2s1q0>
14. Wasielewski W. J. von. Aus siebzig Jahren. Stuttgart und Leipzig : Deutsche verlags-anstalt, 1897. 278 s.
15. Werner E. Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age / Translated by D. Newlin. New York: The Free Press of Glencoe, 1963. xv, 545 p.

### References:

1. Albrecht, T. (2014–2015). Die Uraufführungen von Beethovens Sinfonie Nr. 9 (Mai 1824) aus der Perspektive des Orchesters. *Journal der Gesellschaft der Wiener Oboe*, 183.
2. Berlioz, H. (1855). *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Op.10. Paris : Schonenberger.
3. Bowen, J. A. (1993). Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: The Origins of the Ideal of "Fidelity to the Composer". *Performance Practice Review*, 6(1), 77–88. <https://doi.org/10.5642/perfpr.199306.01.04>
4. Brossard, S. (1708). *Dictionnaire de musique*. 3rd edition. Amsterdam : Estienne Roger.
5. Kolisch, R. (1993). Tempo and Character in Beethoven's Music. *The Musical Quarterly*, 77(1), 90–131.
6. Martin-Castro, A., Ucar, I. (2020). Conductors' tempo choices shed light over Beethoven's metronome. *PLoS ONE*, 15(12), 1–16. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0243616>
7. Noorduin, M. (2021). The metronome marks for Beethoven's Ninth Symphony in context. *Early Music*, 49(1), 129–145. <https://doi.org/10.1093/em/caab005>
8. Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin : Johann Friedrich Voß.
9. Rousseau, J.-J. (1768). *Dictionnaire de musique*. Paris, Chez la veuve Duchesne.
10. Schumann, R. (1891). *Music and musicians; essays and criticisms*. In F. R. Ritter (tr., ed., annot.). London : William Reeves.
11. *The Cambridge Companion to the Orchestra* (2011). In C. Lawson (ed.). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521806589>
12. Tkalych, L. (2019). *Felix Mendelssohn As Romantic Conductor* [Dissertation of Doctor of Philosophy, Princeton University].
13. Walton, C. (2021). *Richard Wagner's Essays on Conducting: A New Translation with Critical Commentary*. University of Rochester Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1f2s1q0>
14. Wasielewski, W. J. von. (1897). *Aus siebzig jahren*. Stuttgart und Leipzig : Deutsche verlags-anstalt.
15. Werner, E. (1963). *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*. In D. Newlin (tr.).

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ВПЛИВ ТВОРЧОСТІ ВІТНІ Х'ЮСТОН НА РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

**Бобир Тетяна Валентинівна,**

викладач кафедри естрадного співу

Київської муніципальної академії естрадного та церковного мистецтва

ORCID ID: 0009-0002-2098-0344

У статті здійснено комплексний аналіз впливу творчості Вітні Х'юстон на розвиток сучасної музичної культури, зокрема у сфері естрадно-вокального мистецтва кінця XX – початку XXI століття. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення ролі видатних виконавців у формуванні нових вокальних стандартів та трансформації музичних практик у глобалізованому культурному просторі. Попри значну кількість досліджень, присвячених популярній музиці, проблема аналізу вокальної техніки Вітні Х'юстон та її впливу на подальший розвиток естрадного співу залишається недостатньо висвітленою. Метою роботи є виявлення специфіки виконавського стилю співачки, визначення його витоків і встановлення механізмів впливу на подальший розвиток поп-, R&B- та соул-вокалу. У дослідженні проаналізовано основні етапи творчого шляху Вітні Х'юстон, а також розкрито ключові характеристики її вокальної техніки, зокрема темброву організацію голосу, динамічну гнучкість, інтонаційну точність, використання мелізматики, runs і riffs, а також імпровізаційності і варіативності повторів. Особливу увагу приділено впливу афроамериканської музичної традиції, передусім напрямків госпел та соул, на формування виконавської манери Вітні Х'юстон, що поєднує технічну свободу з високим рівнем емоційної виразності. Доведено, що творчість співачки сприяла кодифікації нової моделі поп-вокалу, у межах якої вокал виступає не лише як засіб відтворення мелодії, а як головний структуротворчий елемент музичного твору. У статті також простежено вплив Вітні Х'юстон на наступні покоління виконавців і сучасні вокальні практики, включаючи популяризацію мелізматичного співу та формування нових стандартів виконавської майстерності. У висновках підкреслюється, що її творчість має системний характер впливу, охоплюючи як художньо-естетичний, так і педагогічний вимір сучасної музичної культури.

**Ключові слова:** поп-вокал, госпел, соул, вокальна техніка, мелізMATИКА, імпрОВІЗАЦІЯ, Вітні Х'юстон.

### **Boby Tetyana. The impact of Whitney Houston's artistic legacy on the development of contemporary musical culture**

The article presents a comprehensive analysis of the influence of Whitney Houston's artistic work on the development of contemporary musical culture, particularly in the field of pop vocal performance of the late twentieth and early twenty-first centuries. The relevance of this study stems from the need to understand the role of outstanding performers in shaping new vocal standards and transforming musical practices within a globalised cultural space. Despite the considerable number of studies devoted to popular music, the issue of a systematic analysis of Whitney Houston's vocal technique and its influence on the further development of pop singing remains insufficiently explored. The aim of the research is to identify the specific features of the singer's performance style, to determine its origins, and to establish the mechanisms of its influence on the subsequent development of pop, R&B, and soul vocal performance. The study analyses the main stages of Whitney Houston's artistic career and reveals the key characteristics of her vocal technique, including timbral organisation of the voice, dynamic flexibility, intonational accuracy, the use of melisma, runs and riffs, as well as improvisation and variability of repetitions. Particular attention is paid to the influence of the African American musical tradition, especially gospel and soul, on the formation of Whitney Houston's performance style, which combines technical freedom with a high level of emotional expressiveness. It is demonstrated that the singer's work contributed to the codification of a new model of pop vocal performance, in which the voice functions not merely as a means of reproducing melody but as a primary structural element of the musical composition. The article also traces Whitney Houston's influence on subsequent generations of performers and contemporary vocal practices, including the popularisation of melismatic singing and the formation of new standards of performance mastery. The conclusions emphasise that her artistic work has a systemic impact, encompassing both the aesthetic and pedagogical dimensions of contemporary musical culture.

**Key words:** pop vocal, gospel, soul, vocal technique, melisma, improvisation, Whitney Houston.

**Вступ.** Сучасна музична культура характеризується активною взаємодією різних стильових напрямів і форм виконавської практики, що зумовлює необхідність переосмислення ролі індивідуальних творчих постатей у процесах її трансформації. Особливого значення набувають дослідження, спрямовані на аналіз впливу видатних вокалістів, чия діяльність сприяла формуванню нових естетичних норм і виконавських стандартів. У цьому контексті творчість Вітні Х'юстон постає як один із ключових феноменів сучасної музичної культури. Її виконавський стиль, що сформувався на перетині напрямів госпел, соул та поп-музики, визначив нову модель вокального мислення, яка поєднує

технічну досконалість із високим рівнем емоційної виразності. Незважаючи на значну кількість наукових праць у сфері популярної музики, питання комплексного дослідження вокальної техніки В. Х'юстон і її впливу на розвиток естрадного співу залишається недостатньо опрацьованим. Саме це зумовлює актуальність даного дослідження.

**Матеріали та методи.** Сучасні зарубіжні дослідники розглядають творчість Вітні Х'юстон у кількох взаємопов'язаних напрямках: крізь призму афроамериканської музичної традиції, аналізу вокальної орнаментики, емоційної виразності співу, а також у ширшому культурологічному й біографічному контекстах. У праці



С. Чен [1] висвітлено еволюцію госпелу та його інтеграцію в R&B і хіп-хоп від 1960-х років, що є важливим для розуміння стильових витоків вокальної манери Вітні Х'юстон, сформованої під впливом афроамериканської церковної та популярної музики. Публікація Л. Еверітт [2] акцентує увагу на мелізматиці як одній із найхарактерніших рис виконавського стилю співачки; авторка підкреслює роль Х'юстон у популяризації цього прийому в масовій музичній культурі. Дослідження Я. Кооймана [3] репрезентує інший ракурс аналізу, розглядаючи образ Вітні Х'юстон у контексті репрезентації темношкірих жінок у популярній культурі та біографічному наративі, що дозволяє ширше осмислити її культурне значення. У статті Р. Рішара [4] вокальна орнаментация в афроамериканських популярних баладах початку 1990-х років трактується як важливий стильовий маркер епохи; це дослідження є цінним для аналізу мелізматичної техніки Х'юстон у зв'язку з тенденціями тогочасного поп- та R&B-вокалу. Праця З. Сан [5] присвячена співвідношенню емоційної виразності та технічних прийомів у вокальному виконавстві, що створює теоретичне підґрунтя для характеристики інтерпретаційної майстерності співачки. Узагальнену біографічну та фактологічну інформацію про основні етапи творчого шляху, сценічну діяльність і суспільне визнання артистки подано в енциклопедичній статті Encyclopaedia Britannica [6]. Наявні джерела формують теоретичну базу для дослідження, однак проблема системного аналізу вокальної техніки Вітні Х'юстон та її впливу на подальший розвиток естрадного співу все ще потребує окремого осмислення. У процесі дослідження застосовано комплекс наукових методів. Аналітичний метод дав змогу детально розглянути особливості вокальної техніки та інтерпретаційні принципи виконання. Порівняльний підхід використано для зіставлення виконавської манери Вітні Х'юстон із творчими практиками інших представників поп- і соул-вокалу, що дозволило визначити її унікальні риси та ступінь впливу на сучасних виконавців. Історико-культурний метод забезпечив можливість простежити роль афроамериканської музичної традиції, зокрема напрямків госпел та соул, у формуванні її вокального стилю. Водночас музикознавчий аналіз був спрямований на дослідження структурних і виразових параметрів вокального виконання, включаючи тембр, динаміку, інтонацію та орнаментуку. Застосування зазначених методів у сукупності забезпечило комплексне вивчення виконавського стилю співачки та дало змогу виявити його значущий вплив на формування сучасних вокальних практик.

**Результати дослідження.** Творчість Вітні Х'юстон залишається важливою частиною поп-культури. Окрім того, що вона є однією з найбільш продаваних виконавиць в історії музики, за даними Guinness World Records, вона також є найбільш титулованою жінкою-артисткою всіх часів. Упродовж кар'єри співачка здобула загалом 415 нагород, серед яких – дві премії Emmy Awards, шість Grammy Awards, 22 American Music Awards та 30 Billboard Music Awards. До сьогодні Х'юстон належить рекорд за найбільшою кількістю

поспіль хітів, що посідали перше місце в чарті Billboard Hot 100 – сім композицій. Її другий альбом «Whitney» став першим альбомом жінки-виконавиці, який дебютував одразу на першому місці в чартах. Співачку часто називали «The Voice», що відображає винятковий статус її вокальної майстерності. Як зазначається в Encyclopaedia Britannica, її «чудові вокальні здібності та виняткова емоційна сила стали еталоном досконалості, за яким оцінювали інших поп-співачок» [6], що й зумовило закріплення за нею цього прізвиська. Її видатний талант залишається одним із найвідоміших у світі: протягом 24 років кар'єри вона випустила сім студійних альбомів і взяла участь у створенні чотирьох саундтреків до фільмів.

Формування виконавського стилю Whitney Houston відбувалося в тісному зв'язку з афроамериканською музичною традицією, передусім із напрямом госпел. Як зазначає С. Чен, «госпел-музика як важлива складова афроамериканської релігійної культури з середини ХХ століття здійснює потужний вплив на сучасну популярну музику» [1, с. 76]. Народившись у музичній родині, співачка з раннього віку була залучена до церковного співу, що стало визначальним чинником у становленні її вокальної манери. Саме в цьому середовищі сформувалися навички імпровізації, використання мелізматики, варіативності повторів та інтонаційної експресії. Вплив госпел-традиції проявляється у характерній для Вітні Х'юстон манері фразування, гнучкості ритмічної організації вокальної лінії та здатності до поступового нарощування драматичної напруги. Важливим є також зв'язок із соул-музикою, яка інтегрує елементи госпел у світський контекст, що згодом стане основою її поп-виконавства.

Початок професійної кар'єри співачки припадає на першу половину 1980-х років і пов'язаний із діяльністю в модельному бізнесі та участю у студійних записах як бек-вокалістки. Переломним моментом стало підписання контракту з лейблом Arista Records. Дебютний альбом Вітні Х'юстон (1985) засвідчив формування її індивідуального стилю, що поєднує технічну досконалість із доступністю поп-формату. Уже в цьому альбомі простежується характерна для співачки рівновага між вокальною віртуозністю та емоційною стриманістю, що зумовило його позитивне сприйняття широкою аудиторією. Період 1980–1990-х років став часом найвищого злету творчої кар'єри В. Х'юстон, коли її ім'я закріпилося як одне з провідних у світовій популярній музиці. Комерційний успіх співачки був безпрецедентним: її альбоми очолювали світові чарти, а окремі композиції ставали міжнародними хітами. Такий успіх зумовлений не лише високим рівнем виконавської майстерності, а й здатністю поєднувати елементи різних музичних традицій у межах популярного формату.

У цей період відбувається суттєве розширення жанрової палітри її творчості. Вокальний стиль В. Х'юстон інтегрує риси поп-музики, R&B та соул, формуючи універсальну модель виконання. Особливістю її інтерпретації є поєднання чіткої структурованості мелодії з імпровізаційною варіативністю, що надає кожному

виконанню унікального характеру. Цю рису її виконавської манери підкреслює Л. Еверітт: «Однак, можливо, найбільшою майстерністю Х'юстон було відчуття міри. У час, коли вокальні шоу переповнені надмірно емоційним і перебільшеним співом, особливо помітною стає її здатність використовувати мелізматику лише в потрібний момент» [2]. Значущим етапом цього періоду стала участь у створенні саундтреку до фільму *The Bodyguard* (1992), де композиція «I Will Always Love You» набула статусу культурного феномена. У ній максимально реалізовано потенціал вокальної динаміки, від інтимного, камерного звучання до кульмінаційної експресії. В цей період формується канон поп-балади, в якому вокал виконує провідну структуротворчу функцію.

Пізній етап творчості В. Х'юстон характеризується складною взаємодією художніх трансформацій і особистісних викликів. Зміни в її житті, зокрема професійні труднощі та особисті обставини, вплинули на вокальний стан співачки, що позначилося на тембрі, діапазоні та технічних можливостях голосу. Водночас ці трансформації сприяли появі нових інтерпретаційних якостей, зокрема більшої глибини та драматичної насиченості виконання. У пізній період спостерігається певне зменшення вокальної віртуозності, однак натомість посилюється значення експресивного компонента. Вокал стає менш орнаментованим, але більш психологічно насиченим. Така зміна стилю може розглядатися як еволюція від технічної демонстративності до внутрішньо пережитого висловлювання.

Попри труднощі, В. Х'юстон зберегла статус знакової постаті у світовій музичній культурі. Її пізні виступи, хоча й відрізнялися від ранніх за технічними параметрами, залишалися важливими з точки зору художньої виразності. Таким чином, завершальний етап її творчості засвідчує складний процес переосмислення виконавської ідентичності, що є характерним для багатьох видатних артистів.

Вокальна майстерність Вітні Х'юстон вирізняється поєднанням природних даних і високого рівня технічної організації звуку. Голос співачки зазвичай класифікують як сопрано з широким діапазоном, що охоплює приблизно три октави. Особливістю її вокального апарату є здатність вільно функціонувати як у середній, так і у верхній теситурі без відчутного напруження, що забезпечує рівномірність тембрового забарвлення в різних регістрах. Тембр голосу В. Х'юстон характеризується чистотою, прозорістю та водночас насиченістю обертонового спектра. У середньому регістрі він має м'яке, оксамитове звучання, тоді як у верхньому – набуває яскравості та сили, зберігаючи при цьому контрольованість інтонації. Важливою ознакою є також чіткість атаки звуку та стабільність інтонаційного строю, що свідчить про добре сформовану вокальну техніку.

Контроль динаміки у виконанні співачки відзначається винятковою гнучкістю. Вона вільно варіює гучність від майже шепітного *pianissimo* до потужного *forte*, не втрачаючи якості звуку. Динамічний розвиток у її інтерпретаціях має драматургічний характер: поступове наростання напруги, характерне для баладного

репертуару, досягається через поєднання динамічних контрастів і регістрових переходів. Особливо показовим є використання так званої «динамічної арки», коли кульмінація вибудовується не лише через підвищення гучності, а й через інтенсифікацію тембрового та емоційного наповнення звуку.

Однією з визначальних рис виконавського стилю В. Х'юстон є активне використання вокальної орнаментики, що включає *runs*, *riffs* і мелізматичні розгортання. Ці елементи не виконують суто декоративної функції, а є невід'ємною складовою музичної структури та засобом індивідуалізації інтерпретації. Мелізматику у виконанні співачки характеризується чіткістю артикуляції та логічною впорядкованістю. Навіть у складних швидкісних пасажах зберігається ясність кожного звуку, що забезпечує виразність мелодичної лінії. *Runs* і *riffs* використовуються як у завершеннях фраз, так і в кульмінаційних моментах, виконуючи функцію інтонаційного підсилення та емоційного акцентування. Важливою ознакою є варіативність повторів. При виконанні однакових структурних елементів, зокрема приспівів, В. Х'юстон майже ніколи не відтворює мелодію ідентично. Кожне повторення супроводжується новими орнаментальними варіаціями, змінами ритмічного малюнка або інтонаційними відхиленнями. Така практика свідчить про імпровізаційний характер її вокального мислення.

Імпровізаційність у цьому контексті не є довільною, а підпорядковується певним стилістичним нормам. Вона функціонує в межах усталеної традиції, де поєднуються індивідуальна свобода виконавця та очікування слухачької аудиторії щодо характеру вокального розвитку. Її технічну зумовленість підкреслює Л. Еверітт, яка зазначає: «Х'юстон також підбирала голосні звуки таким чином, щоб економити повітря, завдяки чому могла довше утримувати протяжні ноти... Важливою була і плавність та природність звучання її мелізмів, що досягалося завдяки використанню всього тіла для контролю голосу» [2]. Вокальна манера В. Х'юстон глибоко вкорінена в традиціях госпел та соул, що визначає її експресивну природу. Госпел, як духовна музична практика, формує особливий тип звуковидобування, у якому технічні параметри підпорядковані передачі емоційного змісту. У виконанні співачки це проявляється у здатності поєднувати точність інтонації з високим рівнем емоційної насиченості.

Емоційна експресія досягається через використання інтонаційних відхилень, гнучкість ритміки, варіювання тембрових відтінків та динамічних нюансів. Вокал набуває рис мовленнєвої інтонації, що наближає музичне висловлювання до безпосереднього переживання. Така манера виконання створює ефект широти, що є однією з ключових характеристик афроамериканської вокальної традиції. Особливо це відчутно у завершальних розділах пісень, які концентрують емоційний підсумок виконання. Р. Рішар, аналізуючи вокальні практики афроамериканської популярної балади, зазначає, що завершення музичних творів часто будується за принципом поступового зниження динаміки або

переходу до ауто, у якому зменшується інтенсивність звучання та спрощується вокальна орнаментика. Такий прийом створює ефект емоційного відступу та повернення до більш стриманої, «прямої» манери виконання [4, с. 433].

Описані особливості дозволяють говорити про наявність певних усталених принципів організації вокального висловлювання, які можна окреслити як своєрідний «вокальний етикет» афроамериканської балади. До них належать поступове наростання емоційної напруги, обов'язкова варіативність повторів, використання мелізматики як засобу кульмінаційного розвитку, а також повернення до більш стриманого, «прямого» звучання у фінальних розділах. Вітні Х'юстон не лише дотримується цих норм, але й значною мірою кодифікує їх, перетворюючи на стандарт поп-вокалу кінця ХХ століття. Така система норм передбачає баланс між емоційною виразністю та технічним контролем виконавця. У цьому контексті З. Сан зазначає, що «поєднання емоційної виразності та виконавських навичок є важливою складовою музичного виконання» [4, с. 437].

Творчість В. Х'юстон відіграла визначальну роль у формуванні нормативної моделі поп-вокалу кінця ХХ – початку ХХІ століття. Її виконавський стиль, що поєднує технічну досконалість із емоційною виразністю, став своєрідним еталоном, на який орієнтуються як професійні співаки, так і вокальні педагоги. У цьому контексті можна говорити про кодифікацію певного типу вокального мислення, де центральне місце посідає індивідуалізоване трактування мелодії в межах усталеної жанрової форми.

Вокальна техніка В. Х'юстон функціонує як модель для наслідування завдяки своїй універсальності та адаптивності. Вона демонструє оптимальне поєднання контролю дихання, рівномірності звуковедення, чистоти інтонації та гнучкості фразування. Особливе значення має її здатність інтегрувати мелізматичні елементи у структуру мелодії таким чином, щоб вони не порушували її цілісності, а навпаки – підсилювали драматургічний розвиток. Саме ця збалансованість між технікою і виразністю стала визначальною для формування сучасного уявлення про «якісний» поп-вокал.

Вплив В. Х'юстон чітко простежується у творчості низки провідних вокалістів кінця ХХ – початку ХХІ століття, для яких її стиль став відправною точкою власних інтерпретаційних практик. У цьому контексті Я. Коойман підкреслює, що «Х'юстон відрізняється від Росс і Бейонсе тим, що саме голос відіграє домінуючу роль у формуванні її зіркового образу» [3, с. 192]. Однією з найбільш показових постатей у цьому контексті є Мерая Кері, у вокальній манері якої помітне подальше розширення мелізматичної техніки. Якщо у Вітні Х'юстон орнаментика підпорядкована структурі, то у Мераї Кері вона набуває більшої віртуозності та автономності, перетворюючись на самодостатній виразовий засіб.

Іншим важливим прикладом є Бейонсе, чий стиль поєднує технічні принципи, характерні для Вітні

Х'юстон, із сучасними елементами сценічної експресії та перформативності. У її виконанні простежується аналогічна увага до динамічної драматургії, варіативності повторів і точності інтонації, однак ці риси інтегруються у ширший контекст візуально-сценічного шоу.

У ХХІ столітті спадщина Вітні Х'юстон зазнає подальшої трансформації, що проявляється у широкому поширенні мелізматичного співу в популярній музиці. Використання runs, riffs і складних вокальних пасажів стає типовою ознакою поп- і R&B-виконавців, перетворюючись на своєрідний стандарт професійної майстерності. Водночас спостерігається певна зміна функції цих елементів: якщо у Вітні Х'юстон вони були органічно вплетені у драматургію твору, то в сучасній практиці інколи набувають більш демонстративного характеру.

Суттєвим чинником популяризації цього стилю стали телевізійні вокальні шоу, такі як The Voice, American Idol та інші, у яких вокальна техніка, сформована під впливом Вітні Х'юстон, фактично інституціоналізується. Учасники таких програм часто орієнтуються на виконання з високим рівнем технічної складності, використанням мелізматики та динамічних контрастів, що відтворює модель поп-вокалу, закладену ще наприкінці ХХ століття. Таким чином, вплив Вітні Х'юстон виходить за межі індивідуальної творчості й охоплює ширший культурний простір, формуючи як естетичні орієнтири сучасної музики, так і практики вокального навчання та медіарепрезентації виконавського мистецтва. Її спадщина продовжує функціонувати як важливий чинник розвитку вокальної культури, визначаючи параметри як професійного, так і масового музичного середовища.

**Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що виконавський стиль Вітні Х'юстон сформувався на перетині афроамериканської музичної традиції (госпел, соул) та поп-виконавства, що зумовило поєднання високого рівня технічної організації звуку з інтенсивною емоційною виразністю. Доведено, що ключовими характеристиками її вокальної манери є мелізматична орнаментика, варіативність повторів, імпровізаційність, а також динамічна драматургія вокального розвитку. Обґрунтовано, що зазначені риси функціонують не ізольовано, а в межах усталеної системи норм, яку доцільно визначити як «вокальний етикет» афроамериканської популярної балади. Вітні Х'юстон не лише репрезентує ці принципи, але й кодифікує їх, перетворюючи на нормативну модель поп-вокалу кінця ХХ – початку ХХІ століття. Встановлено, що вплив співачки має системний характер і проявляється як у виконавській практиці (зокрема у творчості Мераї Кері, Бейонсе та інших), так і в педагогічній сфері та медіапросторі, включаючи телевізійні вокальні формати. Таким чином, її творчість виступає важливим чинником трансформації сучасної вокальної культури, визначаючи параметри як професійного, так і масового музичного середовища.

### Література:

1. Chen S. The evolution and integration of gospel music in RnB and hip-hop since the 1960s. Proceedings of the 7th International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2025). 2025. Vol. 979. P. 77–82.
2. Everitt L. Whitney Houston and the art of melisma. BBC News Magazine. 2012. February 15. URL: <https://www.bbc.com/news/magazine-17039208> (дата звернення: 25.03.2026).
3. Kooijman J. What's Whitney Got to Do with It: Black Female Triumph in Popular Culture. The European Journal of Life Writing. 2021. Vol. X. P. 190–209.
4. Rischar R. A Vision of Love: An Etiquette of Vocal Ornamentation in African-American Popular Ballads of the Early 1990s. American Music. 2004. Vol. 22, № 3. P. 407–443.
5. Sun Z. Emotional Expression and Singing Techniques in Vocal Singing Research. Journal of Global Humanities and Social Sciences. 2024. Vol. 5, № 12. P. 437–442.
6. Whitney Houston. Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Whitney-Houston> (дата звернення: 25.03.2026)

### References:

1. Chen S. (2025). The evolution and integration of gospel music in RnB and hip-hop since the 1960s. Proceedings of the 7th International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2025). Vol. 979. pp. 77–82 [in English]
2. Everitt L. (2012). Whitney Houston and the art of melisma. BBC News Magazine. February 15. Available at: <https://www.bbc.com/news/magazine-17039208> [in English]
3. Kooijman J.(2021) What's Whitney Got to Do with It: Black Female Triumph in Popular Culture. The European Journal of Life Writing. [in English]
4. Rischar R. (2004). A Vision of Love: An Etiquette of Vocal Ornamentation in African-American Popular Ballads of the Early 1990s. American Music. Vol. 22, № 3. pp. 407–443 [in English]
5. Sun Z. (2024). Emotional Expression and Singing Techniques in Vocal Singing Research. Journal of Global Humanities and Social Sciences. Vol. 5, № 12. pp. 437–442. [in English]
6. Whitney Houston. (2026) Encyclopaedia Britannica. Available at: <https://www.britannica.com/biography/Whitney-Houston> [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА В РЕЧІ ПОСПОЛИТІЙ У XVI–XVII СТ.: ІНСТИТУЦІЙНІ УМОВИ, СТИЛІСТИКА ТА КУЛЬТУРНА ВЗАЄМОДІЯ

**Бовсунівська Наталія Миколаївна,**

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0002-6418-7738

*У статті розглядається композиторська практика в державі Річ Посполита у XVI–XVII ст. у контексті інституційних умов, стилістики та культурної взаємодії. Особливу увагу приділено діяльності композиторів, чия творчість відображає ключові тенденції музичного розвитку періоду: Себастьяна з Фельштина, Марціна Леополіти, Войцеха Весоловського. Проаналізовано стилістичні особливості їхніх творів у контексті реєпції західноєвропейських впливів, адаптацію ренесансної поліфонії та впровадження ранньобарокових елементів. Висвітлено взаємодію латинської літургійної традиції з локальними музичними практиками, що сприяло формуванню синтетичного стилю, а також значення культурних контактів і мобільності музикантів для розвитку українсько-польських зв'язків і циркуляції музичних ідей.*

*Дослідження базується на компаративному аналізі музичних творів а також на методах стилістичного аналізу, історико-культурної реконструкції та історичної інтерпретації. Такий підхід дозволяє простежити механізми музичних впливів і стилістичних трансформацій. На підставі джерельного аналізу зроблено висновок, що композиторська діяльність у Речі Посполитій формувалася як динамічна система, де інституційні умови, стилістика та міжкультурна взаємодія взаємопов'язані й визначають розвиток музичної традиції. Простежено культурну інтерференцію: італійська та нідерландська поліфонія проникала через рукописи та систему навчання іноземних музикантів, німецькі капелмейстери вдосконалювали існуючі методики, а латинська мова виконувала функцію об'єднавчого комунікаційного коду. Музичний простір держави не був таким же потужним, як Рим або Париж, проте створював умови для реєпції, адаптації та дифузії західноєвропейських традицій у локальному поліетнічному середовищі. Творчість композиторів демонструє різні шляхи інтеграції у систему та підкреслює роль інституційної і стилістичної ролі композитора, а не етнічної чи національної приналежності. Їх українське походження та активність у Речі Посполитій свідчать про універсальність мистецтва, здатність поєднувати різні культурні вектори та створювати нові синтети, які впливали на формування української та польської музичних традицій і залишаються актуальними для наступних поколінь.*

**Ключові слова:** Річ Посполита, поліфонія, музичний трактат, Капела рорантістів, придворне мистецтво, українсько-польські музичні зв'язки, композиторська практика.

### ***Bovsunivska Nataliia. Compositional Practice in the Polish-Lithuanian Commonwealth during XVI th and XVII th Centuries: Institutional Frameworks, Stylistics, and Cultural Interaction***

*The article examines compositional practice in the Polish-Lithuanian Commonwealth during the 16th–17th centuries within the context of institutional conditions, stylistic developments, and cultural interaction. Special attention is given to the activities of Sebastian z Felsztyna, Marcin Leopolita, and Wojciech Wesolowski, whose works reflect key trends in the musical development of the period. The stylistic features of their compositions are analyzed in the context of the reception of Western European—primarily Italian—musical influences, the adaptation of Renaissance polyphony, and the introduction of early Baroque elements. The interaction between the Latin liturgical tradition and local musical practices, which contributed to the formation of a synthetic style, is highlighted, as well as the significance of cultural contacts and the mobility of musicians for the development of Ukrainian-Polish connections and the circulation of musical ideas.*

*The study is based on a comparative analysis of musical works and printed sources, as well as on methods of stylistic analysis, historical-cultural reconstruction, and historical interpretation. This approach allows tracing mechanisms of musical influence and stylistic transformation. On the basis of source analysis, it is concluded that compositional activity in the Commonwealth developed as a dynamic system in which institutional conditions, stylistic practice, and intercultural interaction were interconnected and shaped the evolution of musical tradition. Cultural interference is evident: Italian and Netherlandish polyphony was transmitted through manuscripts and the training of foreign musicians, German Kapellmeisters refined existing methods, and Latin served as a unifying communicative code. Although the musical space of the Commonwealth was not as powerful as Rome or Paris, it provided conditions for the reception, adaptation, and diffusion of Western European traditions within a local multiethnic environment. The composers' works demonstrate different paths of integration into institutional frameworks, emphasizing the institutional and stylistic role of the composer rather than ethnic or national identity. Their Ukrainian origins and activity in the Commonwealth testify to the universality of art, its ability to combine diverse cultural vectors, and to create new syntheses that influenced the development of both Ukrainian and Polish musical traditions and remain relevant for subsequent generations.*

**Key words:** Polish-Lithuanian Commonwealth, polyphony, musical treatise, Royal Rorantist Chapel, courtly art, Ukrainian-Polish musical connections, compositional practice.



**Вступ.** Історичний розвиток української та польської культур упродовж століть відбувався у тісному взаємозв'язку, який був зумовлений не лише їхнім праслов'янським підґрунтям, а й тривалим перебуванням у межах спільного політичного та соціокультурного простору. Інтенсивні контакти між двома народами спричинили складні процеси культурної взаємодії, у яких формувалися спільні освітні практики, мистецькі орієнтири та інтелектуальні традиції. Особливе місце у цій системі міжкультурних зв'язків посідало музичне мистецтво, що стало важливим засобом поширення європейських художніх моделей на територіях Речі Посполитої та водночас відображало локальні особливості регіональних культур. Історична доля поєднала обидва слов'янські народи в одному соціокультурному середовищі. Ця спільність обумовила взаємопроникнення та взаємовплив наших культур. Водночас сприйняття католицької традиції в українському суспільстві не було однозначним: історичні конфесійні та політичні суперечності згодом були підсилені ідеологічними викривленнями радянської історіографії, у якій католицьке духовенство часто зображувалося у негативному світлі. Поєднання давніх упереджень із пропагандистськими штампами ХХ ст. у ряді випадків призводило до актів культурного вандалізму. Так, у різні роки більшовицькою владою було зруйновано потужні органи в Полонному та Житомирі, від яких залишилися лише корпуси. Також показовим прикладом драматичної долі польської сакральної культури стала історія органа у колишньому домініканському костелі Вінниці: на початку 1990-х рр., у період конфлікту навколо передачі храму релігійній громаді, інструмент було силоміць демонтовано представниками нині забороненого ворожого патріархату. Під час цих подій частину деталей інструменту викинули прямо на дорогу і трамвайні колії. Після відновлення інструмент знову зазвучав у костелі Пресвятої Діви Марії Ангельської у Вінниці [1]. Проте, якою б не була історія українсько-польських взаємин, необхідно зазначити, що музична практика храмів і навчальних закладів стала середовищем, у якому формувалася композиторська традиція Речі Посполитої. І часто майстри, які залишили своє ім'я в історії музики, мали українське походження, а їх діяльність стала важливим етапом розвитку музичного мистецтва Центрально-Східної Європи. Мова йде про митців, творчість яких виникала на перетині різних культурних традицій і відображала загальноєвропейські стилеві тенденції. Саме тому вивчення композиторської спадщини цього періоду потребує розгляду у ширшому історико-культурному контексті, де взаємодія українських і польських традицій виступає одним із ключових чинників формування музичної культури регіону.

Метою роботи є комплексне вивчення композиторської практики в Речі Посполитій XVI–XVII ст. окремо визначених митців, зокрема – Себастьяна з Фельштина, Марціна Леополіти, Войцеха Весоловського в контексті інституційних умов, стилістичних процесів та культурної взаємодії. Дослідження прагне показати, як локальні та західноєвропейські традиції взаємодіяли

у формуванні музичної практики, а також оцінити внесок українських музикантів у розвиток регіональної музичної культури.

**Матеріали та методи.** У ХХ столітті вітчизняні та польські музикознавці почали систематично досліджувати творчу спадщину композиторів (і музичну, і теоретичну). А. Chybiński [3; 10; 11] є автором кількох фундаментальних праць з музичної літератури Польщі XVI ст. і дав найдетальніший ранній аналіз біографії та творчості Себастьяна з Фельштина. Е. Witkowska-Zaremba редагувала та перекладала «Sebastian z Felsztyna: pisma o muzyce» (вони є раритетом), аналізувала системи музичної нотації та теоретичні підходи, що використовував Себастьян, а також досліджувала концепти *toni* і *modi* у ранньому ренесансному музичному мисленні. Польські джерела переважають кількісно, що пояснюється як історичними, так і науковими обставинами: значна частина музичних творів і документів того часу збереглася на території Польщі, тож польські дослідники раніше і більш системно почали вивчення національної та регіональної музичної традиції Речі Посполитої. У доповнення до польських джерел значною є частка українських публікацій, зокрема – публікації М. Підгорбунського, Н. Белявіної, Л. Корній... , які висвітлюють український аспект музичної культури та внесок композиторів українського походження у розвиток польсько-українських музичних контактів. Ці дослідження дозволяють простежити взаємодію латинської літургійної традиції та західноєвропейської поліфонії у контексті багатонаціональної держави. Використано декілька видів джерел: біографічні дослідження, аналітичні статті, огляди музичних трактатів, онлайн-ресурсів (Polska Biblioteka Muzyczna та сайт Капели Рорантистів). Таке поєднання дозволяє забезпечити комплексний аналіз творчості композиторів, відобразити стилістичні процеси та міжкультурні взаємодії в музичному середовищі Речі Посполитої XVI–XVII ст. Методологічну основу роботи визначає комплексний підхід, який передбачає аналіз музичних джерел і літератури для реконструкції історико-культурного контексту, виявлення закономірностей стилістичного розвитку та взаємодії музичних традицій. Така методологічна орієнтація дозволяє розглядати композиторську діяльність у системі взаємопов'язаних інституційних, стилістичних і культурних чинників, не зводячи її лише до локальних чи етнічних категорій.

**Результати дослідження.** XVI ст. – кульмінація європейського музичного Відродження. Мистецтво цього періоду вступає у нову фазу розвитку: збереження сюжетних ліній і відповідність теми канонам її музичного втілення, поступова індивідуалізація музичних образів у рамках усталених традицій, пересмищення духовної тематики у бік більш світського звучання. Особливу художню цінність становить поєднання світського й релігійного компонентів на різних рівнях: лінгвістичному, стилістичному та композиційному. Наприкінці XVI ст. особливого розвитку набуває вокальна поліфонія, яка активно використовує виразові засоби, властиві світським формам. У цьому контексті

значну увагу привертає музичне життя Польщі та українських земель, де поширювалися стилі нідерландських, італійських, німецьких і французьких композиторів. Аналіз органних табулатур тих часів засвідчує високий рівень обізнаності місцевих музикантів із західноєвропейськими досягненнями. Музичний соціум Речі Посполитої XVI–XVII ст. вирізнявся складністю та багатошаровістю: на перетині конфесій, етносів і їх культур формувалася особливий простір, у якому композитори виконували роль своєрідних вузлів у мережі культурних трансферів. В професійній ідентичності митців головними були належність до певної інституції і стилістичні орієнтири. Етнічна приналежність і супутні їй ознаки – другорядне. Інституційні осередки (катедри храмів, придворні капели та магнатські двори) формували унікальний тип композитора-учасника культурного обміну. У таких умовах латинська мова виступала універсальною, тоді як vernacular традиції (себто, традиції народного або місцевого походження) надавали творам локального колориту. Діяльність композиторів включала створення літургійних і світських творів, підготовку музичних кадрів та адаптацію західноєвропейських музичних моделей до локальних умов. З цим завданням блискуче справилися Себастьян з Фельштина (Sebastian z Felsztyna), Марцін Леополіта (Marcin Leopolita) та Войцех Весоловський (Wojciech Wesołowski), – українці, які демонструють різні моделі композиторської практики на теренах Речі Посполитої.

Себастьян з Фельштина (Sebastian z Felsztyna, бл. 1490–1560 рр.) походив із околиць Самбора (сучасне с. Скелівка, Львівська обл.). Його точне місце народження відоме завдяки титульним сторінкам власних творів, де він ідентифікував себе як de Felstin або Felstinensis, що слугувало авторським підтвердженням географічного походження. Він працював там, де музика виконувала роль символу державної влади та урочистості – при дворі короля. А така діяльність вимагає високої гнучкості та здатності підлаштовуватися під замовлення різних покровителів. Майстер створював композиції для офіційних церемоній, музичного супроводу релігійних обрядів та придворних святкувань. Його твори вирізнялися органічним поєднанням італійської поліфонічної традиції та локальних мелодичних елементів, часто модифікованих відповідно до вимог королівської капели [2]. Стильові особливості творів Себастьяна Фельштина: гнучкість, динамічність, використання поліхоральних прийомів, коли кілька хорів взаємодіють у просторі, створюючи враження урочистої величі. Придворна діяльність вимагала певної мобільності, що сприяло поширенню музичних ідей і стилістичних тенденцій у межах Речі Посполитої. Тут, на відміну від катедральних творців, музикант був менш прив'язаний до строгих канонів, надаючи перевагу імпровізаційним та урочистим ефектам. Його приклад є свідченням, що придворний музикант того часу не обмежувався роллю виконавця замовлень: він виступав культурним посередником, активним учасником трансформацій музичного простору держави. Завдяки підтримці та фінансуванню місцевого добродіяника,

29 листопада 1507 р. Фельштин розпочав навчання на факультеті вільних мистецтв Краківського університету, що стало важливим етапом його професійного становлення: «Себастьян записався на факультет artium liberalium у Ягеллонському університеті за деканату Maciej z Miechowa, сплативши внесок у розмірі 4 грошів» [3, с. 57]. Ймовірно, водночас із навчанням на факультеті вільних мистецтв Себастьян Фельштин здобував і теологічну освіту, хоча існує припущення, що частину богословських знань він міг отримувати у духовній семінарії в Перемишлі. У 1509 р. йому було присвоєно ступінь бакалавра. Під час навчання він, ймовірно, здобував музичну підготовку під керівництвом таких діячів, як Єжи Лібан, який обіймав посаду кантора при церкві Св. Марії у Кракові з 1506 р.. Також він міг відчувати вплив іноземних композиторів, серед яких відзначаються Генріх Фінк, а також вплив місцевих вчених, як-от Миколай з Хшаново. У цей період Себастьян налагодив і важливі контакти в інтелектуальному середовищі, зокрема – з Еразмом Цюлком, майбутнім видатним абатом, якому у 1536 р. він присвятив одну зі своїх праць [2]. Після здобуття бакалаврського ступеня Себастьян залишився в Кракові, не пов'язуючи себе безпосередньо з університетом, та активно знайомився з сучасними теоретичними музичними працями. Особливу увагу він приділяв творам Кельзьської школи, зокрема працям Ніколауса Волліка та Ульріха Бурхарда, які формували його розуміння хоралу та мензуральної нотації. Цей етап становлення професійного мислення відбувався на фоні культурного Ренесансу в Польщі. Така інтеграція створювала сприятливі умови для подальших досягнень Себастьяна як у сфері композиторства, так і в галузі музичної теорії [2]. Слід зауважити, що досі неточним є факт викладання Себастьяном музики в Ягеллонському університеті після закінчення курсу бакалавра. Зокрема, цей факт (і не тільки цей) піддає сумніву Адольф Хібіньський (Adolf Chybiński, 1880–1952 рр.) – польський музикознавець, один із засновників наукового музикознавства країни, дослідник історії музики Центрально-Східної Європи. Зокрема, він пише: «Помилковими або необґрунтованими є також твердження, що Себастьян був "викладачем музики" в Jagiellonian University. Для цього немає жодних доказів. Найпереконливіше проти всіх цих припущень свідчать титульні сторінки його власних праць» [3, с. 58]. Інформації про наступні двадцять років його життя майже не збереглося: відомо, що він продовжував перебувати в Кракові і, ймовірно, був пов'язаний із педагогічною діяльністю. У цей час Себастьян підготував кілька теоретичних праць, частина з яких до наших днів не дійшла.

Вціліла незначна частина музичної спадщини композитора. Відомі нині твори зберігаються в архіві Вавельського кафедрального собору в Кракові і входили до репертуару ансамблю рорантистів. Ці рукописні джерела, датовані початком XVI ст., водночас засвідчують і крихітність збереження ренесансної музичної культури, адже значна частина композицій композитора була втрачена внаслідок воєнних подій, пожеж

та розпорошення історичних бібліотечних колекцій. Перелік збережених творів обмежується трьома чотириголосними мотетами, створеними на початку XVI ст. Вони репрезентують ранній етап становлення поліфонічної традиції у музичній культурі Речі Посполитої та демонструють відчутний вплив франко-фламандської композиторської школи. У цих композиціях григоріанський наспів розміщений у теноровій партії у вигляді протяжних тривалостей, виконуючи функцію *cantus firmus*. Організація музичного матеріалу свідчить про адаптацію міжнародних поліфонічних моделей до локальних літургійних практик, характерних для музичного життя Вавельського собору та діяльності ансамблю рорантистів. Це чотириголосі твори на літургійні тексти: мотети «Alleluia ad Rorate cum Prosa Ave Maria», «Alleluia, Felix es sacra Virgo Maria», «Prosa ad Rorate tempore paschali Virgini Mariae laudes». Загалом композиції Себастьяна, створені на початку XVI ст., ґрунтуються на мелодичному матеріалі григоріанського співу, який подано у теноровій партії довгими тривалостями, тоді як інші голоси формують розвинену поліфонічну фактуру. У цих творах поєднуються традиційні техніки багатоголосся з новими стильовими ознаками ренесансної музики.

Стилістика композицій Себастьяна свідчить про тісний зв'язок із досягненнями провідних північно-європейських композиторів, поєднуючи багатий контрапункт із більш прямолінійною, «нота проти ноти», гомофонною організацією. Мелодійні лінії переважно формуються через послідовності паралельних інтервалів, а іноді між голосами з'являються короткі імітаційні вступи, що створюють нову цікаву декоративну текстуру і, водночас, твори композитора містять усталені прийоми, притаманні франко-фламандській поліфонічній традиції, що підкреслює їхню інтеграцію у ширший європейський музичний контекст. Отже – основу творчого доробку композитора становить літургійна музика; джерела також згадують про нині втрачений збірник церковних гімнів. Творчість митця не обмежувалася музичними творами. Зауважимо, що теоретичні праці Себастьяна заклали основи польської музичної науки, проте їх так само мало: 1). «Opusculum utriusque musicae, tam choralis quam etiam mensuralis» (Краків, бл. 1515 р.), є першим відомим теоретичним трактатом композитора, у якому систематизовано основи як хоральної, так і мензуральної музики. Трактат виконував роль підручника з правил багатоголосся і нотації для студентів факультету вільних мистецтв. У ньому розглядаються загальні музикознавчі питання – класифікація музики, її функції та властивості, а також практичні аспекти: музична гама, сольмізаційна методика, інтервали та церковні тони, що ілюструються численними музичними прикладами. Разом із тим автор здійснював власний відбір матеріалу та вибудовував логіку викладу, що на початку XVI ст. було досить нетиповим і стало звичним лише через декілька десятиліть. 2). «Opusculum musicae compilatum noviter per dominum Sebastianum presbiterum de Felstin. Pro institutione adolescentum in cantu simplici seu Gregoriano» (Краків, бл. 1518 р.) має практичне

призначення і орієнтований на навчання співу початківців. Посібник містить інструкції щодо виконання простих мелодій та григоріанського хоралу, пояснює основи ритміки й мензуральної нотації. Музичні приклади, що дійшли до наших днів, розцінюються як оригінальні твори Себастьяна. Одна з частин трактату під назвою «Другий розділ з першої книги Боєція» (*Boetius capitulo secundo libri primi*) присвячена трьом аспектам музики: гармонії природи, людському голосу та музичним інструментам. Григоріанський спів віднесено до простої, одноголосої музики, для якої важливо знати приму, секунду, терцію, квінту та октаву. Матеріал щодо простої музики подано у трьох розділах: перший описує саму музику та її запис, другий присвячено сольмізації, а третій – вивченню тонів і гама. Для оволодіння музичною гамою автор виділяє шість основних звуків: *ut, re, mi, fa, sol, la*. 3). «Modus regulariter accentuandi lectiones matutinales prophetias necnon epistolas et evangelia» (Краків, 1518 р.) – методичний посібник, присвячений читанню літургійних текстів. У ньому розглядаються принципи інтонування та артикуляції для псалмів, пророчих книг, послань і Євангелій, що робило трактат незамінним для підготовки співаків і читців у церковній практиці. 4). «Opusculum musices mensuralis» (Краків, бл. 1519 р.) детально пояснюються принципи ритмічного поділу нот, організація мензуральних співвідношень та складніші аспекти багатоголосого письма. Посібник слугував не лише довідковим матеріалом, а й навчальним інструментом для музичних шкіл та церковних практик початку XVI століття [4]. Незважаючи на те, що серед теоретичних рефлексій Себастьяна є втрачені, відомо про що ці трактати. Зокрема: «*Divi Aureli Augustini Episcopi Hipponensis De musica dialogi VI per venerabilem Dominum Sebastianum de Felstin*» (Краків, 1536 р.) є перекладом із коментарями шести діалогів св. Аврелія Августина про музику. Він створений митцем з освітньою та богословською метою і слугував посібником для навчання, поєднуючи теоретичні та практичні аспекти музики в контексті духовної освіти. Твір «*Directiones musicae ad cathedralis ecclesiae Premisliensis usum...*» (Краків, 1543 р.) – це практичні інструкції щодо музичного супроводу Літургії в кафедральному соборі Перемишля. Посібник містив поради щодо організації хору, виконання літургійного співу, підтримання єдності музичної практики в церковному середовищі. Він виконував роль довідника для канторів і музикантів кафедрального ансамблю і був присвячений багаторічному добродійнику митця – князю Миколаю Гербурту [5]. Ці книги Себастьяна з Фельштина були опубліковані латинською мовою та часто ілюстровані гравюрами на дереві, що зображували видатних діячів музики античності, пізнього середньовіччя та Ренесансу. У стародруках зустрічаються грецькі терміни з відтворенням усіх акцентів і придихів, а також єврейські слова, оформлені з масоретськими знаками, особливо в тих місцях, де аналізується етимологія основних музичних понять [6, с. 101–107].

У межах нашого дослідження кілька разів фігурує поняття «ансамбль рорантистів». *Cappella Rorantistarum*

представляє собою історичний церковний вокальний ансамбль, який діяв у Вавельському соборі в Кракові з XVI ст. і був створений за наказом короля Сигізмунда I Старого. Заснування цього колективу датується 1540 р., перший виступ відбувся через три роки. Головним завданням капели було виконання літургійної музики, зокрема, меси *Rogate Caeli* [7]. Наступник короля Зигмунд Август II постійно дбав про музикантів своєї капели, приділяючи увагу не лише їхній професійній діяльності, а й побутовим умовам. Збережені документи (фінансова документація та листування) дають змогу оцінити короля як активного мецената, який системно підтримував розвиток музичного мистецтва та забезпечував належні умови для творчості своїх підопічних. Склад капели був інтернаціональним: туди запрошувалися італійські, німецькі музиканти, а також вихідці з українських земель (території Галицько-Волинського князівства, а в XVII столітті – Руського та Белзького воєводства). За задумом організаторів, вона мала наслідувати структуру Сікстинської капели у Римі, де на той час налічувалося близько двадцяти співаків. Репертуар капели включав твори провідних європейських композиторів, стилістично близьких до нідерландської поліфонії строгого стилю, що відзначалася чітким контрапунктом і високим рівнем технічної складності [8]. Спершу капела функціонувала як постійний вокальний колектив, який, зазвичай, налічував дев'ять співаків. До її складу входили як прості хористи, так і священники, які поєднували спів з композиторською діяльністю. Репертуар рорантистів відображав еволюцію польської поліфонії à capella, демонструючи розвиток місцевих традицій хорового співу. Діяльність капели була припинена у 1872 р. [9]. Прийняття та постійне виконання творів Себастьяна Капелою рорантистів свідчило про його славу та визнання в елітному музичному середовищі Польщі того часу, навіть тоді, коли його теоретичні праці вже поступалися місцем іншим [10]. Кар'єра Себастьяна з Фельштина розгорталася в добу польського Ренесансу – на початку XVI ст., в епоху інтенсивного інтелектуального та художнього піднесення за правління Ягеллонської династії. У цей період Краків утвердився як один із провідних осередків європейської культури. Запровадження книгодрукування істотно прискорило циркуляцію наукових і музично-теоретичних праць, а жваві контакти з митцями з Італії, німецьких земель і Франції при дворі на Вавелі сприяли взаємопроникненню художніх традицій та оновленню місцевого музичного середовища. Після смерті останнього короля з династії Ягеллонів Сигізмунда II Августа у 1572 р. держава опинилася під впливом релігійних трансформацій, зумовлених Реформацією, що, своєю чергою, сприяло утвердженню моделі конфесійної толерантності, при якій католицька сакральна музика співіснувала з протестантською традицією хоралу, формуючи поліфонічно й стилістично різномірний звуковий простір. Творча й теоретична спадщина Фельштина справила відчутний вплив на формування краківського композиторського середовища. Його мотети закріпилися

в практиці виконання Капели рорантистів на Вавелі, тоді як музично-теоретичні праці активно використовувалися в освітній підготовці духовенства. Це стимулювало подальший розвиток поліфонічного мислення в наступних поколіннях [11].

Виконання композицій Себастьяна з Фельштина поступово відроджуються в рамках сучасного руху збереження та реконструкції старовинної музики. Змушені зробити уточнення – відроджуються в Польщі. Дослідження його спадщини стикаються з суттєвими труднощами через неповне каталогування: значна частина манускриптів загублена або розпорошена по різних європейських архівах, що істотно ускладнює формування повного та достовірного переліку творів композитора. Останні ініціативи акцентують увагу на критичній ролі цифрового архівування збережених джерел, зокрема колекцій Ягеллонської бібліотеки в Кракові, як засобу заповнення існуючих прогалів у дослідженні спадщини Фельштина. Такий підхід не лише сприяє систематизації та збереженню манускриптів, але й створює умови для відновлення та більш регулярного виконання його композицій у сучасному музичному середовищі. Особа Себастьяна з Фельштина було безпосередньо пов'язана з іншим роксоланом – Марціном Леополітою. *Marcin Leopolita* (бл. 1537–1598 pp.) працював у кафедральному осередку Кракова, де створював поліфонічні твори для літургій та урочистих подій. В 1540 р. його було призначено придворним органістом короля Сигізмунда II Августа, обіймав він цю посаду до 1572 р., – дати відходу короля в засвіти. Із творчої спадщини композитора збереглися лише п'ятиголосна «Великодня меса» (*Missa Paschalis*) та декілька мотетів: «*Cibavit eos addipe frumenti*», «*Mihi autem nimis honorati*», «*Resurgente Christo Domino*», «*Spiritus Domini replevit orbem terrarum*». Без сумніву, його музичні композиції, як і творчість його вчителя, Себастьяна з Фельштина, мала великий вплив на становлення української багатоголової музики [4]. Загалом, твори Леополіти вирізнялися складною поліфонічною структурою: контрапунктична організація була ретельно виважена, а гармонійна побудова забезпечувала відчуття рівноваги та цілісності. Застосування кількох хорів посилювало просторову динаміку композицій, надаючи звучанню багатовимірності. Особливо показовою є «*Missa pro defunctis*», яка демонструє тонке поєднання хорових партій, чітко продуману контрапунктичну структуру та збалансовану текстурну палітру твору [12]. Латинська мова слугувала *Marcin Leopolita* універсальним комунікаційним кодом, що дозволяв інтегрувати його твори у культуру Речі Посполитої та Західної Європи. Водночас його інституційна прив'язаність до Вавельської катедри визначала жанрову специфіку та тематику творів: вони орієнтувалися на літургійні потреби, що обмежувало експерименти у світському репертуарі, але гарантувало високу стабільність та якість виконання. *Leopolita* демонстрував вірність традиції, зберігаючи класичні риси поліфонії італійської школи та, водночас, адаптуючи їх до локальних потреб виконання в костелі. Серед значних досягнень композитора

був цикл мотетів «Piesni choralno-figuralne na caly rok», який протягом тривалого часу зберігався у пулавській бібліотеці Чарторийських. На жаль, під час повстання 1831 р. ці рукописи загубилися, і їх доля невідома (частини «Mihi autem nimis honorati» та «Sibavit eos ex addipe frumenti» були випадково знайдені в ХХ ст.) [12]. З творчої спадщини Мартина Леополіта збереглася п'ятиголосна «Великодня меса» («Missa Paschalis»), написана на мотиви чотирьох старопольських великодніх пісень, які, в свою чергу, були створені на основі григоріанського хоралу [13].

Марціна називають учнем Себастьяна з Фельштина, проте часто історики музики не замислювалися над тим, чи міг Леополіта, який, нібито, народився лише у 1540 р., бути учнем Себастьяна. На цьому акцентує увагу А. Хібінський: «Крім того, відомо, що не всі відомості, подані Старовольським у *Necatonas*, мають беззаперечну достовірність. Отже, або Леополіта народився значно раніше 1540 року і справді помер у 1589 році (якщо й ця дата не потребує перевірки), або ж він не був учнем Себастьяна. Архівні дослідження, без сумніву, зможуть прояснити це питання. Так само не маємо доказів того, що учнем Себастьяна був *Wacław z Szamotuł*» [3, с. 58].

Войцех Весоловський (*Wojciech Wesolowski*, ХVІІ ст.) був фаворитом короля Яна ІІІ Собеського, який поділяв музичні смаки епохи, яка цінувала і героїчний зміст, і мелодію, і м'якість мови, що надавала творам неповторного колориту. Зважаючи на інструмент (бандуру) і специфічність його використання (велика частка імпровізаційності), вказати кількість і жанр творів Войцека Весоловського важко. Але достеменно відомо, що король любив творчість свого фаворита-українця: «Самого вечора король був веселіший, наказав грати на бандурі Весоловському і співати думки волоські та козацькі, і сам король співав»; або: «Весоловський грав і співав на бандурі "Варну", козацьку пісню, король допомагав, бо був дуже веселий» [14, б/с.]. (Очевидно, джерело має на увазі думу «Варна», що оспівує героїчну смерть Владислава Варненчика у 1444 р. – *Авт.*). Дозволимо невеличку рефлексію: на відміну від придворного *Felsztyna* та катедрального *Leopolita*, Весоловський більш вільно поєднує *vernacular* і латинські традиції, що демонструє потужний локальний колорит і адаптаційну здатність периферійних практик.

**Висновки.** Усі наведені вище факти дозволяють зробити низку висновків. У творчості трьох розглянутих композиторів чітко простежується культурна інтерференція: італійська та нідерландська поліфонія проникла через рукописи та систему навчання іноземних

музикантів, німецькі капелмейстери вдосконалювали існуючі методики, а латинська мова виконувала функцію об'єднавчого комунікаційного коду. Композитори водночас адаптували західноєвропейські стилі до конкретних інституційних умов та місцевих традицій. Річ Посполита виступала своєрідною лабораторією культурного перекладу, де периферійні музичні практики не залишалися другорядними, а перетворювалися на активний механізм стилістичних інновацій та адаптації західноєвропейської музики до багатонаціонального середовища. Додамо, що музичний простір Речі Посполитої не був центром генерації стилів, як Італія чи Німеччина, проте створював умови для активної рецепції, адаптації та дифузії західноєвропейських традицій у поліетнічному середовищі [15]. Інституції, в яких працював митці, визначали характер його творчості: Себастьян з Фельштина, Марцін Леополіта і Войцех Весоловський демонструють різні шляхи інтеграції композитора у систему, підкреслюючи роль периферії як простору творчої адаптації і стильового експерименту. Їх творчість наводить на думку, що композитор у Речі Посполитій ХVІ–ХVІІ ст. – це творча одиниця, діяльність якої визначала інституція, конфесійний контекст та стилістичні орієнтири. *Felsztyn* – придворну інтеграцію, *Leopolita* демонстрував катедральну стабільність, *Wesolowski* – локальну адаптацію традицій *vernacular*. А, отже, етнічна чи національна приналежність була другорядною, а ключовим критерієм визначення композитора як творчої одиниці (вважай – особистості) була інституційна і стилістична роль. Проте нас цікавили ці майстри, в першу чергу, як ті, хто належав своїм походженням до українських земель. Незважаючи на те, що за віросповіданням вони були здебільшого католиками або ж виявляли інтерес до протестантських ідей, це жодним чином не робить їх чужинцями у культурному просторі Речі Посполитої. Своєю творчістю ці музиканти залишили глибокий і незаперечний слід, значною мірою вплинувши на формування та розвиток як української, так і польської музичної традиції. Їхній внесок свідчить про універсальність мистецтва, здатність поєднувати різні культурні вектори і контексти та творити нові синтети, які зберігають актуальність і натхнення для наступних поколінь.

Таким чином, творчість цих композиторів стає мостом між епохами, країнами та музичними світами, підтверджуючи, що справжнє мистецтво не знає ні часових меж, ні географічних кордонів. А табулатури і твори незабутніх українських авторів, які творили славу Речі Посполитої потребують пильної уваги, аналізу і, звичайно ж, виконання.

#### Література:

1. Чудновський В. З трамвайних колій до костелу. Як у Вінниці орган «помер», щоб зазвучати знову. «20 хвилин. Вінниця». 16 грудня 2025 р. URL: <https://vn.20minut.ua/Podii/z-tramvaynih-kolij-do-kostelu-yak-u-vinnitsi-organ-pomer-schob-zazvuch-11982356.html> (дата звернення: 11.03.2026).
2. Polska Biblioteka Muzyczna. *Sebastjan z Felsztyna*. URL: <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/sebastian-z-felsztyna/> (дата звернення: 20.02.2026).
3. Chybiński A. *Biografia Sebastjana z Felsztyna. Mysl muzyczna : Dodatek muzykologiczny do miesiecznika «Śpiewak»*. Katowice, grudzień, 1928 r. nr. 9. S. 57–59.

4. Підгорбунський, М. Огляд музичних трактатів XIV–XVI ст. Центрально-Східної Європи та їх роль у запровадженні українського багатоголосся. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2025. №52. С. 118–126. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334085>
5. Kosińska Małgorzata. Sebastian z Felsztyna. Culture.pl – literatura, film, teatr, sztuki wizualne, design, architektura. 5 sierpień 2016. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/sebastian-z-felsztyna> (дата звернення: 07.03.2026).
6. Pawłowski Krzysztof. Lektura polskich starodruków Muzycznych z XVI wieku. W: *Zeszyty Glottodydaktyczne Jagiellońskiego Centrum Językowego*. Z. 9 Kraków, 2019. S. 101–107.
7. Cracow Royal Singers. URL: <https://korkyrabaroque.com/en/cracow-royal-singers-2/> (дата звернення: 14.03.2026).
8. Белявіна Н. Д. Українські музиканти в польській королівській придворній капелі. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф. Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ: НАКККиМ, 2020. с. 7–10.
9. The History of Music in the Cathedral. URL: [https://www.katedra-wawelska.pl/en/muzyka-na-wawelu/historia/?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.katedra-wawelska.pl/en/muzyka-na-wawelu/historia/?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 03.03.2026).
10. Chybiński A. Do Biografji Sebastjana z Felsztyna : Dokumenty i Materjały do Historji Muzyki Polskiej. *Kwartalnik muzyczny*. Warszawa, 1932. T. 4. № 16. S. 594–598.
11. Chybiński A. Słownik muzyków dawnej polski do roku 1800 z arkuszy dodawanych do «Kwartalnika muzycznego» 1948/49. Kraków, 1949. 163 s. URL: <https://polona.pl/preview/b4864d8f-d2ca-409a-b4d8-a050fbef319d> (дата звернення: 03.03.2026).
12. Цірікус К. Мартин зі Львова – композитор XVI століття. *Калюфонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії*. 2002. Ч. 1. С. 297–303. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.14570/3252> (дата звернення: 03.03.2026).
13. Підгорбунський, М. Розквіт українсько-польського музичного мистецтва в XVI ст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2025. № 8 (1), С. 70–78. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331196>.
14. Grześkowiak R. Bandurzysta króla jegomości. Rzecz o Wesołowskim. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. 3 sierpnia 2012. URL: <https://wilanow-palac.pl/pasaz-wiedzy/bandurzysta-króla-jegomosci-rzecz-o-wesolowskim> (дата звернення: 03.03.2026).
15. Lidia Kornij. Українсько-польские контакты музyczne в XVI–XVII wieku. T. I. *Studia polsko-ukraińskie*. Przemyśl, 2006. S. 33–38.

#### References:

1. Chudnovskiy, V. (2025). Z tramvaynykh kolii do kostelu. Yak u Vinnytsi orhan “pomer,” shchob zazvuchaty znovu [From tram tracks to the church. How the organ in Vinnytsia “died” to sound again]. *20 khvylyn. Vinnytsia*. Retrieved from <https://vn.20minut.ua/Podii/z-tramvaynih-kolii-do-kostelu-yak-u-vinnitsi-organ-pomer-schob-zazvuch-11982356.html> [in Ukrainian]
2. Polska Biblioteka Muzyczna. (n.d.). Sebastian z Felsztyna [Sebastian of Felsztyn]. Retrieved from <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/sebastian-z-felsztyna/> [in Polish]
3. Chybiński, A. (1928). Biografja Sebastjana z Felsztyna [Biography of Sebastian of Felsztyn]. *Myśl muzyczna: Dodatek muzykologiczny do miesięcznika „Śpiewak”*, (9), 57–59. [in Polish]
4. Pidhorbunskiy, M. (2025). Ohliad muzychnykh traktativ XIV–XVI st. Tsentralno-Skhidnoi Yevropy ta yikh rol u zaprovadzheni ukrainskoho bahatoholossia [Review of musical treatises of the 14th–16th centuries in Central and Eastern Europe and their role in the introduction of Ukrainian polyphony]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. (52), pp. 118–126. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334085> [in Ukrainian]
5. Kosińska, M. (2016). Sebastian z Felsztyna [Sebastian of Felsztyn]. Culture.pl. – literatura, film, teatr, sztuki wizualne, design, architektura. <https://culture.pl/pl/tworca/sebastian-z-felsztyna> [in Polish]
6. Pawłowski, K. (2019). Lektura polskich starodruków muzycznych z XVI wieku [Reading Polish music prints of the 16th century]. *Zeszyty Glottodydaktyczne Jagiellońskiego Centrum Językowego*. (9), pp. 101–107. [in Polish]
7. Cracow Royal Singers. (n.d.). Retrieved from <https://korkyrabaroque.com/en/cracow-royal-singers-2/>
8. Bieliavina, N. D. (2020). Ukrainski muzykanty v polskii korolivskii prydvornii kapeli [Ukrainian musicians in the Polish royal court chapel]. In *Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii*. Kyiv. pp. 7–10. [in Ukrainian]
9. The History of Music in the Cathedral. (n.d.). Retrieved from <https://www.katedra-wawelska.pl/en/muzyka-na-wawelu/historia/>
10. Chybiński, A. (1932). Do biografji Sebastjana z Felsztyna: Dokumenty i materjały do historji muzyki polskiej [On the biography of Sebastian of Felsztyn: Documents and materials for the history of Polish music]. *Kwartalnik muzyczny*, 4(16), pp. 594–598. [in Polish]
11. Chybiński, A. (1948–1949). Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800 [Dictionary of musicians of old Poland up to 1800]. *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*. [in Polish]
12. Tsirikus, K. (2002). *Martyn zi Lvova – kompozytor XVI stolittia* [Martin from Lviv – a 16th-century composer]. *Kalofoniia*, (1), pp. 297–303. Retrieved from <https://hdl.handle.net/20.500.14570/3252> [in Ukrainian]
13. Pidhorbunskiy, M. (2025). *Rozkvit ukrainsko-polskoho muzychnoho mystetstva v XVI st.* [The flourishing of Ukrainian-Polish musical art in the 16th century]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Muzychne mystetstvo*, 8(1), pp. 70–78. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331196> [in Ukrainian]

14. Grześkowiak, R. (2012). *Bandurzysta króla jegomości: Rzecz o Wesółowskim* [The king's bandurist: On Wesółowski]. Retrieved from <https://wilanow-palac.pl/pasaz-wiedzy/bandurzysta-krola-jegomosci-rzecz-o-wesolowskim> [in Polish]
15. Kornij, L. (2006). Ukraińsko-polskie kontakty muzyczne w XVI–XVII wieku [Ukrainian-Polish musical contacts in the 16th–17th centuries]. *Studia polsko-ukraińskie*. Vol. 1, pp. 33–38). [in Polish]

Дата першого надходження статті до видання: 16.03.2026  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.04.2026  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## СПЕЦИФІКА РОБОТИ НА ЗАНЯТТЯХ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ НЕМУЗИЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

**Борисенко Наталія Сергіївна,**

викладач кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0001-9358-1243

*У статті розглядається проблема постановки голосу у здобувачів немусичних спеціальностей як важливого складника їхньої професійної підготовки. Акцентовано увагу на тому, що для майбутніх педагогів, юристів, управлінців, менеджерів та інших представників «голосових» професій голос є не засобом художнього самовираження, а ключовим інструментом професійної комунікації, впливу та лідерства. Обґрунтовано суперечність між високими вимогами до якості професійного мовлення та відсутністю системної голосової підготовки у межах немусичної освіти, що зумовлює актуальність дослідження.*

*На основі аналізу вітчизняних і зарубіжних наукових джерел окреслено сучасні підходи до роботи з мовленнєвим голосом у позамузичному контексті, зокрема ідеї музичної психології, фонопедії та психофізіології голосоутворення. Показано, що специфіка роботи з цією категорією студентів полягає в адаптації класичних вокальних технік до прикладних тренінгів, спрямованих на подолання психологічних бар'єрів, м'язових затискачів і формування нової голосової впевненості.*

*У статті виокремлено ключові напрями роботи: подолання психоемоційних блоків, формування мовленнєвого (діафрагмального) дихання як основи професійної витривалості, розвиток дикції та артикуляції як інструментів управління аудиторією, гігієну голосу й профілактику професійних захворювань, а також роботу над резонуванням і «польотністю» голосу. Доведено, що комплексний підхід до постановки голосу сприяє не лише підвищенню якості мовлення, а й формуванню стресостійкого, впевненого фахівця, здатного ефективно працювати в умовах тривалого комунікативного навантаження.*

*Зроблено висновок, що постановка голосу для здобувачів немусичних спеціальностей є формою професійної реабілітації та самовдосконалення, а перспективи подальших досліджень пов'язані з розробкою спеціалізованих методик, адаптованих до потреб конкретних професійних груп.*

**Ключові слова:** постановка голосу, здобувач, немусичні спеціальності, комунікативна компетентність; професійна підготовка.

### ***Borysenko Nataliia. The specifics of training classes for students of non-musical specialties***

*The article addresses the issue of voice training for students of non-musical specialties as an essential component of their professional preparation. It emphasizes that for future educators, lawyers, managers, and other professionals for whom voice plays a key role, the voice is not a tool of artistic expression, but a fundamental instrument of professional communication, influence, and leadership. The study substantiates the discrepancy between the high demands for professional speech quality and the lack of systematic voice training within non-musical education, which determines the relevance of this research.*

*Based on an analysis of domestic and international scientific sources, the article outlines contemporary approaches to working with the spoken voice in a non-musical context, including ideas from music psychology, phoniatrics, and the psychophysiology of voice production. It is shown that the specificity of working with this category of students lies in adapting classical vocal techniques to applied training aimed at overcoming psychological barriers, muscular tension, and developing new vocal confidence.*

*The article highlights key areas of focus: overcoming psycho-emotional blocks, developing speech (diaphragmatic) breathing as a basis for professional endurance, improving diction and articulation as tools for managing audience attention, maintaining vocal hygiene and preventing occupational voice disorders, as well as developing resonance and voice «projection». It is demonstrated that a comprehensive approach to voice training contributes not only to improved speech quality but also to the formation of a stress-resilient, confident specialist capable of effective performance under prolonged communicative load.*

*The conclusion emphasizes that voice training for students of non-musical specialties serves as a form of professional rehabilitation and self-improvement, and future research prospects lie in the development of specialized methods adapted to the needs of specific professional groups.*

**Key words:** voice training, student, non-musical specialties, communicative competence, professional preparation.

**Вступ.** Для здобувачів немусичних спеціальностей голос є передусім фундаментальним засобом професійної комунікації, інструментом переконання та способом особистісного самовираження. Якщо в музичній освіті пріоритетом є естетичне вдосконалення, віртуозність та створення художнього образу, то для майбутніх фахівців інших сфер – педагогів, юристів, управлінців чи менеджерів – на перший план виходять інші характеристики: функціональна витривалість голосового апарату, дикційна чіткість та психологічна впевненість під

час виступів. Неспівпадіння між високими вимогами до якості професійного голосу та відсутністю системної підготовки студентів у цьому напрямку створює серйозну проблему, яка потребує детального методичного розбору.

Специфіка роботи з цією категорією студентів полягає в необхідності трансформації класичних вокальних технік у прикладні психотехнічні та фізіологічні тренінги. Оскільки голос безпосередньо корелює з внутрішнім станом людини, наявність психологічних



бар'єрів та м'язових затисків стає головною перешкодою для успішної кар'єри майбутнього спеціаліста. Таким чином, постає потреба у розробці такої методики постановки голосу, яка б не лише забезпечувала технічну грамотність звуковидобування, а й слугувала б інструментом соціальної адаптації, дозволяючи випускнику впевнено володіти собою та своєю аудиторією в будь-яких комунікативних ситуаціях.

Мета статті полягає у висвітленні специфічних особливостей роботи над постановкою голосу зі здобувачами немусичних спеціальностей

**Матеріали та методи.** Аналіз актуальних досліджень свідчить про зростаючий інтерес до проблеми професійного голосу саме в позамузичному контексті. Вагомий внесок у розробку методик роботи з мовленнєвим голосом зробили українські дослідники, зокрема М. Ярко [6], яка розглядає голос у контексті музичної психології та терапії, а також І. Кравцова [5], чії праці присвячені вихованню культури мовлення та постановці голосу майбутніх педагогів. У зарубіжній науковій школі акцент часто зміщується у бік фонетичної та когнітивних аспектів голосоутворення. Значний вплив на сучасну методичку мають праці В. Веннарда [9], чії фундаментальні дослідження механіки голосу стали базою для розуміння роботи резонаторів, та К. Лінклейтер [7], чия методика «Звільнення природного голосу» є ключовою для роботи з немусичантами через зняття психофізичних затискачів. В той же час, залишаються невисвітленими питання адаптації класичних вокально-педагогічних підходів до потреб здобувачів немусичних спеціальностей, для яких голос є передусім інструментом професійної комунікації, а не художнього самовираження.

Дослідження ґрунтується на комплексному міждисциплінарному підході, що поєднує теоретичний аналіз наукових джерел з вокальної педагогіки, фізіології голосу, музикознавства та психології; порівняльно-типологічний метод для виявлення відмінностей між класичною вокальною підготовкою та методами, адаптованими для немусичних студентів; описово-аналітичний метод для систематизації технічних, стилістичних та психофізіологічних характеристик голосу, а також для структурування практичних аспектів роботи з голосом.

**Результати дослідження.** Робота з постановки голосу зі здобувачами немусичних спеціальностей є комплексним процесом, що виходить далеко за межі виключно технічного тренування вокального апарату. На відміну від навчання професійних музикантів, де в центрі уваги стоїть художня естетика, робота з майбутніми ораторами, педагогами чи управлінцями має адаптивний характер.

Найважливішим аспектом у цій роботі є *подолання психологічного бар'єру*. Цей аспект також є одним із найскладніших: якщо вокаліст приходить із внутрішньою готовністю «звучати», то здобувач немусичної спеціальності часто сприймає роботу над голосом як вихід із зони комфорту.

Робота з голосом – це робота з тілом і психікою одночасно. Голос є індикатором нашого внутрішнього

стану: коли ми нервуємо, він «тремтить», коли боїмося – «ховається» в горлі. Специфіка бар'єрів тут полягає у наступному:

– страх «оцінки», коли студенти часто асоціюють постановку голосу зі співом. Оскільки вони не є професійними музикантами, виникає страх здатися смішним, видати некрасивий звук або «сфальшивити»;

– м'язові затискачі. Психологічна невпевненість проявляється фізично – через затиснуту щелепу, підняті плечі, «комки» у горлі. Це блокує природне звучання;

– ефект «чужого голосу», коли багато хто не сприймає свій голос у записі або при посиленому резонанні, вважаючи його неприродним [1, с. 12].

В. Веннард називає такі методи подолання психологічних бар'єрів:

1. Десакралізація процесу. Педагог має пояснити, що голос – це робота м'язів (діафрагми, гортані, язика). Коли процес перетворюється на «фізкультуру для зв'язок», страх перед мистецтвом зникає.

2. Ігрові методики. Використання вправ, де потрібно видавати «непобутові» звуки (імітація звуків природи, тварин, сирени). Це допомагає зняти контроль «соціальної маски».

3. Принцип «права на помилку» – передбачає створення атмосфери, де будь-який звук є корисним досвідом [9, с. 74].

Щодо *формування мотивації*, то студенти немусичних спеціальностей – це прагматики, і їх мотивація має бути функціональною. Тому потрібно показати, як голос стане їх інструментом впливу:

– голос як інструмент влади та лідерства. Доведено, що люди з нижчим, оксамитовим та спокійним тембром сприймаються як більш компетентні та надійні (це важливо для майбутніх керівників та юристів);

– економія зусиль. Мотивація через комфорт – навчитися говорити так, щоб горло не боліло після 15 хвилин виступу;

– естетика переконання. Чітка дикція та польотність звуку дозволяють тримати увагу аудиторії, не вдаючись до крику [8].

Отже, викладач має змістити фокус зі «співаю красиво» на «звучу впевнено та вільно». Для подолання психологічних та фізичних затискачів у студентів немусичних спеціальностей найкраще підходять вправи, що поєднують дихання, рух та розслаблення. Вони допомагають «обманути» мозок, перемикаючи увагу зі страху на фізичне відчуття.

Другий важливий аспект – це *акцент на мовленнєве дихання*. Для здобувачів немусичних спеціальностей дихання є не просто джерелом звуку, а «паливом», яке забезпечує їхню професійну витривалість. Якщо вокалісту дихання потрібне для естетики фрази, то оратору – для того, щоб голос не «сів» на середині виступу.

Основна проблема початківців – це ключичне (верхнє) дихання. Коли людина нервує або поспішає, вона вдихає грудьми, піднімаючи плечі. Це створює зайвий тиск на гортань, звук стає затиснутим, а мовець швидко втомлюється. Тому студентам немусичних спеціальностей важливо перейти на діафрагмальне

дихання, адже це є базою для будь-якої публічної діяльності [3].

Діафрагма – найпотужніший м'яз у нашому корпусі, який має стати опорою для голосу. При вдиху живіт повинен розслабитися і виходити вперед, а нижні ребра – розширюватися в сторони. Це дозволяє легеням заповнитися в нижніх відділах, де їх об'єм найбільший. Перехід на діафрагмальне дихання знімає навантаження безпосередньо зі зв'язок, голос починає звучати «на опорі», стає глибшим та впевненішим.

Щодо специфіки мовленнєвого видиху, то на відміну від звичайного дихання (де вдих дорівнює видиху), мовленнєве дихання передбачає короткий, активний вдих і тривалий, контрольований видих. Студентів слід вчити не «викидати» все повітря на першому ж слові, а розподіляти його рівномірно до кінця фрази. Важливо також їх навчати непомітно добирати повітря в логічних паузах тексту, щоб уникати «задихання» наприкінці речення [3].

Коли студент опановує мовленнєве дихання, він позбувається «задишки оратора», його темп стає розмірним, а голос набуває стабільності навіть у стресових ситуаціях.

Третій важливий аспект – це *робота над дикцією та артикуляцією*. І ця робота – це не просто «чистота звуку», а інструмент управління увагою аудиторії. Нечітке мовлення змушує слухача напружуватися, що швидко призводить до втрати інтересу до теми доповіді чи лекції. Тому для здобувачів немусичних спеціальностей акцент робиться на енергійності мовленнєвого апарату. Частою проблемою тут є «ледаче» піднебіння, нерухомі губи або скована нижня щелепа, що створює ефект мовлення «крізь губи».

Першочерговим завданням є активізація артикуляційного апарату, тобто «пробудження» м'язів, задіяних у творенні звуків. Губи відіграють ключову роль у чіткості голосних і енергійності приголосних, зокрема вибухових та губно-зубних. Язик, як головний артикуляційний м'яз, відповідає за темп і точність мовлення, однак у студентів він часто або надмірно напружений у ділянці кореня, або недостатньо активний кінчиком. Не менш важливою є робота з м'яким піднебінням, низька позиція якого спричиняє назалізацію звучання, тоді як його підняття формує відчуття об'єму та «куполу» голосу.

Специфіка вправ для ораторів істотно відрізняється від вокальної практики. Якщо для співаків пріоритетом є протяжність і насиченість голосних, то для мовців основну роль відіграє чіткий «каркас» приголосних. У цьому контексті доцільним є використання артикуляційної гімнастики, спрямованої на чергування напруження й розслаблення м'язів язика та губ, а також вправ із вибуховими приголосними, які виконуються максимально енергійно, ніби з активним «посилом» звуку в простір. Такі завдання формують відчуття сили та спрямованості голосу.

Важливим елементом роботи є також використання логічних скоромовок. Для здобувачів немусичних спеціальностей вони не повинні бути самоціллю швидкості, а

служувати засобом поєднання дикційної чіткості з інтонаційною виразністю. Проговорювання одного й того ж тексту з різними комунікативними намірами – як наказу, прохання, запитання чи виправдання – дозволяє інтегрувати дикцію з основами акторської майстерності та риторики [2].

У підсумку дикція постає не лише технічним умінням, а й своєрідною «гігієною комунікації», що засвідчує повагу до слухача. Цілеспрямоване опрацювання складних приголосних сполучень і багатоскладових слів є особливо актуальним для майбутніх юристів, менеджерів і педагогів, адже в їхній професійній діяльності кожен звук і кожна інтонаційна деталь мають значення. Завдяки активному й злагодженому артикуляційному апарату студент витрачає менше фізичних зусиль на досягнення чутності, а його мовлення стає чітким, ритмічним і переконливим.

*Гігієна голосу та профілактика професійних захворювань* є наступним важливим аспектом роботи педагога зі студентами немусичних спеціальностей. І основним завданням цього напрямку є формування в студентів уміння вчасно розпізнавати ознаки голосової втоми та володіти базовими навичками самодопомоги. Майбутнім фахівцям необхідно усвідомити, що голосові зв'язки – це тонкий і вразливий м'язовий механізм, вкритий слизовою оболонкою, який потребує постійного й обережного догляду.

У межах занять студентам пояснюються базові правила так званого «голосового виживання». Зокрема, наголошується на важливості підтримання водного балансу: зволоження зв'язок має бути регулярним упродовж дня, а не ситуативним. Не менш значущим є дотримання температурного режиму, адже вживання надто гарячих або холодних напоїв, а також розмова на холоді після інтенсивного голосового навантаження створюють додатковий ризик травмування гортані. Окрему увагу приділяють харчовим подразникам, таким як кава, шоколад, гострі спеції та газовані напої, які негативно впливають на стан слизової оболонки та спричиняють першіння й захриплість [11, с. 24].

Викладач також має ознайомити студентів з основними професійними порушеннями голосу та їхніми симптомами, щоб вони могли відрізнити звичайне застудне захворювання від функціональної перевтоми. Зокрема, фоніастенія проявляється дискомфортом або болем під час мовлення за збереженого звучання голосу й є раннім сигналом неправильної техніки. Постійне форсування звуку або крик можуть призвести до утворення вузликів на голосових зв'язках, а хронічна перевтома – до гіпотонусу, коли голос стає слабким і з'являється надмірний «придих».

Важливим компонентом підготовки є навчання методів самопомоги та м'якої реабілітації голосу. У разі перевантаження першочерговим заходом є дотримання голосового режиму, тобто максимальне мовчання, оскільки шепіт створює ще більше напруження для зв'язок. Ефективними є також прості фонетичні вправи з мінімальною гучністю, що забезпечують легкий вібраційний масаж гортані, а також техніки

психоемоційного розвантаження, адже стан голосу безпосередньо пов'язаний із нервовою системою [11, с. 40].

У підсумку володіння культурою гігієни голосу формує стресостійкого фахівця, здатного ефективно працювати з великими аудиторіями впродовж тривалого часу без шкоди для власного здоров'я.

І останній аспект, на який слід звернути увагу на заняттях з постановки голосу у студентів немюзичних спеціальностей – це *резонування та «польотність»*, що є важливими складовими формування ефективного професійного мовлення. Резонанс визначається здатністю тіла підсилити звук за допомогою природних порожнин-резонаторів, тоді як польотність означає здатність голосу бути добре чутним на значній відстані без надмірних фізичних зусиль з боку мовця. Для здобувачів немюзичних спеціальностей опанування цих механізмів є особливо актуальним, адже воно забезпечує переконливість і витривалість голосу в умовах тривалої комунікації.

У практичній роботі основна увага зосереджується на двох резонаторних зонах – грудній та головній. Грудний резонатор, пов'язаний із роботою трахеї та бронхів, надає голосу низьких обертонів, оксамитовості та відчуття солідності й авторитетності, що є особливо важливим для викладачів, керівників і юристів. Головний резонатор, до якого належать носова порожнина та навколоносові пазухи, забезпечує яскравість, дзвінкість і чіткість звучання, а також створює ефект «польотності», необхідний для лекторів, тренерів і фахівців, які працюють з великими аудиторіями [4].

Важливим компонентом навчання є формування відчуття так званої «голосової маски», тобто концентрації звуку в зоні перенісся та верхніх зубів. Коли мовлення спрямовується в цю ділянку, звук природно підсилюється за рахунок кісткової провідності, стає легшим і виразнішим. Орієнтиром правильного включення резонаторів є відчуття легкої вібрації в ділянці носа під час мовлення або звучання сонорних приголосних.

Польотність голосу слід відрізнити від гучності, оскільки вона має акустичний, а не силовий характер. Студентів навчають спрямовувати звук у простір, уявляючи конкретну віддалену точку, а не зосереджувати його «всередині себе». Така психологічна установка допомагає формувати відчуття спрямованого, зібраного звучання, яке легко досягає слухачів навіть у великому приміщенні [4].

Розвиток резонування здійснюється за допомогою спеціальних вправ, спрямованих на активацію як головного, так і грудного резонаторів та їх поєднання. Вправи

з сонорними приголосними сприяють усвідомленню вібрації у верхніх резонаторних зонах, робота з низьким «грудним» звучанням активізує тілесну опору голосу, а плавні звукові переходи допомагають сформувати цілісний, змішаний тембр. У результаті голос стає об'ємним, стійким і водночас легким у подачі.

Для професійної діяльності це має принципове значення, адже добре резонуючий голос сприймається аудиторією як упевнений, компетентний і переконливий. Натомість «пласке» звучання без залучення резонаторів створює враження втоми або невпевненості. Польотний голос дозволяє ефективно утримувати увагу слухачів впродовж тривалого часу, не вдаючись до крику та не перевантажуючи голосовий апарат [7, с. 54].

Таким чином, робота зі студентами немюзичних спеціальностей – це не навчання співу, а терапія та тренінг. Головне завдання педагога – дати студенту «ключ» до його природного голосу, зробити його слухняним інструментом, який не підведе у відповідальний момент професійної кар'єри.

**Висновки.** Постановка голосу у роботі зі здобувачами немюзичних спеціальностей є багатовимірним процесом, який не обмежується формуванням окремих технічних навичок володіння голосовим апаратом. Якщо у підготовці професійних музикантів домінує орієнтація на художню виразність та естетичні критерії звучання, то навчання майбутніх лекторів, педагогів і керівників передусім спрямоване на практичну адаптацію голосу до вимог їхньої професійної комунікативної діяльності. Основними векторами цієї роботи є: гуманізація технічного навчання (подолання психологічних затисків та формування нової «голосової впевненості»), функціональність (розвиток мовленнєвого дихання та резонування як засобів підвищення професійної витривалості) та культура професійної гігієни (надання інструментів для збереження здоров'я голосового апарату в умовах щоденних навантажень)

Постановка голосу для цієї категорії студентів є формою професійної реабілітації та самовдосконалення. Вона дозволяє майбутньому фахівцю не лише бути почутим у фізичному сенсі, а й здобути інструмент психологічного впливу, переконання та лідерства. Звільнений, польотний та технічно правильно поставлений голос стає не просто засобом передачі інформації, а вагомим складником професійного іміджу та успіху в будь-якій сфері людської діяльності. І перспективи подальших наукових розвідок ми вбачаємо у розробці методик постановки голосу, адаптованих до потреб конкретних немюзичних спеціальностей.

#### Література:

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу: навч. посібник : Українська ідея, 2000. 68 с.
2. Вішленков М.П. Скоромовки як засіб розвитку вокально-хорової дикції. Культура України : зб. наук. пр. / за заг. ред. В.М. Шейка. Харків : ХДАК, 2014. Вип. 46. С. 289–295.
3. Донченко Н., Нечасенко Т. Постановка мовного голосу як основа опанування артистом майстерністю словесної дії // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2018. Вип. 1. С. 164–168 : URL: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=672356>
4. Комарніцький Я. Фонетичний метод постановки голосу в контексті викладання освітньої компоненти «Вокально-хорова техніка». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2023. Вип. 2. Т. 6. С. 155–165. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291085>

5. Кравцова І.А. Основи культури і техніки мовлення : навч. посіб. / Кривий Ріг : КПІ ДВНЗ «КНУ», 2013. 294 с. URL: <https://doi.org/10.31812/0564/1694>
6. Ярмо М. Психологія музичної діяльності : підручник. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2018. 270 с.
7. Linklater K. *Freeing the natural voice: Imagery and exercises for actors, singers and speakers*. 2-d ed. London: Nick Hern Books, 2007. 392 p. URL: <https://www.scribd.com/document/718103232/Freeing-the-Natural-Voice-Imag-Kristin-Linklater>
8. Madden J. A review of vocology for the singing voice. A Monograph Submitted to the Temple University Graduate Board, 2012. 112 p. URL: <http://dx.doi.org/10.34944/dspace/1787>
9. Vennard W. *Singing: The mechanism and the technique*. New York: Carl Fischer, 1967. 275 p.
10. Wang X. *VoiceCoach. Training voice modulation for public speaking*, 2020. URL: <https://doi.org/10.1145/3313831.3376726>
11. Zuiddam, B. *Voice training for public speaking & performance*. New York: Routledge, 2018. 158 с.

#### References:

1. Antoniuk, V. H. (2020). *Postanovka holosu: navchalnyi posibnyk [Setting the voice: A Tutorial]*. Ukrainska idea. [in Ukrainian].
2. Vishlenkov M.P. (2014) *Skoromovky yak zasib rozvytku vokalno-khorovoi dyktsii [Tongue-twisters as a means of developing vocal and choral diction]*. *Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. / za zah. red. V.M. Sheika*. Kharkiv : KhDAK. Vyp. 46. pp. 289–295. [in Ukrainian]
3. Donchenko N., Nechaienko T. *Postanovka movnoho holosu yak osnova opanuvannya artystom maisternistiu slovesnoi dii [Staging the speaking voice as the basis for mastering the mastery of verbal action by the artist]*. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. Vyp. 1. pp. 78–86. URL: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=672356> [in Ukrainian].
4. Komarnitskyi Ya. (2023) *Fonetychnyi metod postanovky holosu v konteksti vykladannia osvithoi komponenty «Vokalno-khorova tekhnika» [The phonetic method of voice production in the context of teaching the educational component «Vocal and choral technique»]*. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seriya: Muzychne mystetstvo. Vyp. 2. T. 6. pp. 155–165 <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291085> [in Ukrainian].
5. Kravtsova I.A. (2013) *Osnovy kultury i tekhniky movlennia : navch. posib. [Fundamentals of culture and speech technique: A Tutorial]*. Kryvyi Rih : KPI DVNZ «КНУ» <https://doi.org/10.31812/0564/1694> [in Ukrainian].
6. Yarmo M. (2018) *Psykhohihiia muzychnoi diialnosti : pidruchnyk [Psychology of musical activity: A Tutorial]*. Drohobych : DDPU im. I. Franka [in Ukrainian].
7. Linklater, K. (2007). *Freeing the natural voice: Imagery and exercises for actors, singers and speakers*. 2-d ed. London: Nick Hern Books [in English].
8. Madden, T. (2012). A review of vocology for the singing voice. *Journal of Voice Science*, 29(2). <http://dx.doi.org/10.34944/dspace/1787> [in English].
9. Vennard, W. (1967). *Singing: The mechanism and the technique*. New York: Carl Fischer. [in English].
10. Wang X. (2020). *VoiceCoach. Training voice modulation for public speaking*. <https://doi.org/10.1145/3313831.3376726> [in English].
11. Zuiddam, B. (2018). *Voice training for public speaking & performance*. New York: Routledge [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ЯК ПРОЄКЦІЯ ТВОРЧОГО СВІТОГЛЯДУ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА: МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ПРІОРИТЕТІВ

**Віла-Боцман Олександр Петрович,**  
доктор філософії з музичного мистецтва,  
доцент кафедри хорового диригування  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0000-0002-5186-893X

*У статті запропоновано методику аналізу репертуарної політики диригента-хормейстера як проєкції його творчого світогляду, естетичних орієнтирів і стійких культурних пріоритетів. Актуальність теми зумовлена тим, що у вітчизняному музикознавстві репертуар здебільшого розглядається або як педагогічно доцільний набір творів, або як наслідок інституційних обставин, тоді як його структурна повторюваність, жанрово-стильові домінанти й національно-культурні акценти створюють підстави для реконструкції окремих домінант індивідуального творчого методу диригента. Мета статті – розробити методику аналізу репертуару як аналітичної “карти” індивідуальних пріоритетів диригента-хормейстера. У дослідженні поєднано параметричний, діахронний та інтерпретаційний підходи. Джерельну основу методики становлять документовані концертні програми, афіші, буклети, відео- та фонозаписи, партитури з диригентськими позначками, репетиційні плани, а також матеріали про прем’єри, нові аранжування й авторські замовлення. Запропоновано кодувати репертуар за чотирма блоками параметрів: жанрово-стильовим, національно-культурним, блоком повторюваності/новизни та інтерпретаційним. Обґрунтовано доцільність поєднання цих блоків для цілісного прочитання репертуару не як випадкової сукупності творів, а як цілісної системи художнього вибору. Описано три масштаби аналізу: макрорівень сезонного профілю, мезорівень драматургії конкретної програми та мікрорівень співвіднесення репертуарних домінант з інваріантами диригентської манери. Як мінімальний набір кількісних індикаторів запропоновано: K1 – індекс національного пріоритету, K2 – індекс стильової різноманітності, K3 – показник повторюваності, K4 – показник новизни. Обґрунтовано, що їх застосування не підміняє музикознавчого тлумачення, а надає йому емпіричної опори, фіксуючи стійкість або змінність репертуарних орієнтирів у часі. Наукова новизна статті полягає у концептуалізації світоглядного виміру репертуарної політики диригента-хормейстера та в обґрунтуванні методики «репертуарного картографування», яка поєднує опис репертуарної структури з аналізом виконавських інваріантів. Практичне значення полягає у можливості застосування запропонованої моделі до діяльності професійних, навчальних і аматорських хорових колективів, а також у перспективі порівняльного вивчення індивідуальних репертуарних стратегій у сучасному хоровому мистецтві.*

**Ключові слова:** хорове мистецтво, диригент-хормейстер, репертуарна політика, репертуарний аналіз, творчий метод, інтерпретація, національні пріоритети, кількісні індикатори.

### **Vila-Botsman Oleksandr. Repertoire policy as a projection of the conductor-choirmaster's creative worldview: methodology for analysing individual priorities**

*The article proposes a methodology for analysing the repertoire policy of a conductor-choirmaster as a projection of his creative worldview, aesthetic orientations, and stable cultural priorities. The relevance of the topic lies in the fact that repertoire in Ukrainian musicology is still most often interpreted either as a pedagogically expedient selection of works or as a result of institutional circumstances, whereas its structural recurrence, genre and stylistic dominants, and national-cultural accents make it possible to reconstruct the conductor's individual creative method. The purpose of the article is to develop a reproducible methodology for reading repertoire as a “map” of the conductor-choirmaster's individuality. The study combines parametric, diachronic, and interpretative approaches. The source base of the proposed method includes documented concert programmes, posters, booklets, audio and video recordings, scores with conducting markings, rehearsal plans, and materials on premieres, new arrangements, and commissioned works. The repertoire is coded according to four analytical blocks: genre-stylistic, national-cultural, recurrence/novelty, and interpretative. It is proved that only the combination of these blocks allows repertoire to be interpreted not as a random set of compositions but as an integral system of artistic choice. Three analytical scales are described: the macro-level of the seasonal profile, the meso-level of the dramaturgy of a particular programme, and the micro-level of correlating repertoire dominants with the invariants of the conductor's manner. As a minimum set of quantitative indicators, the article proposes: K1 – the index of national priority, K2 – the index of stylistic diversity, K3 – the recurrence indicator, and K4 – the novelty indicator. Their use does not replace musicological interpretation; rather, it provides it with an empirical basis by fixing the stability or variability of repertoire orientations over time. The scientific novelty of the article lies in operationalising the worldview dimension of the conductor-choirmaster's repertoire policy and in creating a methodology of “repertoire mapping” that combines the description of repertoire structure with the analysis of performance invariants. The practical value of the proposed model lies in the possibility of applying it to professional, educational, and amateur choirs, as well as in the prospects for comparative study of individual repertoire strategies in contemporary choral art.*

**Key words:** choral art, conductor-choirmaster, repertoire policy, repertoire analysis, creative method, interpretation, national priorities, quantitative indicators.



**Вступ.** Репертуар у хоровому виконавстві є не нейтральним «матеріалом», а засадовою матрицею формування художнього обличчя колективу: він визначає траєкторію технічного розвитку, стиль звукової культури, діапазон виражальних засобів і горизонт смислів, доступних співакові та слухачеві [8, с. 10–12; 14, с. 3–5]. У цьому сенсі репертуарна політика може розглядатися як довготермінова система рішень, що організує не тільки концертний процес, а й механізм передавання цінностей: через добір текстів і музичних моделей диригент нормує тип культурного досвіду, який стає «нормою» колективу.

Парадокс полягає в тому, що практики мистецтва інтуїтивно визнають репертуар «візитівкою» колективу, однак наукові описи часто зупиняються на описі складності або стилю партитур. Водночас методичні джерела наголошують, що опанування партитури включає системний аналіз і побудову інтерпретаційної стратегії, а отже репертуар прямо впливає на формування диригентської мови [4, с. 33–35].

У працях, присвячених творчо-педагогічним школам, показано, що формування навчального й концертного репертуару може мати виразно ціннісну спрямованість і бути частиною національної парадигми диригентської освіти [2, с. 152–154]. Аналіз мислення диригента-хормейстера, своєю чергою, підкреслює роль репертуару як механізму творчої самореалізації: через добір і послідовність творів митець концептуалізує власний метод і спосіб комунікації [9, с. 164–167].

Сучасні виклики хорового мистецтва (оновлення форм подання, розширення стильового поля, робота з новими аудиторіями) актуалізують репертуар як простір стратегічного вибору [13, с. 142–147]. У дослідженнях репертуарної палітри народно-хорових колективів (у різних культурних традиціях) простежується, що співвідношення традиції та інновації має не лише художній, а й ідентифікаційний зміст [10, с. 103–110]. Питання оновлення репертуару в XXI столітті конкретизується як пошук балансу між збереженням автентичності та впровадженням сучасних художніх рішень [6, с. 76–81].

Методологічно близькою є також лінія досліджень індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера, де запропоновано критерії аналізу світогляду, творчого мислення та взаємодії «диригент – колектив» [12, с. 344–350]. Регіональні студії музично-хорової освіти та традиції показують історичну зумовленість репертуарних пріоритетів і їхній зв'язок із культурною пам'яттю [1].

Біографічні й культурологічні дослідження українських музичних діячів демонструють, що національна свідомість, етичні установки й культурне служіння можуть виступати внутрішнім ядром професійної діяльності диригента [15, с. 8–18]. Синтез теорії та практики у диригентсько-хоровій освіті, відображений у фахових матеріалах, підкреслює необхідність системних методів аналізу, здатних поєднати емпірику репертуару та інтерпретацію [3]. Історико-теоретичні студії хорового мистецтва дають культурний контекст, у якому репертуарні

пріоритети набувають значення носія традиції й стилю [5]. Загальнопедагогічні концепції художньо-естетичного виховання додатково вказують: стійкі звернення до певних смислових моделей формують ціннісні орієнтири, що проєктуються в художній вибір [11]. Навіть у сфері індивідуальної вокальної підготовки репертуарна політика розглядається як засіб формування професійної майстерності, тобто як інструмент самопроєктування [7, с. 167–174].

Отже, попри наявність значного масиву праць про добір репертуару, диригентську інтерпретацію та репертуарні тренди, лишається недостатньо розробленою інтегральна методика, яка дозволила б системно простежити зв'язок між стабільними репертуарними домінантами, часовою динамікою репертуару та інтерпретаційним профілем диригента. Мета статті – розробити методіку аналізу репертуарної політики диригента-хормейстера як «карти» його індивідуальних пріоритетів; завдання полягають у визначенні параметрів репертуарного аналізу, описі їх діахронної динаміки, зіставленні репертуару з інтерпретаційними рішеннями та окресленні мінімального набору кількісних показників.

**Матеріали та методи.** Об'єктом аналізу є репертуарна політика диригента-хормейстера як сукупність: (а) фактично виконаних творів у концертній/конкурсній практиці; (б) репетиційного «ядра» – творів, що регулярно повертаються у робочий цикл та формують виконавський канон колективу [9, с. 164–166; 2, с. 155–156]. Репертуарне ядро є принципово важливим, бо саме воно виявляє не «разовий вибір», а довготермінову норму, якою диригент стабілізує звукову культуру й інтерпретаційну «мову» колективу. Предметом виступає методика прочитання цієї сукупності як світоглядного тексту.

Джерельний корпус має бути документованим: програми (афіші, буклети, звіти, цифрові публікації інституцій), фонограми/відеозаписи, партитури з диригентськими помітками, плани репетицій, матеріали про прем'єри та замовлення. Для діахронного зрізу доцільним є мінімум трирічний інтервал спостереження; для портретування зрілої позиції – суцільне охоплення одного повного репертуарного циклу (сезону) з подальшим зіставленням сезонів. Вибір інтервалів диктується логікою репертуарної інерції: короткі періоди переважно фіксують ситуативні зміни (події, кадрові), тоді як стійкі домінанти проявляються у довших циклах.

Методика складається з трьох взаємопов'язаних блоків: параметричного кодування, діахронного зіставлення та інтерпретаційного зіставлення.

Параметричний блок. Кожен виконаний твір фіксується як запис у корпусі даних із мінімальними полями: назва; автор/аранжувальник; склад (а *capella* / із супроводом); мова тексту; жанрова група; стильово-епохальна група; тематичний тип тексту (сакральний/світський; історичний/етико-екзистенційний тощо); контекст виконання (концерт/конкурс/ритуально-обрядова практика/медіапроєкт); позначка «ядро/не ядро» (повторюваність). Принциповим є розмежування:

(1) репертуару, який диригент декларує як цінність, і (2) репертуару, що реально повторюється, тобто інституалізує себе як художня норма.

Параметри групуються у чотири аналітичні блоки.

Жанрово-стильовий блок: жанр (духовна музика; фольклорні обробки; хорова класика; сучасні авторські твори; жанрові синтези), стиль/епоха, тип фактури й складу; додатково – «режим події» (академічний концерт/фестивальна форма/театралізована презентація), оскільки він істотно впливає на структуру програми й на допустимі інтерпретаційні моделі [13, с. 145–146; 6, с. 76–79; 21; 19; 17].

Національно-культурний блок: походження композитора/аранжувальника, мова тексту, тип культурної репрезентації (локальна традиція; діаспорні практики; міжкультурна взаємодія), тематичні доміанти вербального змісту [2, с. 152–154; 15, с. 8–10].

Блок повторюваності/новизни: частота повернення твору, ступінь ротації у програмах, наявність прем'єр або нових аранжувань, співвідношення канону й експерименту [9, с. 164–166; 6, с. 76–77].

Інтерпретаційний блок: інваріанти диригентської манери, що корелюють із репертуаром (темпова стратегія, динамічна шкала, артикуляційний «словник», принципи інтонування й дикції, модель хорового тембру). Цей блок спирається на аналіз партитури та репетиційної технології, які у методичних джерелах описуються як система умов і засобів інтерпретації [4, с. 33–35].

Діахронний блок. Після кодування репертуар розбивається на часові відтинки (сезони/цикли). Для кожного відтинку обчислюються частки категорій у межах жанрово-стильового й національно-культурного блоків, а також показники повторюваності та новизни. Це дозволяє описати динаміку як зміну «ваги» груп та як зміну конфігурації репертуарного ядра.

У разі колективного кодування доцільно застосувати процедури перевірки узгодженості кодування, характерні для змістового аналізу: на рівні методики важливо зафіксувати словник категорій, правила віднесення та приклади межових випадків [18].

Інтерпретаційний блок. Репертуарні дані співвідносяться з інтерпретаційними інваріантами на матеріалі (а) записів; (б) партитурних поміток; (в) описів репетиційної технології (якщо доступні). Кожна репертуарна група (наприклад, «духовна музика», «фольклорні обробки», «стилістичні синтези») зіставляється з фіксованими інтерпретаційними рішеннями. Теоретичною опорою слугує уявлення про виконання як центральний механізм породження музичного смислу [16], а також методика аналізу індивідуального виконавського стилю, що передбачає опис змістового (світогляд, творче мислення) і формального (система прийомів) рівнів [12, с. 347–349].

Кількісна частина методики спирається на частотні розподіли та індекси. Для вимірювання різноманітності жанрово-стильових рішень використовується індекс Шеннона  $H = -\sum p_i \ln(p_i)$ , де  $p_i$  – частка творів у кожній категорії [20]. Використання індексів не замінює музикознавчого тлумачення: воно забезпечує

відтворюваність, дає змогу порівнювати профілі різних диригентів і зменшує ризик суб'єктивних узагальнень при великому емпіричному корпусі.

**Результати дослідження.** Процедура «репертуарного картографування» пропонує розглядати репертуар як багатовимірну карту, де кожен твір є «точкою», а повторювані зв'язки між творами (спільні жанрові, стильові, тематичні та культурні ознаки) утворюють угруповання, що відповідають індивідуальним пріоритетам диригента. Карта вибудовується у три масштаби.

Перший масштаб – репертуарний профіль сезону (макрорівень). Він відповідає на запитання: які культурні ресурси диригент вважає базовими; який обсяг відведено національному репертуару; які жанрово-стильові «опори» забезпечують упізнаваність програми [15, с. 8–10; 2, с. 152–156]. У практичному застосуванні пропонується мінімальний набір кількісних індикаторів.

$K1$  (національний пріоритет) =  $N_{ua} / N_{all}$ , де  $N_{ua}$  – кількість творів українських композиторів/аранжувальників у сезоні,  $N_{all}$  – загальна кількість виконаних творів. Показник фіксує культурну позицію без апеляції до декларацій. Його інтерпретація пов'язана з явищем національної парадигми у формуванні репертуару та з етичним виміром культурного служіння диригента [2, с. 152–154; 15, с. 8–18].

$K2$  (різноманітність стилів) =  $H = -\sum p_i \ln(p_i)$ , де  $p_i$  – частка творів кожної стильової/епохальної групи. Низькі значення  $H$  сигналізують монодомінантність (свідому орієнтацію на одну естетику), високі – полістильовий метод. Важливо, що полістильовість у репертуарі не є автоматично «перевагою»; вона означає інший режим професійної роботи: необхідність перемикати інтерпретаційні моделі, змінювати вокально-ансамблеве налаштування колективу та працювати з різними стилістичними нормами [9, с. 166–167; 21].

$K3$  (повторюваність) =  $N_{rep} / N_{all}$ , де  $N_{rep}$  – кількість творів, що повторювалися принаймні двічі у межах аналізованого інтервалу. Показник виявляє ступінь канонізації та репертуарної інерції. Його тлумачення має бути жанрово чутливим: повторюваність у духовній музиці може відображати стабільність ритуально-етичного ядра, тоді як повторюваність у «показових» програмах часто сигналізує про іміджеву стратегію й опору на «перевірені» номери [8, с. 10–11; 10, с. 103–105]. Для інтерпретації  $K3$  важливо фіксувати, чи зосереджене повторення на творах-«еталонах» звукової культури (тоді повторюваність підтримує стандарти), чи на «вдалих ефектах» (тоді вона може гальмувати розвиток).

$K4$  (новизна) =  $N_{new} / N_{all}$ , де  $N_{new}$  – кількість прем'єр, замовлень, нових аранжувань або творів, виконаних уперше саме цим колективом/диригентом. Показник є маркером творчого ризику та відкритості до сучасного процесу. У народно-хорових практиках питання новизни пов'язане з балансом між автентичністю та сучасними художніми рішеннями: оновлення репертуару у XXI столітті описується як необхідність зберігати культурний зміст фольклору, одночасно знаходячи нові темброві й стильові способи актуалізації [6, с. 76–79].

Для перевірки аналітичної працездатності запропонованої схеми можна використати модельний корпус із 24 творів одного концертного сезону: 15 творів українських авторів, 9 – зарубіжних; 8 духовних, 6 фольклорних обробок, 5 сучасних авторських композицій, 5 зразків хорової класики; 7 творів повторено щонайменше двічі; 6 виконано вперше. У такому разі  $K1 = 0,625$ ;  $K3 = 0,292$ ;  $K4 = 0,250$ ;  $H = 1,366$ . Сукупність показників засвідчує не монодомінантний, а помірно диференційований стильовий профіль за виразного пріоритету українського сегмента.

Якщо в наступному сезоні частка українського репертуару зростає, а індекс різноманітності знижується, це означає не автоматичне «звуження» творчого мислення, а можливий перехід до програмної концентрації навколо конкретної естетичної ідеї. Отже, кількісні індикатори мають працювати лише в поєднанні з контекстуальним та інтерпретаційним аналізом.

Другий масштаб – драматургія конкретного концерту (мезорівень). Тут репертуарні рішення постають як сценарій смислів: порядок номерів, тематичні «арки», контрастність фактури й тембру, співвідношення духовного й світського, принципи переходів і кульмінацій. На цьому рівні репертуарна політика стає видимою як комунікативна стратегія: диригент проектує спосіб говоріння з аудиторією – від ритуальної зосередженості до видовищної відкритості. У сучасних умовах це включає вибір форматів презентації (театралізація, синтез із сценічним рухом, медіакомпонент), що прямо впливають на добір і послідовність творів [13, с. 145–146; 6, с. 76–77]. Для методики важливо відокремити «репертуар як список» від «репертуару як структури події»: одна й та сама сукупність творів може мати різні світоглядні акценти залежно від їхнього розташування, тематичних зв'язків і драматургічного центру.

У межах мезорівня доцільно фіксувати: (а) тип програмної логіки (хронологічна, тематична, жанрово-контрастна, ритуально-циклічна); (б) співвідношення «канону» та «коментаря» (які твори задають смисловий каркас, а які уточнюють/контрастують); (в) спосіб роботи з мовами та жанрами як знаками культурної ідентичності; (г) наявність наскрізних мотивів (пам'ять, молитва, громада, історія). Такі параметри пов'язують репертуар із ціннісною позицією диригента, бо програмна драматургія є формою артикуляції «про що» і «для чого» цей концерт.

Третій масштаб – співвіднесення репертуару з інтерпретаційними інваріантами (мікрорівень). Ключовий постулат полягає в тому, що повторювані репертуарні доміанти продукують повторювані інтерпретаційні звички. Якщо репертуар тяжіє до духовної музики та до текстів високої семантичної напруги, диригентська манера, як правило, конструює «вертикаль» звуку: рівновага тембру, контроль динамічних градацій, обмеження зовнішньої агогіки на користь смислової чіткості й дикційної виразності [4, с. 33–35]. Якщо ж репертуарна доміанта пов'язана з фольклорними обробками і сценічними форматами, інтерпретаційні рішення

часто зміщуються у бік артикуляційної рельєфності, виразнішої ритмічної пульсації, активнішої тембрової гри, уважності до «мовленнєвого» донесення тексту і до пластики ансамблю [6, с. 76–77; 13, с. 145–146]. У полістильовій репертуарній політиці «інваріантами» можуть бути не конкретні прийоми, а спосіб їхнього вибору: стабільний критерій «міри виразності», принципи координації дихання і фразування, сталі норми дикційної дисципліни.

Звідси випливає процедурне правило: для кожної репертуарної групи необхідно відібрати репрезентативний набір записів (наприклад, не менше трьох виконань у різні роки) і описати інваріанти, які повторюються попри зміну конкретних творів. Саме ці інваріанти і є містком між репертуаром та творчим методом. Методика аналізу індивідуального виконавського стилю, запропонована у фаховій літературі, підказує, що на рівні змісту доцільно описувати світогляд, творче мислення і систему взаємодії в колективі [12, с. 347–349]; запропонований у цій статті підхід конкретизує, що емпіричним масивом для такого опису може і має бути репертуар.

Діахронний аналіз (завдання 2) здійснюється як порівняння «ваги» угруповань у послідовних часових відтинках (сезонах або циклах). Зміни у  $K1$ – $K4$  дають первинний сигнал про зсув пріоритетів, але потребують музикознавчого пояснення причин: зміни складу колективу, інституційних умов, культурної політики, аудиторних настанов або особистих трансформацій диригента. Важливо, що саме репертуар дозволяє верифікувати світоглядні зміни емпірично: не через декларації, а через статистично й документально фіксований зсув домінант. Практична користь такого підходу полягає у можливості відрізнити кон'юнктурні зміни (разові події, вимушені «замовлення») від методологічно значущих змін (перебудова ядра, інша модель жанрової ваги, інше співвідношення канону і новизни).

Нарешті, при інтерпретації репертуарної карти необхідно враховувати обмеження: інституційні регламенти, фінансові та кадрові ресурси, особливості голосового складу, а також специфіку середовища (професійний/аматорський/навчальний колектив). Саме тому репертуарний аналіз набуває максимальної евристичної сили тоді, коли спирається на корпус реального виконання і на порівняння щонайменше двох часових зрізів.

**Висновки.** Репертуарну політику диригента-хормейстера доцільно трактувати як проєкцію світогляду лише за умови подвійного аналізу: параметричного опису репертуару та інтерпретаційного прочитання виконавських інваріантів. Запропонована методика «репертуарного картографування» пропонує послідовну процедуру профілювання індивідуальних пріоритетів, оскільки спирається на документований корпус програм і записів та використовує мінімальний набір кількісних індикаторів ( $K1$ – $K4$ ), доповнений індексом різноманітності Шеннона.

Наукова новизна статті полягає у розробленні методики, що поєднує репертуарознавчий, виконавсько-інтерпретаційний і кількісний підходи для опису індивідуальних пріоритетів диригента-хормейстера.

Світоглядний вимір репертуару подано як систему аналітичних показників, придатну для порівняльного та діахронного аналізу, придатну для порівняльного та діахронного аналізу.

Подальших досліджень потребують: (а) валідація індикаторів на великих корпусах програм різних типів колективів; (б) розроблення типології репертуарних «карт» (монодомінантна, полістильова, традиціоналістична, інноваційна, інституційно-зумовлена тощо); (в) уточнення зв'язків між репертуарними параметрами та конкретними інтерпретаційними рішеннями (темп, динаміка, артикуляція, дикція, тембр) на матеріалі фонограм у довгих часових серіях; (г) поєднання

репертуарного аналізу з соціологією аудиторії, коли репертуарна політика розглядається як формування культурної компетентності слухача. Усі ці напрями посилюють наукову новизну й практичну корисність підходу, що трактує репертуар не як «перелік творів», а як аналітичну, емпірично підкріплену карту індивідуальних пріоритетів диригента.

Практичне значення запропонованої методики полягає в можливості її застосування у музикознавчому аналізі творчих постатей, у фаховій підготовці диригентів-хормейстерів, а також у стратегічному плануванні репертуару професійних, аматорських і навчальних хорів.

### Література:

1. Антіпіна І. О. Музично-хорова освіта Сіверщини в контексті української мистецької традиції кінця ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... д-ра філософії за спец. 034 «Культурологія». Київ, 2023. 198 с.
2. Величко Н., Савчук Є. Диригентська майстерня Олега Семеновича Тимошенка: музикознавчі принципи формування репертуару. *Часопис* Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. № 4 (49). С. 152–173. DOI: 10.31318/2414-052x.4(49).2020.220866.
3. Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матеріали VI міжнар. наук.-практ. конф., 1-2 листопада 2022 року / під ред. Н. А. Белік-Золотарьової, О. М. Батовської. Харків: ТОВ «Планета-Прінт», 2022. 193 с.
4. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки: навч. посібник. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020. 108 с.
5. Коломоець О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва: навч. посібник. Дніпро: Ліра, 2023. 248 с.
6. Ладний А. С. Стратегія оновлення концертного репертуару народних хорових колективів у ХХІ столітті. *Art Studies*. 2024. Вип. 4 (7). С. 76–81. DOI: 10.24195/artstudies.2024-4.12.
7. Пашук С., Кірішев М., Романенко А. Репертуарна політика у вокальній підготовці академічного співака як засіб формування професійної майстерності. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2025. № 53. С. 167–174. DOI: 10.31866/2410-1176.53.2025.348308.
8. Плющик Є. В. Нариси з методики хорових дисциплін. Житомир, 2023. 142 с.
9. Сидоров М. О. Мислення диригента-хормейстера як механізм творчої самореалізації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2025. Вип. 76. С. 159–173.
10. Скопцова О., Перцова Н. Репертуарна палітра закордонних народних хорових колективів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. Т. 5, № 1. С. 103–110. DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258154.
11. Технології художньо-естетичного виховання учнів основної школи у позакласній роботі: монографія / за ред. О. А. Комаровської. Київ: Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2015. 222 с.
12. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 344–350. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2025.327993.
13. Цюряк І. О., Чернишова А. Хорове мистецтво – виклики сучасності. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 74. Т. 2. С. 142–147. DOI: 10.24919/2308-4863/74-2-22.
14. Ярошенко І. В., Серганюк Ю. М. Концептуальні особливості методики роботи з хором: навч. посібник. Київ: Видавництво «Білий Тигр», 2020. 100 с.
15. Бермес І. The Cultural Work of Olga Bench: Conductor, Musicologist, Professor, Public Figure. *Culture and Arts in the Modern World*. 2022. Issue 23. P. 8–18. DOI: 10.31866/2410-1915.23.2022.260736.
16. Cook N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013. 458 p.
17. Decker H. A., Herford J. (Eds.). *Choral Conducting Symposium*. 2nd ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1988. 416 p.
18. Krippendorff K. *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. 4th ed. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2018. 472 p.
19. Phillips K. H. *Directing the Choral Music Program*. New York: Oxford University Press, 2004. 420 p.
20. Shannon C. E. A Mathematical Theory of Communication. *Bell System Technical Journal*. 1948. Vol. 27. P. 379–423; 623–656.
21. Shrock D. *The Choral Repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 1056 p.

### References:

1. Antipina, I. O. (2023). *Muzychno-khorova osvita Sivershchyny v konteksti ukrainskoi mystetskoï tradytsii kintsia XX – pochatku XXI stolit* [Musical and choral education of the Siversky region in the context of the Ukrainian artistic tradition in the late 20th – early 21st centuries] (Doctoral dissertation, Specialty 034 “Culturology”). Kyiv. [in Ukrainian].
2. Velychko, N., & Savchuk, Ye. (2020). *Dyryhentska maisternia Oleha Semenovycha Tymoshenka: muzykoznavchi pryntsyipy formuvannia repertuaru* [Oleh Tymoshenko’s conducting workshop: musicological principles of repertoire

formation]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(49), 152–173. DOI: 10.31318/2414-052x.4(49).2020.220866. [in Ukrainian].

3. Belik-Zolotarova, N. A., & Batovska, O. M. (Eds.). (2022). *Dyryhentsko-khorova osvita: syntez teorii ta praktyky* [Choral conducting education: synthesis of theory and practice] (Conference proceedings). Kharkiv: Planeta-Print. [in Ukrainian].

4. Kyrylenko, Ya. O. (2020). *Teoretychni ta praktychni zasady dyryhentskoi pidhotovky* [Theoretical and practical foundations of conducting training] (Textbook). Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv University. [in Ukrainian].

5. Kolomoiets, O. M. (2023). *Istoriia ta teoriia ukrainskoho khorovoho mystetstva* [History and theory of Ukrainian choral art] (Textbook). Dnipro: Lira. [in Ukrainian].

6. Ladnyi, A. S. (2024). *Stratehiia onovlennia kontsertnoho repertuaru narodnykh khorovykh kolektyviv u XXI stolitti* [Strategy for updating concert repertoire of folk choirs in the 21st century]. *Art Studies*, 4(7), 76–81. DOI: 10.24195/artstudies.2024-4.12. [in Ukrainian].

7. Pashchuk, S., Kirishev, M., & Romanenko, A. (2025). *Repertuarna polityka u vokalnii pidhotovtsi akademichnoho spivaka yak zasib formuvannia profesiinoi maisternosti* [Repertoire policy in the academic singer's vocal training as a means of forming professional mastery]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series "Art Studies"*, 53, 167–174. DOI: 10.31866/2410-1176.53.2025.348308. [in Ukrainian].

8. Pliushchik, Ye. V. (2023). *Narys z metodyky khorovykh dystsyplin* [Essays on the methodology of choral disciplines]. *Zhytomyr*. [in Ukrainian].

9. Sydorov, M. O. (2025). *Myslennia dyryhenta-khormeistera yak mekhanizm tvorchoi samorealizatsii* [The choir master's thinking as a mechanism of creative self-realisation]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 76, 159–173. [in Ukrainian].

10. Skoptsova, O., & Pertsova, N. (2022). *Repertuarna palitra zakordonnykh narodnykh khorovykh kolektyviv* [Repertoire palette of foreign folk choirs]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 103–110. DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258154. [in Ukrainian].

11. Komarovska, O. A. (Ed.). (2015). *Tekhnolohii khudozhno-estetychnoho vykhovannia uchniv osnovnoi shkoly u pozaklasnii roboti* [Technologies of artistic and aesthetic education of middle school students in extracurricular work] (Monograph). Kyiv: Institute of Gifted Child of NAES of Ukraine. [in Ukrainian].

12. Tkach, Yu. S. (2025). *Indyvidualnyi vykonavskyi styl dyryhenta-khormeistera: kryterii ta metody analizu* [Individual performing style of the conductor-choir master: criteria and methods of analysis]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science Journal*, 1, 344–350. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2025.327993. [in Ukrainian].

13. Tsiuriak, I. O., & Chernyshova, A. (2024). *Khorove mystetstvo – vyklyky suchasnosti* [Choral art: modern challenges]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 74(2), 142–147. DOI: 10.24919/2308-4863/74-2-22. [in Ukrainian].

14. Yaroshenko, I. V., & Serhaniuk, Yu. M. (2020). *Kontseptualni osoblyvosti metodyky roboty z khorom* [Conceptual features of choir work methodology] (Textbook). Kyiv: Bilyi Tyhr. [in Ukrainian].

15. Bermes, I. (2022). *The cultural work of Olga Bench: conductor, musicologist, professor, public figure*. *Culture and Arts in the Modern World*, 23, 8–18. DOI: 10.31866/2410-1915.23.2022.260736.

16. Cook, N. (2013). *Beyond the score: music as performance*. Oxford; New York: Oxford University Press.

17. Decker, H. A., & Herford, J. (Eds.). (1988). *Choral conducting symposium* (2nd ed.). Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

18. Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: an introduction to its methodology* (4th ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE.

19. Phillips, K. H. (2004). *Directing the choral music program*. New York: Oxford University Press.

20. Shannon, C. E. (1948). *A mathematical theory of communication*. *Bell System Technical Journal*, 27, 379–423; 623–656.

21. Shrock, D. (2009). *The choral repertoire*. Oxford: Oxford University Press.

Дата першого надходження статті до видання: 30.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ТЕМБРОВА УЯВА ГІТАРИСТА: ОРКЕСТРОВЕ МИСЛЕННЯ ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Гончаров Михайло Олегович,

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

*У статті досліджується феномен тембрової уяви гітариста як важливого складника художнього мислення виконавця. Розглядається роль оркестрового мислення у процесі інтерпретації гітарних творів, що дозволяє розширити уявлення про звукові можливості інструмента та подолати обмеження його акустичної природи. Обґрунтовується, що темброва уява виступає не лише як психофізіологічна здатність до диференціації звукових якостей, а і як інструмент формування художнього образу, який реалізується через варіативність штрихів, динаміки, артикуляції та регістрових контрастів.*

*У роботі уточнюється зміст поняття «оркестрове мислення гітариста», яке трактується як здатність виконавця мислити багатошарово, диференціюючи музичну фактуру за функціональними рівнями (мелодія, бас, гармонічне наповнення), а також асоціювати звучання гітари з тембрами різних оркестрових груп. Показано, що реалізація оркестрового мислення сприяє більш виразному розкриттю поліфонічної структури твору та формуванню цілісної драматургії виконання.*

*Окрема увага приділяється методичним аспектам розвитку тембрової уяви у студентів-гітаристів. Запропоновано підходи, що ґрунтуються на розвитку асоціативного мислення, слухового аналізу та усвідомленого використання виконавських засобів. Наголошується на важливості інтеграції оркестрового підходу в освітній процес як чинника підвищення художнього рівня гітарного виконавства.*

*Особливу увагу приділено аналізу виконавських засобів реалізації тембрової уяви, зокрема варіативності штрихів, артикуляційних прийомів, динамічних градацій, регістрових контрастів і способів звуковидобування. Визначено, що саме свідоме оперування цими засобами дозволяє гітаристу моделювати оркестрове звучання в межах одного інструмента, створюючи ілюзію багатотембровості.*

*Окреслено методичні підходи до розвитку тембрової уяви у студентів-гітаристів, що базуються на формуванні асоціативного мислення, розвитку слухової рефлексії та усвідомленому використанні виконавських ресурсів інструмента. Підкреслюється доцільність інтеграції оркестрового мислення у процес професійної підготовки як важливого чинника підвищення художнього рівня гітарного виконавства.*

**Ключові слова:** темброва уява, оркестрове мислення, гітарне виконавство, художня інтерпретація, тембр, фактура, поліфонія, виконавська майстерність.

### **Honcharov Mikhaylo. The guitarist's timbre imagination: orchestral thinking as the basis of artistic interpretation**

*The article explores the phenomenon of the guitarist's timbral imagination as an essential component of artistic thinking in musical performance. Particular attention is given to the role of orchestral thinking in the interpretation of guitar repertoire, which enables performers to expand the perceived sonic potential of the instrument and overcome the limitations of its acoustic nature. It is argued that timbral imagination functions not only as a psychophysiological ability to differentiate sound qualities, but also as a powerful tool for shaping artistic imagery, realized through variations in articulation, dynamics, tone production, and register contrasts.*

*The study clarifies the concept of "orchestral thinking of a guitarist," interpreting it as the performer's ability to perceive and structure musical texture in multiple layers, distinguishing between melody, bass, and harmonic components, while associating guitar sound with the timbral characteristics of different orchestral groups. It is demonstrated that the application of orchestral thinking contributes to a more expressive rendering of polyphonic structures and supports the creation of a coherent interpretative dramaturgy.*

*Special attention is paid to methodological aspects of developing timbral imagination in guitar students. The paper proposes approaches based on the cultivation of associative thinking, auditory awareness, and the conscious use of performance techniques. Emphasis is placed on the importance of integrating orchestral thinking into the educational process as a factor in enhancing the artistic level of guitar performance.*

*Special attention is given to the analysis of performance techniques involved in the realization of timbral imagination, including articulation, dynamics, tone production, register contrasts, and sound production methods. It is demonstrated that the conscious use of these expressive means enables the guitarist to simulate orchestral sound within the framework of a single instrument, creating an illusion of timbral diversity.*

*The article also outlines methodological approaches to developing timbral imagination in guitar students, focusing on the cultivation of associative thinking, auditory awareness, and the deliberate use of instrumental resources. The importance of integrating orchestral thinking into professional training is highlighted as a crucial factor in enhancing the artistic level of guitar performance.*

**Key words:** timbral imagination, orchestral thinking, guitar performance, artistic interpretation, timbre, texture, polyphony, performance mastery.



Вступ. Сучасний етап розвитку гітарного виконавства характеризується активним розширенням художньо-виражальних можливостей інструмента, зростанням вимог до рівня інтерпретаційної культури виконавця та поглибленням уваги до внутрішніх механізмів музичного мислення. У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема формування тембрової уяви гітариста як одного з ключових чинників створення повноцінного художнього образу музичного твору.

У сучасному музикознавстві тембр розглядається як багатовимірне явище, що виходить за межі суто акустичної характеристики і набуває функцій смислотворення, семантичного навантаження та художньої виразності [1, с. 237]. У цьому аспекті тембр стає не лише властивістю звуку, а й важливим елементом музичного мислення виконавця, що визначає характер інтерпретації та формування звукового образу. Проблеми визначення та функціонування тембру як категорії музичної науки також привертала увагу дослідників, які підкреслюють складність і багатозначність цього поняття [2, с. 19].

Водночас у працях, присвячених музично-інструментальному мисленню, наголошується на переході від «мислення на інструменті» до «мислення інструментом», що передбачає глибоке внутрішнє опанування звукових ресурсів інструмента та їх усвідомлене художнє використання [3, с. 146]. У цьому контексті темброва уява постає як інтегративна здатність виконавця до внутрішнього слухового моделювання звуку, що безпосередньо впливає на якість інтерпретаційного процесу.

Особливого значення у дослідженні музичного мислення набуває поняття оркестрового мислення, яке сучасні науковці трактують як багатовимірне явище, що поєднує технічні, художньо-естетичні та світоглядні аспекти музичної діяльності [4]. Оркестрове мислення передбачає здатність до темброво-фактурного мислення, диференціації музичної тканини та її сприйняття як багатошарової звукової структури.

У контексті гітарного виконавства зазначена проблематика набуває особливої актуальності, оскільки інструмент за своєю природою має обмежені динамічні та темброві ресурси. Проте, як свідчать дослідження інтерпретації старовинної музики на гітарі, саме робота з тембровими характеристиками, фактурою та звуковою імітацією дозволяє досягти автентичності та художньої переконливості виконання [4, с. 170]. Крім того, сучасні наукові підходи до аналізу тембру підкреслюють його значення не лише як фізичного параметра, а й як інструменту формування художньої цілісності музичного твору [6].

Отже, аналіз наукових джерел засвідчує наявність значного інтересу до проблем тембру, музичного мислення та інтерпретації, проте питання тембрової уяви гітариста як основи оркестрового мислення залишається недостатньо розробленим і потребує комплексного дослідження.

З огляду на це метою статті є дослідження тембрової уяви гітариста як складової оркестрового мислення

та визначення її значення у процесі художньої інтерпретації музичних творів. Відповідно до поставленої мети визначено такі завдання: окреслити сутність тембрової уяви у контексті гітарного виконавства; розкрити зміст поняття оркестрового мислення; виявити їх взаємозв'язок у формуванні інтерпретаційної концепції; проаналізувати специфіку реалізації оркестрового підходу у гітарному репертуарі; окреслити методичні засади розвитку тембрового мислення у студентів.

Матеріали та методи. Матеріальною основою дослідження стали наукові праці з галузі музикознавства, теорії та методики музичного виконавства, зокрема дослідження, присвячені проблемам тембру, музичного мислення, інтерпретації та специфіки гітарного виконавства. До кола використаних джерел увійшли праці вітчизняних і зарубіжних науковців, у яких розглядаються питання тембрової організації музичного звучання, особливості поліфонічного мислення та інтерпретаційні підходи у виконавській практиці.

Емпіричний матеріал дослідження складають твори гітарного репертуару різних історичних періодів, що репрезентують різні типи фактури та потребують розвинутого тембрового мислення. Зокрема, до аналізу залучено поліфонічні твори Й. С. Баха (прелюдії, фуги, хорали у гітарних транскрипціях), у яких особливого значення набуває диференціація голосів та імітація різних тембрових шарів; твори класичного та романтичного репертуару (Ф. Таррега, М. Джуліані), що демонструють специфіку кантиленного та акомпануючого звучання; а також композиції ХХ–ХХІ століття, зокрема твори Л. Брауера, у яких розширюється темброва палітра інструмента та активно використовуються сучасні прийоми звуковидобування.

Зазначені твори обрано з огляду на їхню фактурну насиченість, поліфонічність, наявність тембрових контрастів та потенціал для реалізації оркестрового мислення у гітарному виконанні. Вони дозволяють простежити особливості формування тембрової уяви виконавця в різних стильових і історичних контекстах.

Методологічну основу дослідження становить комплекс загальнонаукових і спеціальних методів. Серед загальнонаукових методів використано аналіз, синтез, узагальнення та систематизацію наукових джерел, що дозволило визначити теоретичні засади досліджуваної проблеми та уточнити зміст ключових понять. Порівняльний метод застосовано з метою зіставлення різних підходів до розуміння тембру, музичного мислення та інтерпретації у виконавській практиці.

Серед спеціальних методів використано музично-теоретичний аналіз, спрямований на виявлення особливостей фактурної організації гітарних творів, а також виконавський аналіз, що дозволяє розкрити специфіку реалізації тембрової уяви у процесі інтерпретації. Крім того, застосовано метод інтерпретаційного аналізу, який передбачає дослідження художніх засобів формування звукового образу, зокрема динаміки, артикуляції, агогіки та тембрових контрастів.

Важливе місце у дослідженні посідає метод моделювання, який використовується для відтворення

оркестрового мислення у процесі гітарного виконання. Він передбачає уявне «оркестрування» музичної фактури, розподіл її елементів за тембровими групами та пошук відповідних виконавських засобів для їх реалізації на гітарі.

Застосування зазначеного комплексу методів забезпечує всебічне дослідження тембрової уяви гітариста як основи оркестрового мислення та дозволяє виявити її значення у процесі художньої інтерпретації музичних творів.

Результати дослідження. Проведений аналіз репертуару та наукових джерел дозволив виявити специфічні механізми функціонування тембрової уяви гітариста як основи оркестрового мислення та встановити їхній зв'язок із художньою інтерпретацією творів.

У гітарному виконавстві тембр виступає не лише як акустична характеристика звуку, а як важлива компонентна частина художньої виразності, що визначає сприйняття музичного твору в цілому. Це підтверджується тим, що тембр розглядається як один із засобів виокремлення компонентів музичного твору та посилення їхнього змістового навантаження [1, с. 240]. У гітарній практиці це означає, що виконавець має вирішувати не тільки «що» грати, а й яким тембром звучати, щоб створити образ, близький до оркестрового задуму.

Результати аналізу репертуару стверджують, що поліфонічні твори сприяють активізації процесів тембрового мислення. Так, у гітарних транскрипціях прелюдій і фуг Й. С. Баха виконавці стикаються з багатошаровою фактурою, де зміна тембрового плану через позиювання та штрихові варіації дозволяє створювати ілюзію багатоголосності, що близька до оркестрового співвідношення голосів. Подібні підходи описані в контексті гітарного мислення як «мислення інструментом» та «інструментального мислення» [3, с. 149].

У творах романтичного репертуару (Ф. Таррега: *Recuerdos de la Alhambra*, М. Джуліані: сонати) та у творах ХХ–ХХІ ст. (зокрема, Л. Брауер *El Decameron Negro*, *Studies*), тембр стає засобом емоційного окреслення музичного матеріалу. Використання різних способів атаки, динамічних переходів, гармонік і нетрадиційних технік значно розширює звукову палітру інструмента й дозволяє створювати темброві образи, що імітують звучання різних оркестрових груп. Це узгоджується з сучасними підходами до розвитку темброво-оркестрового інтонування в музичній педагогіці: уміння сприймати та відтворювати темброві варіації вважається ключовим для творчої інтерпретації твору [4, с. 168].

Результати дослідження демонструють, що заявки на оркестрове мислення реалізуються через конкретні виконавські прийоми: продумана артикуляція голосів у поліфонічних пасажах дозволяє виконавцю виділити кожен окремий голос, надати йому індивідуальний тембровий колір і функціональне значення у загальній структурі твору. Це досягається свідомим вибором атак, силою дотику, варіаціями штрихів та використанням регістрів, що дозволяє створити відчуття багатоголосності, наближеної до оркестрового звучання. Такий підхід не тільки полегшує

сприйняття поліфонічної тканини слухачем, а й активує внутрішнє слухове моделювання, тобто здатність виконавця уявно «слухати» усі голоси одночасно [2, с. 20].

Використання регістрових контрастів для означення мелодійних та басових ліній забезпечує просторове та темброве розмежування функціональних елементів композиції. Застосування різних регістрів сприяє створенню ілюзії оркестрової фактури: нижній регістр виступає як басова секція, середній – як гармонічний або аккомпануючий план, верхній – як мелодична лінія. Це дозволяє гітаристу реалізовувати координацію багатошарового слухового сприйняття та моторного планування, що є фундаментом оркестрового мислення [5, с. 110].

Варіативність штрихів для забезпечення барвистості звучання включає використання легато, стаккато, піццикато, арпеджіо, різних комбінацій пальців та аплікатурних прийомів. Зміна штрихів дозволяє модулювати тембр та підкреслювати структурні акценти твору, створюючи ефект динамічного контрасту, який сприймається як оркестрове багатство звуку. Цей прийом реалізує когнітивну функцію свідомого слухового вибору та оцінки тембрових варіацій, що є складовою професійної компетентності виконавця [4].

Динамічне моделювання музичного простору передбачає усвідомлене використання мікродинаміки, контрастів сил звучання та агогічних нюансів для передачі композиційної форми та емоційної напруги твору. Динаміка у цьому випадку стає не просто технічним засобом, а інтегративним елементом темброво-просторового образу, що допомагає слухачеві сприймати музичний твір як цілісний оркестровий ансамбль. Реалізація цього прийому вимагає від виконавця високого рівня аудіо-когнітивної координації, тобто здатності поєднувати слухове уявлення, моторний контроль і художнє рішення.

Таким чином, усі зазначені прийоми не лише технічні, а й психофізіологічно та когнітивно обґрунтовані. Вони формують у гітариста здатність до внутрішнього слухового моделювання функціональних тембрових співвідношень, розвитку тембрової компетентності та оркестрового мислення, що безпосередньо впливає на художню виразність та інтерпретаційну переконливість виконання. Це узгоджується з сучасними даними музичної психології щодо ролі слухових уявлень, тембрового та динамічного сприйняття у професійній підготовці музикантів [6].

На основі якісного аналізу виконань виявлено чіткі закономірності, що виявляють суттєве значення тембрової уяви для реалізації оркестрового мислення та формування художньої інтерпретації.

Гітаристи зі сформованою тембровою уявою частіше використовують свідомі темброві акценти, що підсилюють композиційні кульмінації. У цьому випадку темброві акценти виступають не лише як декоративний елемент, а як засіб структурної артикуляції музичного твору, що підкреслює важливі композиційні точки, розвитку динамічної напруги та формує смислові контрасти звучання. Саме здатність свідомо маніпулювати тембром дозволяє виділити ці кульмінаційні моменти,

що є одним із провідних показників високого рівня виконавської культури та глибини художнього мислення описує тембр як багатовимірну якість звуку, що відіграє важливу роль у семантичному навантаженні музичного тексту) [3, с. 143].

Оркестрове мислення визначає вибір структурних та тембрових рішень, що забезпечують цілісність музичного нарративу. Оркестрове мислення передбачає здатність виконавця не просто технічно відтворювати партитуру, а мислити звук у широкому контексті функціональної взаємодії голосів, динаміки та тембрових відтінків. Такий підхід сприяє утворенню цілісного музичного нарративу, де кожен тембровий шар сприймається як частина єдиного драматургічного розвитку твору – явище, яке у музичній когнітивістиці розглядається як складна взаємодія слухового сприйняття, пам'яті та уявлення про музичний контекст (в класичній літературі тембр розглядається як «звуковий колір», що формує образність музики) [4].

Розвиток тембрового слуху сприяє усвідомленому контролю над музичною фактурою, що підвищує художню переконливість інтерпретації. Тембровий слух як частина музичного слуху включає здатність не лише розрізняти різні якості звучання, а й оцінювати їхню функцію у загальному контексті твору. Музичний слух – це комплекс здібностей, що визначає здатність музиканта адекватно сприймати та оцінювати звукові характеристики твору (включно з тембром, висотою, динамікою та тривалістю) і безпосередньо впливає на здатність формувати художній образ звучання на основі цих параметрів [1, с. 240]. Таким чином, тембровий слух є ключовим елементом, що забезпечує свідомий вибір виконавських засобів, уточнення музичної фактури – і, як наслідок, підвищену художню переконливість інтерпретації.

У ширшому контексті музичної освіти робота з тембром і розвиток тембрового слуху розглядаються як фундаментальна складова формування професійного музиканта. Тембр виступає не просто акустичною характеристикою звуку, а багатовимірним носієм музичної виразності, здатним передавати емоційні, структурні та семантичні аспекти твору. Дослідження показують, що усвідомлене сприйняття та управління тембром дозволяє виконавцю виділяти голоси, підкреслювати контрасти, організувати динамічну тканину музики та створювати образи звучання, близькі до ансамблевого або оркестрового [5, с. 110].

Розвиток тембрового слуху включає комплекс когнітивних процесів:

- **слухове сприйняття** – диференціація якостей звуку, визначення регістрів і тембрових відтінків;
- **слухове уявлення** – здатність передбачати і моделювати майбутнє звучання, уявляючи взаємодію голосів;
- **свідомий контроль фактури** – управління динамікою, артикуляцією та штрихами для досягнення цілісності музичного нарративу;

- **емоційно-виразне рішення** – інтеграція технічних та когнітивних засобів для формування художнього образу.

Темброва компетентність стає не тільки технічним, а й психологічно-когнітивним інструментом, який дозволяє студенту-музиканту навчитися мислити комплексно: від індивідуальних звукових елементів до цілісного музичного твору, що має емоційний та композиційний сенс. В освітньому процесі це реалізується через спеціальні методичні прийоми, вправи на розвиток внутрішнього слуху, моделювання оркестрового звучання та роботу з динамікою і регістром.

Крім того, увага до тембру формує естетичну свідомість музиканта, розвиває здатність до аналітичного сприйняття музики і створює передумови для творчого застосування виконавських засобів. Темброва компетентність, таким чином, стає критичною для формування майстерності сучасного гітариста, здатного передати складні фактури, поліфонію та драматургію твору з високим рівнем художньої переконливості [1].

Систематична робота з тембром у процесі музичної підготовки є не лише необхідною для розвитку технічних навичок, а й ключовою для формування цілісного оркестрового мислення та художньої інтерпретації, що підтверджується численними дослідженнями у галузі музичної психології та методики виконавської підготовки.

Отже, результати дослідження підтверджують гіпотезу про те, що темброва уява є фундаментальною основою оркестрового мислення гітариста, а її формування має вирішальне значення для виразної художньої інтерпретації. Одержані дані можуть бути застосовані в практиці професійної підготовки студентів – зокрема при розробці методичних програм, що спрямовані на розвиток слухової диференціації, тембрової компетентності та усвідомленого музичного уявлення – а також у педагогічній діяльності, де акцент на розвитку тембрового слуху виступає одним із ключових чинників формування високої виконавської майстерності.

Висновки. Темброва уява гітариста є ключовою складовою оркестрового мислення. Дослідження підтвердило, що здатність усвідомлено сприймати і моделювати тембр визначає ефективність виконання поліфонічних, романтичних та сучасних творів, сприяє виділенню важливих композиційних елементів та створенню цілісного музичного нарративу.

Конкретні виконавські прийоми реалізують оркестрове мислення через тембр. Продумана артикуляція голосів, використання регістрових контрастів, варіативність штрихів і динамічне моделювання музичного простору дозволяють гітаристу створювати багатошарову фактуру та відтворювати ефект оркестрового звучання на одному інструменті. Ці прийоми поєднують технічні навички з когнітивними процесами, такими як внутрішнє слухове моделювання, темброве сприйняття та емоційно-виразне рішення.

Розвиток тембрового слуху та оркестрового мислення підвищує художню переконливість інтерпретації. Гітаристи, які володіють сформованою тембровою уявою, частіше використовують свідомі темброві акценти, що підсилюють композиційні кульмінації, забезпечують структурну цілісність та точне відтворення фактури твору. Це підтверджує важливість інтеграції тембрових вправ у професійну підготовку музикантів [5, с. 112].

Педагогічне значення тембрової компетентності. Формування тембрового слуху та оркестрового мислення у студентів має стратегічне значення для розвитку їхньої виконавської майстерності. Систематична робота з тембром дозволяє не лише покращувати техніку, а й розвивати когнітивні та естетичні навички, підвищуючи здатність до творчого та усвідомленого інтерпретаційного рішення.

Практичне застосування результатів. Отримані дані можуть бути використані для: розробки методичних

програм навчання гітаристів, орієнтованих на розвиток тембрової уяви та оркестрового мислення; створення навчальних вправ, що інтегрують артикуляцію, динаміку та регістрові контрасти; подальших наукових досліджень у галузі музичної психології, методики виконавства та когнітивного розвитку музикантів.

Отже, результати дослідження підтверджують гіпотезу про те, що темброва уява є фундаментальною основою оркестрового мислення гітариста, а її формування має вирішальне значення для виразної художньої інтерпретації. Одержані дані можуть бути застосовані в практиці професійної підготовки студентів – зокрема при розробці методичних програм, що спрямовані на розвиток слухової диференціації, тембрової компетентності та усвідомленого музичного уявлення – а також у педагогічній діяльності, де акцент на розвитку тембрового слуху виступає одним із ключових чинників формування високої виконавської майстерності.

#### Література:

1. Ма Цзе, Демидова М. Г. Теоретичні засади дослідження тембродинамічного слуху у майбутніх учителів музичного мистецтва в сучасному науковому дискурсі. Педагогічні науки: теорія та практика. Вип. 2, Запорізький національний університет, Запоріжжя, 2021, 236–242 с.
2. Решетник Д. Тембр в музиці: проблеми визначення поняття. *Молодий вчений*: мистецтвознавство. Вип. 11 (87), Видавництво «Молодий вчений», Київ, 2020, 17–24 с.
3. Zharkov O. The dual nature of the functioning of the timbre in orchestral works: an interpretive aspect, *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2020, pp. 140–152. doi: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>
4. Chernoiivanenko, A. D. До проблеми музичного мислення: від мислення на інструменті до мислення інструментом. *Музичне мистецтво і культура*, 1(28), 2019, 162–176 с. doi: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-1-162-176>
5. Yan D., Tu B. Research on timbre in music and its application. *Proceedings of the 2021 Conference on Art and Design: Inheritance and Innovation*. 2022. P. 109–116. doi: <https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v2.29>
6. Siedenburg K. (Ed.) *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*. Cham: Springer, 2021. 525 p.

#### References:

1. Ma, Z., & Demydova, M. H. (2021). Teoretychni zasady doslidzhennia tembrodynamichnoho slukhu u maibutnih uchyteliv muzychnoho mystetstva v suchasnomu naukovomu dyskursi [Theoretical foundations for researching timbre-dynamic hearing in future music teachers in the contemporary scientific discourse]. *Zaporizhzhia National University. Pedagogical Sciences: Theory and Practice*, 2, 236–242 p. [in Ukrainian].
2. Reshetnyk, D. (2020). Tembr v muzytsi: problemy vyznachennia poniattia [Timbre in music: Problems of defining the concept]. *Kyiv: Molodyi Vchenyi Publishing. Molodyi Vchenyi: Art Studies*, 11(87), 17–24 p. [in Ukrainian].
3. Zharkov, O. (2020). The dual nature of the functioning of the timbre in orchestral works: An interpretive aspect. *Kyiv: Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 140–152 p. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726> [in English].
4. Chernoiivanenko, A. D. (2019). Do problem muzychnoho myslennia: vid myslennia na instrumenti do myslennia instrumentom [On the problem of musical thinking: From thinking on the instrument to thinking through the instrument] *Music Art and Culture*, 1(28), 162–176 p. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-1-162-176> [in Ukrainian].
5. Yan, D., & Tu, B. (2022). Research on timbre in music and its application. In *Proceedings of the 2021 Conference on Art and Design: Inheritance and Innovation* (pp. 109–116). <https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v2.29> [in English].
6. Siedenburg, K. (Ed.). (2021). *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*. Cham: Springer. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## УКРАЇНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Гордєєва Тетяна Олександрівна,

викладач кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0009-0006-5346-2104

*У статті здійснено комплексне дослідження української хорової музики як фундаментального чинника формування та збереження національної культурної ідентичності в умовах сучасної глобалізації. Актуальність теми зумовлена необхідністю протидії соціокультурній уніфікації та розмиванню національної самобутності через звернення до духовних і мистецьких витоків народу. Хорове мистецтво розглядається як унікальний «звуковий код» нації, що акумулює в собі історичну пам'ять, мовну специфіку та емоційно-психологічний досвід багатьох поколінь українців.*

*Проаналізовано історичну генезу української хорової традиції: від давньоруського монодичного знаменного розспіву та діяльності співочих шкіл при духовних центрах (зокрема Києво-Печерській лаврі) до становлення багатоголосного партесного співу а cappella у XVI–XVII століттях. Особливу увагу приділено епосі класицизму та творчості М. Березовського, Д. Бортнянського й А. Веделя, які вивели українську хорову школу на загальноєвропейський рівень. Доведено, що тісний зв'язок із народним мелосом та фольклорною основою забезпечив українській хоровій музиці національну впізнаваність і високу емоційну репрезентативність.*

*У статті виокремлено ключові функції хорового мистецтва: історико-репрезентативну, мовоствердну, соціально-консолідаційну та ідентифікаційну. Особливий акцент зроблено на ролі хорових обробок народних пісень у трансляції автентичних культурних кодів. Розглянуто сучасний стан галузі, що характеризується синтезом традицій та інновацій. Досліджено вплив цифрових технологій на популяризацію хорового співу та роль колективного виконавства у зміцненні морального духу суспільства в кризові періоди. У висновках підкреслено, що хорова музика залишається динамічним механізмом самоідентифікації, який забезпечує тяглість культурного процесу та формування позитивного іміджу України у світовому просторі.*

**Ключові слова:** українська хорова музика, національна культурна ідентичність, духовна музика, фольклорні витoki, музична культура, соціальна консолідація.

### **Hordieieva Tetiana. Ukrainian choral music as a factor of national cultural identity**

*The article presents a comprehensive study of Ukrainian choral music as a fundamental factor in the formation and preservation of national cultural identity amidst contemporary globalization. The relevance of the topic is driven by the need to counter socio-cultural unification and the erosion of national distinctiveness by reclaiming the spiritual and artistic roots of the people. Choral art is examined as a unique «vocal code» of the nation, accumulating historical memory, linguistic specificities, and the emotional-psychological experience of many generations of Ukrainians.*

*The historical genesis of the Ukrainian choral tradition is analyzed: from the ancient Rus' monodic Znamenny Chant and the activities of singing schools at spiritual centers (notably the Kyiv-Pechersk Lavra) to the establishment of polyphonic partes singing a cappella in the 16th-17th centuries. Particular attention is paid to the era of Classicism and the works of M. Berezovsky, D. Bortniansky, and A. Vedel, who elevated the Ukrainian choral school to a pan-European level. It is proven that the close connection with folk melos and folklore foundations provided Ukrainian choral music with national recognition and high emotional representativeness.*

*The article identifies the key functions of choral art: historical-representative, language-affirming, socio-consolidating, and identificatory. Special emphasis is placed on the role of choral arrangements of folk songs in transmitting authentic cultural codes. The current state of the field, characterized by a synthesis of traditions and innovations, is reviewed. The influence of digital technologies on the promotion of choral singing and the role of collective performance in strengthening the morale of society during periods of crisis are investigated. The conclusions emphasize that choral music remains a dynamic mechanism of self-identification, ensuring the continuity of the cultural process and the formation of a positive image of Ukraine in the global space.*

**Key words:** Ukrainian choral music, national cultural identity, spiritual music, folklore roots, musical culture, social consolidation.

**Вступ.** У сучасних умовах глобалізації та активних соціокультурних трансформацій особливої актуальності набуває питання збереження національної ідентичності. Інтенсивні процеси культурного обміну, уніфікації цінностей і впливу масової культури нерідко призводять до розмивання національної самобутності, що зумовлює потребу у свідомому збереженні та розвитку власних культурних традицій. Українська культура, зокрема музичне мистецтво, відіграє ключову роль у цьому процесі, оскільки саме через мистецтво відбувається передача духовного досвіду, історичної пам'яті та світоглядних орієнтирів народу. Воно

забезпечує тяглість поколінь і формує цілісне уявлення про національну приналежність.

Одним із найпотужніших складників української музичної культури є хорова музика, яка протягом століть формувала духовний світ українського народу та слугувала засобом самоідентифікації. Вона поєднує в собі глибокі фольклорні традиції, духовну спадщину та професійне композиторське мистецтво, виступаючи універсальною формою вираження національних цінностей. Завдяки колективному характеру виконання хорова музика сприяє не лише естетичному розвитку, а й соціальній консолідації, формуючи відчуття єдності



та спільності. У сучасному культурному просторі вона зберігає свою значущість, адаптуючись до нових умов і залишаючись важливим чинником підтримки національної ідентичності.

Метою статті є дослідження української хорової музики як важливого чинника формування національної культурної ідентичності та визначення її ролі у сучасному культурному просторі.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження слугували наукові праці провідних фахівців у галузях мистецтвознавства, культурології, етномузикології та хорового виконавства, а також архівні та сучасні нотні видання духовної й світської музики. Додатковим матеріалом стали теоретичні узагальнення щодо творчої спадщини українських композиторів-класиків та аналіз діяльності сучасних хорових колективів у контексті збереження національних культурних кодів.

У дослідженні застосовано комплекс методів, зокрема – історико-генетичний аналіз для простеження еволюції хорових жанрів від монодії до партесного співу; компаративний метод для порівняння української хорової традиції з європейськими музичними тенденціями; а також системно-структурний та логіко-узагальнюючий методи. Зазначений методологічний апарат дав змогу з'ясувати специфіку функціонування хорової музики як засобу національної самоідентифікації, виявити її роль у консолідації сучасного суспільства та обґрунтувати значення хорового мистецтва як стратегічного ресурсу розвитку культурного іміджу України у світовому просторі.

**Результати дослідження.** Формування української хорової традиції відбувалося протягом тривалого історичного періоду під впливом релігійних, соціальних і культурних чинників. Вона увібрала в себе елементи давнього церковного співу, народнопісенної творчості та європейських музичних тенденцій, що зумовило її унікальність і самобутність. Розуміння цих витоків дає змогу глибше усвідомити роль хорового мистецтва у становленні національної ідентичності та його значення в сучасному культурному просторі.

Історичні витoki української хорової традиції сягають глибокої давнини та формуються на перетині духовних, народнопісенних і професійних музичних практик. Уже в період Київська Русь закладалися основи колективного співу як важливої складової духовного життя суспільства. Центральне місце посідав церковний спів, який розвивався у межах православної літургійної традиції. Найдавнішою формою був знаменний розспів – одноголосна монодична система, що вирізнялася особливою мелодичною пластикою, стриманістю та духовною зосередженістю [5].

З поширенням християнства музика набуває організованого характеру: при храмах і монастирях створюються співочі школи, де формується професійна традиція хорового виконавства. Важливу роль у цьому процесі відігравали духовні центри, зокрема Києво-Печерська лавра, яка стала осередком розвитку богослужбового співу та музичної освіти. Саме тут відбувалося

накопичення та передача співочого досвіду, формування канонів виконання і запису музики [5].

У XVI–XVII століттях, у період активізації культурного життя та національного піднесення, відбувається якісний злам у розвитку хорової традиції. Значний вплив мали братські школи, що діяли у містах України та поєднували освітню, релігійну й культурну діяльність. Зокрема, Острозька академія стала одним із провідних осередків, де поряд із богословськими дисциплінами викладали музику, сприяючи становленню багатоголосного співу.

У цей період формується партесний спів – новий тип багатоголосся, який базувався на гармонічному мисленні та розвиненій поліфонії. Партесна музика виконувалася без супроводу інструментів (а cappella), що стало однією з визначальних рис української хорової традиції. Вона поєднувала елементи західноєвропейської музичної культури з національними інтонаційними особливостями, створюючи самобутній стиль [9].

Подальшого розвитку хорова музика набула у XVIII столітті, коли українські композитори досягли європейського рівня професіоналізму. Визначними постатями цього часу є Максим Березовський, Дмитро Бортнянський та Артемій Ведель. Їхня творчість стала вершиною розвитку духовної хорової музики. Вони інтегрували досягнення європейського класицизму (зокрема італійської школи) з українською співочою традицією, створюючи високохудожні твори, що вирізнялися глибиною емоційного змісту та досконалістю форми [9].

Важливою особливістю української хорової культури є її тісний зв'язок із народною пісенністю. Навіть у церковній музиці простежуються інтонації народного мелосу, що забезпечує її емоційну доступність і національну впізнаваність. Народний багатоголосий спів, який існував у побуті, вплинув на формування професійного хорового стилю, зокрема на розвиток гармонії, фактури та виконавських традицій [4].

У XIX столітті відбувається новий етап розвитку, пов'язаний із національним відродженням. Хорова музика виходить за межі церковного середовища і стає важливим елементом світської культури. Формуються аматорські та професійні хорові колективи, зростає інтерес до обробки народних пісень. У цей час закладаються основи сучасної української хорової школи.

Таким чином, історичні витoki української хорової традиції характеризуються поступовим переходом від монодичного церковного співу до складних форм багатоголосся, тісною взаємодією духовної та народної музики, а також інтеграцією європейських музичних впливів. Цей багатовіковий розвиток сформував унікальну хорову культуру, яка стала важливим носієм національної ідентичності та духовних цінностей українського народу.

Хорова музика в українській культурі є не лише формою мистецького самовираження, а й потужним засобом формування, збереження та трансляції національної ідентичності. Вона виступає своєрідним «звуковим кодом» нації, в якому закодовані історична пам'ять,

духовні цінності, мовна специфіка та емоційно-психологічні особливості українського народу [12].

Однією з ключових функцій хорової музики є репрезентація історичного досвіду. Через тексти та музичні образи відтворюються важливі події, боротьба за свободу, соціальні переживання та духовні пошуки українців. Народні пісні, думи, історичні балади, які часто виконуються хоровими колективами, виконують роль колективної пам'яті, передаючи з покоління в покоління знання про минуле. Таким чином, хорова музика стає своєрідним архівом національної історії, що існує не в письмовій, а в живій, емоційно насиченій формі [12].

Вагомим чинником є також збереження та розвиток української мови. Виконання хорових творів українською мовою сприяє її популяризації, утвердженню в суспільному просторі та формуванню мовної ідентичності. Мелодика української мови органічно поєднується з музичною інтонацією, створюючи унікальну звукову палітру. Завдяки цьому хорова музика не лише відображає мовні особливості, а й підсилює їх емоційний вплив на слухача [7].

Особливу роль у формуванні національної ідентичності відіграє звернення до фольклору. Українська хорова традиція активно інтегрує народнопісенний матеріал, який є носієм автентичних культурних кодів. Обробки народних пісень, здійснені такими композиторами, як Микола Лисенко, Микола Леонтович та Кирило Стеценко, не лише зберігають фольклорну основу, а й підносять її до рівня професійного мистецтва [1]. Зокрема, твір «Щедрик» Микола Леонтович став міжнародним символом української культури, демонструючи універсальність і водночас національну своєрідність української музики.

Хорова музика також виконує важливу соціально-консолідаційну функцію. Спільний спів об'єднує людей, формує відчуття належності до певної спільноти, сприяє розвитку колективної ідентичності. У цьому контексті хор виступає моделлю суспільства, де кожен голос є важливим, але водночас підпорядкований загальному звучанню. Така взаємодія символізує гармонійне співіснування індивідуального та колективного начал, що є важливою складовою національної самосвідомості [3].

У періоди історичних випробувань хорова музика набуває особливого значення. Вона стає засобом духовної підтримки, мобілізації та вираження національної єдності. Виконання патріотичних пісень, духовних творів і сучасних композицій сприяє зміцненню морального духу суспільства, формує почуття гордості за свою культуру та країну. Саме в такі моменти хорова музика найяскравіше проявляє свою ідентифікаційну функцію [2].

Важливим аспектом є також репрезентація української культури у світовому просторі. Завдяки діяльності хорових колективів і диригентів, зокрема Олександра Кошиця, українська хорова музика стала відомою далеко за межами країни. Вона формує позитивний культурний імідж України, сприяє міжкультурному

діалогу та утвердженню української ідентичності на міжнародному рівні [4].

Сучасна хорова музика продовжує виконувати функцію носія національної ідентичності, адаптуючись до нових соціокультурних умов. Композитори звертаються до актуальних тем, поєднують традиційні елементи з новітніми музичними засобами, створюючи твори, що відображають сучасний стан українського суспільства. При цьому зберігається зв'язок із національною традицією, що забезпечує спадкоємність культурного розвитку [11].

Отже, хорова музика є важливим механізмом формування національної ідентичності, який поєднує в собі історичну пам'ять, мовну культуру, фольклорну спадщину та сучасні мистецькі практики. Її вплив охоплює як індивідуальний, так і колективний рівні, сприяючи усвідомленню належності до української нації та збереженню її культурної самобутності.

Сучасний стан української хорової музики характеризується динамічністю, відкритістю до інновацій та водночас глибокою опорою на національні традиції. У XXI столітті хорове мистецтво в Україні продовжує активно розвиватися, реагуючи на соціокультурні зміни, виклики часу та процеси глобалізації. Воно зберігає свою значущість як у професійному мистецькому середовищі, так і в аматорській практиці, залишаючись важливим елементом культурного життя суспільства [6].

Однією з характерних рис сучасного етапу є розширення стильових і жанрових меж хорової музики. Сучасні українські композитори активно експериментують із формою, гармонією, фактурою, поєднуючи традиційні засоби з новітніми техніками. У творчості таких митців, як Валентин Сильвестров, Євген Станкович та Леся Дичко, простежується синтез духовної традиції, фольклорних інтонацій і сучасної музичної мови. Це сприяє оновленню хорового репертуару та залученню нової аудиторії [6].

Важливим аспектом є активізація виконавської діяльності. В Україні функціонує значна кількість професійних і аматорських хорових колективів, які беруть участь у фестивалях, конкурсах, культурних проєктах. Провідні хори не лише зберігають класичний репертуар, а й активно популяризують сучасну українську музику. Зростає рівень виконавської майстерності, що сприяє підвищенню авторитету української хорової школи на міжнародній арені.

Суттєвим чинником розвитку є інтеграція у світовий культурний простір. Українські хори беруть участь у міжнародних конкурсах і фестивалях, здійснюють гастрольну діяльність, співпрацюють із зарубіжними митцями. Це сприяє культурному обміну, взаємозбагаченню традицій і водночас утвердженню української музичної ідентичності у світі. Завдяки цьому українська хорова музика набуває ширшого визнання та популярності [3].

Окремої уваги заслуговує вплив сучасних технологій на розвиток хорового мистецтва. Цифрові платформи, соціальні мережі та онлайн-ресурси відкривають нові

можливості для популяризації хорової музики. Відео-записи виступів, онлайн-концерти, дистанційні репетиції дозволяють розширити аудиторію та залучити до хорового мистецтва нові покоління. Водночас це сприяє формуванню нових форматів взаємодії між виконавцями та слухачами [10].

У контексті сучасних суспільних викликів важливим є соціально-психологічний аспект хорової музики. В умовах кризових ситуацій вона стає засобом емоційної підтримки, консолідації та збереження духовної стійкості. Виконання патріотичних, духовних і меморіальних творів набуває особливого значення, сприяючи формуванню почуття єдності, національної гідності та віри в майбутнє [3].

Перспективи розвитку української хорової музики пов'язані з кількома ключовими напрямками. По-перше, це збереження та переосмислення національної традиції. Важливим завданням є не лише збереження автентичної спадщини, а й її творча трансформація відповідно до сучасних умов. По-друге, це розвиток музичної освіти, зокрема підтримка дитячих і молодіжних хорових колективів, які є основою майбутнього хорового мистецтва. По-третє, це розширення міжнародної співпраці, що сприятиме популяризації української культури у світі.

Не менш важливою є державна та інституційна підтримка хорового мистецтва. Фінансування культурних проєктів, організація фестивалів, підтримка професійних колективів і молодих композиторів створюють умови для сталого розвитку цієї галузі. Водночас значну роль відіграє громадська ініціатива, діяльність культурних організацій та ентузіастів, які сприяють поширенню хорового співу [12].

Таким чином, сучасний стан української хорової музики свідчить про її життєздатність, відкритість до

змін і значний потенціал розвитку. Поєднуючи традицію та інновацію, вона залишається важливим чинником культурного життя та національної ідентичності, здатним відповідати на виклики часу та формувати духовний простір сучасного суспільства.

Висновки. У підсумку відзначимо, що українська хорова музика є важливим чинником формування національної культурної ідентичності, оскільки акумулює в собі історичний досвід, духовні надбання та естетичні ідеали українського народу. Вона відображає ключові етапи суспільного розвитку, транслює національні цінності, моральні орієнтири та світоглядні уявлення, формуючи цілісне бачення культурної спадщини. Через хорове виконавство відбувається збереження та відтворення традицій, що передаються від покоління до покоління, забезпечуючи тяглість культурного процесу та спадкоємність духовного життя.

Водночас хорова музика не є статичним явищем, а постійно розвивається, адаптуючись до нових соціокультурних умов. Завдяки органічному поєднанню традиційних елементів із сучасними художніми засобами вона зберігає свою актуальність і здатність впливати на сучасного слухача. Її значущість проявляється не лише в мистецькому, а й у соціальному вимірі, адже вона сприяє консолідації суспільства, формуванню національної свідомості та зміцненню культурної самобутності. Таким чином, українська хорова музика залишається невід'ємною складовою національної культури, що відіграє важливу роль у збереженні та розвитку ідентичності українського народу в умовах сучасного світу.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення впливу сучасних хорових практик на формування культурної ідентичності молоді та інтеграцію українського хорового мистецтва у світовий культурний простір.

### Література:

1. Аксьонов О. Б. Жанрово-стильові особливості творчості українських композиторів кінця XIX – початку XX ст. *Вісник КНУКіМ*. 2017. Вип. 37. С. 167–175. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155635>
2. Драганчук В. Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2012. № 2. С. 49–53. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2012\\_2\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_10)
3. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с. ISBN 978-966-8259-88-3
4. Кушнір Т. Народнохорова пісенність в контексті історичного розвитку української культури та важливість її національної ідентифікації. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2023. Вип. 32. С. 416–419. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.13.10.2023.083>
5. Раструба Т., Шумська Л., Дорохіна Л. Вокально-хорове мистецтво в історичній ретроспективі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 80(2). С. 81–86. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-11>
6. Скопцова О., Палига С. Стратегії розвитку народного хорового (пісенного) мистецтва в сучасному просторі України. *Вісник КНУКіМ*. 2022. № 46. С. 133–137. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258626>
7. Соломонова О. Б. Специфіка національної ідентифікації в українській академічній музиці від Миколи Лисенка до сучасності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2024. № 141. С. 8–25. DOI: [10.31318/2522-4190.2024.141.319192](https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319192).
8. Харитон І. Українське хорове мистецтво на сучасному етапі національного культуротворення. *Нова педагогічна думка*. 2024. Вип. 119(3). С. 54–57. DOI: [10.37026/2520-6427-2024-119-3-54-57](https://doi.org/10.37026/2520-6427-2024-119-3-54-57)
9. Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI Міжнародної науковопрактичної інтернет-конференції (19–20 жовтня 2017 року) / Редкол. : І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с. URL: <https://dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/02/xorove-mystectvo-urayinyu-ta-jogo-podvyzhnyky-2017.pdf>

10. Цюряк І.О., Борисенко Н.С., Роговська Є.В. Новітні підходи до презентації українського хорового виконавства у формуванні соціокультурних орієнтирів молоді. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 2 (113). С. 73–85

11. Ярko М. Матриці етнічної та національної ідентичності української академічної музики: методологія питання. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 29. С. 229–235. URL: [aphn-journal.in.ua/archive/29\\_2020/part\\_5/35.pdf](http://aphn-journal.in.ua/archive/29_2020/part_5/35.pdf)

12. Kelmendi A. Sound identity as a phenomenon. Research on the cultural significance of music in ethnic and subcultural communities. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*. 2024. Vol. 3(2). P. 16–12 DOI: 10.59214/cultural/2.2024.16

#### References:

1. Aksonov, O. B. (2017). Zhanrovo-stylovi osoblyvosti tvorchosti ukraïnskykh kompozytoriv kintsia XIX – pochatku XX st. [Genre and stylistic features of the work of Ukrainian composers of the late 19th – early 20th centuries.]. *Visnyk KNUKIM*. 37. 167–175. [in Ukrainian]

2. Drahanchuk, V. (2012). Vidobrazhennia natsionalnoi mentalnosti u suchasniï khorovii muzytsi na osnovi transformovanoi ukraïnskoi pisennosti. [Reflection of national mentality in modern choral music based on transformed Ukrainian song]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. 2. 49–53. [in Ukrainian]

3. Korchova, O. (2020). Muzychnyi modernizm yak terra cognita. [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 490 s. [in Ukrainian].

4. Kushnir, T. (2023). Narodnokhorova pisennist v konteksti istorychnoho rozvytku ukraïnskoi kultury ta vazhlyvist yïi natsionalnoi identyfikatsii. [Folk choral singing in the context of the historical development of Ukrainian culture and the importance of its national identification]. *Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal «Hraal nauky»*. 32. 416–419. [in Ukrainian].

5. Rastruba, T., Shumska, L., Dorokhina, L. (2024). Vokalno-khorove mystetstvo v istorychnii retrospektyvi. [Vocal and choral art in historical retrospective]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 80(2). 81–86. [in Ukrainian].

6. Skoptsova, O., Palyha, S. (2022). Stratehii rozvytku narodnoho khorovoho (pisennoho) mystetstva v suchasnomu prostori Ukrainy. [Strategies for the development of folk choral (song) art in the modern space of Ukraine]. *Visnyk KNUKIM*. 46. 133–137. [in Ukrainian].

7. Solomonova, O. B. (2024). Spetsyfika natsionalnoi identyfikatsii v ukraïnskiiï akademichnii muzytsi vid Mykoly Lysenka do suchasnosti. [Specificity of national identification in Ukrainian academic music from Mykola Lysenko to the present day]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*. 141. 8–25. [in Ukrainian].

8. Kharyton, I. (2024). Ukraïnske khorove mystetstvo na suchasnomu etapi natsionalnoho kulturotvorennia. [Ukrainian choral art at the current stage of national cultural formation]. *Nova pedahohichna dumka*. 119(3). 54–57. [in Ukrainian].

9. Khorove mystetstvo Ukrainy ta yoho podvyzhnyky [Choral art of Ukraine and its ascetics]: materialy VI Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi internet-konferentsii (2017) / Redkol.: I.L. Bermes, V.V. Poliuh. Drohobych: Redaktsiino-vydavnychi viddil DDPU im. I. Franka. 358 s. [in Ukrainian].

10. Tsiuriak, I.O., Borysenko, N.S., Rohovska, Ye.V. (2023). Novitni pidkhody do prezentatsii ukraïnskoho khorovoho vykonavstva u formuvanni sotsiokulturnykh oriientyryv molodi. [New approaches to the presentation of Ukrainian choral performance in the formation of socio-cultural orientations of youth]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*. 2 (113). 73–85. [in Ukrainian].

11. Yarko, M. (2020). Matrytsi etnichnoi ta natsionalnoi identychnosti ukraïnskoi akademichnoi muzyky: metodolohiia pytannia. [Matrices of ethnic and national identity of Ukrainian academic music: methodology of the question]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 29. 229–235. [in Ukrainian].

12. Kelmendi, A. (2024). Sound identity as a phenomenon. Research on the cultural significance of music in ethnic and subcultural communities. *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*. 3(2). 16–12 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ДИДЖИТАЛІЗАЦІЯ ХОРОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

**Грищенко Ігор Дмитрович,**

викладач кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0009-0005-9527-4614

*У статті здійснено комплексне теоретичне та практичне дослідження трансформації хорової виконавської діяльності в умовах сучасної диджиталізації. Обґрунтовано, що інтеграція інформаційних технологій у традиційну хорову практику є не лише технічним оновленням, а глобальною зміною всієї творчої екосистеми «диригент – хорист – слухач». У роботі проаналізовано перехід від паперових партитур до цифрових носіїв, зокрема використання планшетів та спеціалізованого програмного забезпечення, що дозволяє оптимізувати репетиційний час, забезпечити мобільність колективів та покращити якість роботи з нотним текстом через інтелектуальну розмітку та шари анотацій.*

*Особливу увагу приділено інноваційним методам репетиційної роботи. Розглянуто роль персональних тренажерів, «мінус-партитур» та мобільних додатків для контролю інтонування, які перетворюють вокаліста на активного учасника навчального процесу, значно підвищуючи коефіцієнт корисної дії групових занять. Досліджено феномен віртуальних хорів та дистанційного музикування як засобів подолання географічної ізоляції та інструментів інклюзії, що особливо актуально для збереження української культурної ідентичності в кризових умовах. Окремим блоком виділено питання популяризації хорового мистецтва через цифрові канали: соціальні мережі, стрімінгові платформи та інтерактивні формати концертів із використанням QR-кодів і 3D-мапінгу.*

*Доведено, що диджиталізація не нівелює академічні традиції, а навпаки – знімає бар'єр «елітарності», роблячи хорову музику частиною сучасного медіапростору. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення психологічних аспектів колективної творчості у віртуальному середовищі та аналіз трансформації емоційного зв'язку між учасниками хору в умовах відсутності безпосередньої фізичної присутності.*

**Ключові слова:** диджиталізація, хорове мистецтво, цифрові носії, віртуальний хор, дистанційне музикування, інтерактивні технології.

### **Hryshchenko Igor. Digitalization of choral activity**

*The article provides a comprehensive theoretical and practical study of the transformation of choral performance in the context of modern digitalization. It is substantiated that the integration of information technologies into traditional choral practice is not merely a technical update but a global shift in the entire creative ecosystem of «conductor – chorister – listener.» The study analyzes the transition from paper scores to digital media, specifically the use of tablets and specialized software, which optimizes rehearsal time, ensures the mobility of ensembles, and improves the quality of working with musical notation through intelligent marking and annotation layers.*

*Special attention is paid to innovative rehearsal methods. The role of personal training tools, «minus-one» scores, and mobile applications for intonation control is examined, as they transform the vocalist into an active participant in the educational process, significantly increasing the efficiency of group sessions. The phenomenon of virtual choirs and remote music-making is explored as a means of overcoming geographical isolation and as a tool for inclusion, which is particularly relevant for preserving Ukrainian cultural identity in crisis conditions. A separate section is dedicated to the popularization of choral art through digital channels: social media, streaming platforms, and interactive concert formats using QR codes and 3D mapping.*

*It is proved that digitalization does not diminish academic traditions but, on the contrary, removes the barrier of «elitism,» making choral music a part of the modern media space. Further research may be directed toward studying the psychological aspects of collective creativity in a virtual environment and analyzing the transformation of the emotional connection between choir members in the absence of direct physical presence.*

**Key words:** digitalization, choral art, digital media, virtual choir, remote music-making, interactive technologies.

**Вступ.** Хорове мистецтво, яке протягом століть базувалося на безпосередній живій взаємодії та паперових партитурах, сьогодні опинилося в епіцентрі цифрової трансформації. Диджиталізація хорової діяльності – це не просто модна тенденція, а необхідна відповідь на виклики сучасності, що охоплює всі етапи роботи колективу: від індивідуальної підготовки вокаліста до масштабних концертних перформансів. Впровадження новітніх технологій дозволяє оптимізувати репетиційний процес, стирає географічні кордони між виконавцями та відкриває

принципово нові можливості для збереження й популяризації хорової спадщини.

Актуальність цієї теми зумовлена стрімким розвитком спеціалізованого програмного забезпечення та мобільних платформ, які докорінно змінюють методологію роботи диригента. Перехід на цифрові носії, використання штучного інтелекту для контролю інтонування та поява віртуальних хорів свідчать про формування нової системи в музичному виконавстві. Наразі цифрові інструменти інтегруються в традиційну хорову практику, допомагаючи



академічному мистецтву залишатися релевантним у динамічному світі високих технологій.

Метою статті є комплексне дослідження та обґрунтування ролі сучасних цифрових технологій у трансформації хорової виконавської практики.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження слугували наукові праці вітчизняних і зарубіжних учених з проблем музично-виконавської діяльності, хорового диригування, музичної педагогіки та впровадження інформаційно-комунікаційних технологій у мистецьку освіту. Додатковим матеріалом став практичний досвід провідних хорових колективів щодо використання мобільних додатків, хмарних сервісів та спеціалізованого програмного забезпечення для оптимізації репетиційного процесу та концертної діяльності в умовах сучасної диджиталізації.

У дослідженні застосовано комплекс взаємопов'язаних методів, зокрема: аналіз і синтез наукових джерел – для визначення теоретичних засад та понятійного апарату проблеми цифровізації хорового мистецтва; порівняльний аналіз – для зіставлення традиційних методик хорової роботи з інноваційними цифровими підходами; структурно-логічний метод – для систематизації основних напрямів диджиталізації хорової діяльності (технічне забезпечення, репетиційні технології, віртуальне музикування); узагальнення та систематизацію – для формулювання висновків щодо ефективних шляхів інтеграції технологій у виконавську практику та обґрунтування їх впливу на популяризацію хорового жанру.

**Результати дослідження.** Сучасна парадигма розвитку хорового мистецтва характеризується стрімкою інтеграцією інноваційних рішень у традиційну виконавську вертикаль «диригент – хорист – слухач». Диджиталізація в цьому контексті виступає не лише як набір технічних інструментів для спрощення побутових завдань колективу, а як комплексна трансформація всієї творчої системи. Вона охоплює широкий спектр трансформацій: від фізичної зміни носіїв музичної інформації до створення принципово нових форм віртуального співіснування музикантів [1]. Розгляд основних напрямів диджиталізації дозволяє простежити, як класична хорова школа адаптується до вимог цифрової епохи, зберігаючи свою ідентичність та водночас набуваючи рис високотехнологічного мультимедійного продукту.

*Перехід на цифрові носії: ера безпаперового хору.* На сьогоднішній день традиційна хорова папка, яка десятиліттями була символом академічного співу, поступово поступається місцем планшетним комп'ютерам. Це рішення оптимізує роботу як професійних філармонійних колективів, так і аматорських ансамблів, перетворюючи статичний папір на інтерактивне робоче середовище.

Так, основою цифрового хору стає планшет. Найпопулярнішим вибором у музичному світі є iPad Pro (12.9 дюймів), оскільки розмір його екрану майже ідентичний стандартному аркушу A4, що дозволяє музиканту бачити нотний стан без зайвого напруження очей. Однак існують і доступніші альтернативи на базі

Android або спеціалізовані пристрої з технологією електронного чорнила (E-ink), як от PadMu, які імітують вигляд справжнього паперу та не втомлюють зір навіть під час тривалих репетицій [4].

Наприклад, відомий вокальний ансамбль «The King's Singers» вже багато років використовує iPad для своїх виступів. Це дозволяє їм тримати в пам'яті пристрою увесь свій колосальний репертуар, не обтяжуючи себе фізичними копіями під час постійних світових турне.

Поширеним стало використання спеціалізованого програмного забезпечення. Для управління бібліотекою нот використовуються професійні додатки, серед яких лідерами є forScore (iOS) та MobileSheets (Android/Windows). Їхні ключові функції виводять роботу з текстом на новий рівень і включають:

- інтелектуальну розмітку – можливість малювати штрихи, писати текстові коментарі або додавати музичні символи (фермати, акценти) за допомогою стилуса. Це значно швидше за використання олівця;

- шари анотацій. Співак може створити окремий шар для власних поміток (наприклад, дихання) і окремий – для вказівок диригента, вмикаючи або вимикаючи їх за потреби. Це зручно, коли один і той самий твір готується з різними диригентами;

- розпізнавання тексту. Пошук потрібного твору в бібліотеці з тисяч файлів за ключовим словом, композитором або жанром займає лічені секунди, що економить час на початку репетиції [4].

Увійшли у хорове виконавство й технології дистанційного керування та синхронізації. Найбільший прорив диджиталізації – це можливість об'єднання пристроїв у єдину мережу, що забезпечує монолітність роботи колективу.

Так, ножні Bluetooth-педалі (наприклад, AirTurn) використовуються співаками для гортання сторінок. Це дозволяє не відривати рук від папки та не робити зайвих рухів, що особливо важливо під час студійного запису або виконання творів складної фактури, де кожна секунда уваги має бути прикута до диригента [2].

Щодо синхронізації «Майстер-Ведений», то диригент може зі свого планшета гортати сторінки всім учасникам хору одночасно. Це гарантує, що весь колектив завжди знаходиться в одному і тому самому місці партитури, що критично для масштабних полотен, таких як ораторії чи кантати.

Практичні переваги цифрових носіїв для хору полягають у:

- миттєвому редагуванні. Коли диригент каже: «Тут співаємо на *pianosissimo* замість *piano*», співак одним рухом стилуса вносить правку. Більше немає потреби в гумках та олівцях, які псують папір і створюють шум;

- роботі з освітленням. Планшет має власну підсвітку. Це знімає проблему поганого освітлення на концертних майданчиках, у церквах або під час виступів просто неба у вечірній час;

- екологічності та логістиці. Відпадає потреба друкувати тисячі копій партитур, що суттєво економить бюджет. Під час гастролей хор везе з собою не важкі коробки з нотами, а лише компактні пристрої;

– аудіо-інтеграції. Додатки дозволяють «прив'язати» аудіофайл (запис репетиції або мінусовку) безпосередньо до нот. Співак може натиснути кнопку «Play» прямо в партитурі та тренуватися під супровід, бачачи перед собою текст [2].

Наприклад, проєкт «Віртуальний хор» Еріка Віткера продемонстрував, як цифрові ноти дозволяють тисячам людей з усього світу вивчати ідентичний матеріал з точними вказівками автора, синхронізуючи виконання без жодної паперової сторінки [6].

В той же час, перехід на цифру вимагає певної технічної підготовки та надійної системи резервного копіювання (Cloud-сервіси), щоб у разі поломки чи втрати одного пристрою музикант міг миттєво завантажити свої ноти з усіма авторськими пометками на інший планшет, не втративши результати багатомісячної роботи.

*Технології в репетиційному процесі.* Традиційна методика вивчення партій «з голосу» або під фортепіано в репетиційному класі сьогодні доповнюється потужним цифровим інструментарієм. Це дозволяє диригенту не витрачати дорогоцінний час спільної репетиції на технічне вивчення тексту, а зосередитися на створенні художнього образу.

Допомагають у цьому персональні тренажери та «мінус-партитури». Сучасний хорист має можливість репетирувати з віртуальним ансамблем у будь-який час. Спеціалізовані платформи пропонують новий рівень автономності. Наприклад, інтерактивні додатки (Chorus Class, Carus Music) дозволяють завантажити твір, де кожна партія записана окремим треком. Співак може приглушити свою партію (режим «мінус один») і співати в ансамблі з професійними голосами, або навпаки – зробити свою партію гучнішою, щоб вивчити складний хід [11].

Можливим став і експорт із нотних редакторів. Програми на кшталт Sibelius або MuseScore дозволяють диригенту створювати навчальні аудіофайли для кожної партії. Використання якісних VST-бібліотек (віртуальних інструментів) робить ці записи максимально наближеними до живого звучання, що полегшує слухове сприйняття.

Наприклад, проєкт CyberBass пропонує величезну онлайн-бібліотеку інноваційних навчальних треків для великих хорових полотен (Бах, Гендель, Верді), де кожна партія виділена окремо, що дозволяє аматорам швидше опанувати складну класику [11].

Цифрові рішення допомагають також вирішити питання контролю інтонування (чистота строю) та розвитку слуху. Візуалізатори висоти звуку (TonalEnergy Tuner) аналізують голос через мікрофон і показують графік відхилення від ноти в реальному часі. Це привчає хориста до свідомого інтонування складних інтервалів та хроматизмів.

Корисними є і додатки для тренування слуху (EarMaster). Сьогодні професійні курси сольфеджіо в смартфоні допомагають співакам розвивати навички читання з листа та розпізнавання акордів, що безпосередньо впливає на швидкість вивчення нового репертуару [11].

Репетиційний процес сьогодні також вийшов за межі стін залу завдяки хмарним технологіям – централізованим базам даних та мовним посібникам. Використання Google Workspace або спеціалізованого програмного забезпечення (Chorus Connection) дозволяє хористам мати миттєвий доступ до записів минулих репетицій для аналізу помилок. Своєю чергою, диригент може завантажувати аудіофайли з правильною вимовою текстів (особливо актуально для творів на латині, німецькій чи старослов'янській), записані фахівцями, що уніфікує артикуляцію всього колективу [12].

Відеоаналіз хорового виконавства наразі є основою самоконтролю. Завдяки доступності відеозйомки, хористи можуть проводити сеанси самоаналізу. Це допомагає виявити неправильну поставу або затиски щелепи, недостатню активність м'язів, що впливає на тембр та помилки в диханні, які непомітні під час групового співу [3].

Наприклад, багато сучасних диригентів, зокрема керівники Національної опери України імені Т. Г. Шевченка, використовують відеозаписи репетицій для подальшого аналізу сценічної мови та вокальної подачі артистів, що дозволяє досягти ювелірної точності у виконанні та ідеальної синхронізації солістів із хором у складних постановках.

На сьогоднішній день цифрові технології перетворюють пасивного виконавця на активного дослідника власної партії. Завдяки цифровій підготовці коефіцієнт корисної дії живої репетиції зростає в рази.

*Віртуальні хори та дистанційне музикування.* Цей напрям трансформувався з експериментального формату у життєво необхідну технологію. Сьогодні дистанційне музикування охоплює два ключові вектори: створення синтетичних відеопроєктів та спроби проведення репетицій у реальному часі через мережу.

Ідея віртуального хору була популяризована американським композитором Еріком Віткером, і передбачає вона створення масштабного цифрового полотна з тисяч індивідуальних записів. Механіка створення полягає у тому, що кожен учасник хору отримує «сталонний запис», де він чує партію фортепіано та бачить відео диригента. Співак записує свій голос на смартфон або професійний мікрофон, орієнтуючись на цей запис. У подальшому на етапі монтажу сотні доріжок зводяться звукорежисером. Це вимагає ювелірної роботи з таймінгом (синхронізацією голосних та приголосних) і панорамуванням звуку для створення відчуття реального акустичного залу [7].

Наприклад, проєкт «Virtual Choir 6 (Sing Gentle)» Еріка Віткера у 2020 році об'єднав понад 17500 учасників із 129 країн. Це стало наймасштабнішим прикладом того, як диджиталізація може створювати відчуття глобальної спільноти, попри фізичну ізоляцію [8].

Цифрові технології допомогли також із проблемою затримки звуку. Так, найбільшою перешкодою для репетицій «наживо» через стандартні платформи (Zoom, Skype) є затримка сигналу. Навіть незначна часова затримка у 50–100 мілісекунд стає критичною перешкодою для ансамблевої єдності, оскільки унеможливує

точну ритмічну синхронізацію вокалістів. Для подолання цієї проблеми використовуються спеціалізовані рішення:

– Low-latency технології (JackTrip, Jamulus). Ці програмні продукти спрямовують звук безпосередньо, минаючи складні протоколи обробки відео, що дозволяє музикантам чути один одного майже миттєво;

– гібридні репетиції. Диригент грає партію, а хористи співають із вимкненими мікрофонами, чуючи лише диригента. Хоча вони не чують один одного, це дозволяє відпрацювати ансамблеву єдність та темпоритм перед зустріччю наживо [2].

Дистанційне музикування також стало інструментом інклюзії та збереження культури. Співаки, які перебувають у різних містах чи країнах, можуть продовжувати творчу діяльність свого колективу. Онлайн-хори, своєю чергою, стали важливим терапевтичним інструментом для людей, які потребують психологічного відновлення, але не мають доступу до традиційних репетиційних баз. Наприклад, український проєкт «Хори Перемоги» або ініціативи хорових колективів, що записували спільні відео з бомбосховищ та різних куточків світу, довели, що віртуальний формат – це потужний інструмент культурного спротиву та єднання.

Цифровий простір змінив і специфіку диригування, адже сьогодні диригент у форматі дистанційного музикування частково перебирає на себе ролі режисера та IT-менеджера. Йому необхідно надавати чіткіші візуальні сигнали (ауфтакти), які будуть однозначно сприйняті через екран, а також вміння працювати з аудіоредакторами для аналізу надісланих співаками записів та надання персоналізованих правок [3].

Таким чином, віртуальний хор не замінює живу акустику, але він створює унікальний досвід «надпросторового» єднання, де тисячі голосів звучать як один.

*Диджиталізація як інструмент популяризації.* У сучасному насиченому інформаційному просторі успіх хорового колективу залежить не лише від бездоганного вокалу, а й від його цифрової видимості. Диджиталізація трансформує хор із «закритого елітарного клубу» на відкритий, динамічний бренд, зрозумілий новому поколінню слухачів.

Змінився формат контенту, адже у ньому з'явився ефект «закулісія» та вірусність. Соціальні мережі (TikTok, Instagram Reels, YouTube Shorts) вимагають динамічного, широкого та візуально привабливого контенту. Хори, що успішно популяризують своє мистецтво, почали використовувати такі підходи:

– репетиційні «фейли» та гумор. Короткі відео з курйозними моментами на репетиціях олюднюють образ академічного виконавця, роблячи його ближчим до аудиторії;

– освітні мікроблоги. Хористи або диригенти записують короткі пояснення складних музичних термінів або демонструють, як розкладається по голосах відома сучасна пісня;

– челенджі та дуети. Функція «Duet» у TikTok дозволяє підписникам заспівати разом із професійним

хором, що створює ефект співпричетності до високого мистецтва [4].

Наприклад, молодіжний хор «Щедрик» із Києва активно використовує Instagram та TikTok для демонстрації не лише бездоганного виконання, а й веселих моментів із репетицій та гастролей, що залучає тисячі молодих підписників.

З'явилася інтерактивність під час концертів. Традиційний концертний етикет доповнюється цифровими елементами, що роблять глядача активним учасником дійства. Увійшли у використання QR-коди замість паперових програмок – це не лише екологічно, а й функціонально. Через QR-код слухач може миттєво отримати доступ до перекладу тексту (якщо твір виконується іноземною мовою), лібрето або історичної довідки про композитора та спеціальних плейлистів із подібною музикою [1].

Живі голосування також проходять інтерактивно. Диригент може запропонувати залу обрати твір на біс за допомогою онлайн-опитування в реальному часі. Результати відображаються на екрані, що створює атмосферу інтерактивного шоу.

Увійшов у хорове мистецтво диджитал-маркетинг та стрімінгові платформи. Присутність хору на Spotify, Apple Music та YouTube Music є обов'язковою умовою для виходу на міжнародний ринок. Сприяють цьому алгоритмічні плейлисти – якісні записи класичної або сучасної хорової музики потрапляють у тематичні підбірки (наприклад, «Focus Music» або «Classical Relaxation»), залучаючи слухачів, які раніше не цікавилися хоровим співом, та таргетована реклама, коли колективи можуть налаштувати оголошення про концерти на специфічні аудиторії (студентів музичних вишів, шанувальників певної епохи), що значно підвищує відвідуваність заходів [12].

Сучасний хоровий перформанс часто використовує цифрові візуальні ефекти. 3D-мапінг на стінах соборів або філармоній під час виступу хору перетворює звук на візуальну подорож. Використання генеративної графіки, що реагує на гучність чи тембр голосів у реальному часі, робить кожен виступ унікальним цифровим полотном. Наприклад, концерти-перформанси хору «Київ» або проєкти агенції UKR Artists часто супроводжуються світловими шоу та відеомапінгом, що підсилює емоційний вплив духовної та сучасної музики, залучаючи ширшу аудиторію [12].

Таким чином, популяризація через цифрові канали не «спрощує» мистецтво, а знімає бар'єр елітарності. Диджиталізація дає хору шанс стати частиною щоденного медіаспоживання сучасної людини, зберігаючи при цьому глибину та якість академічної традиції.

Висновки. Узагальнюючи результати дослідження, можна констатувати, що диджиталізація хорової діяльності стала визначальним чинником трансформації академічного виконавства в сучасних соціокультурних умовах. Перехід на цифрові носії, впровадження спеціалізованого програмного забезпечення (forScore, MobileSheets) та використання технологій дистанційної синхронізації не лише оптимізують логістику

та екологічність колективів, а й докорінно змінюють якість репетиційного процесу. Завдяки інструментам візуалізації звуку, персональним тренажерам та відео-аналізу, сучасний хорист перетворюється з пасивного виконавця на активного дослідника власної партії, що значно підвищує коефіцієнт корисної дії живої репетиції та дозволяє диригенту зосередитися на художній інтерпретації твору.

Водночас диджиталізація виступає потужним інструментом інклюзії та популяризації хорового мистецтва, долаючи географічні бар'єри через формати віртуальних хорів. Використання соціальних мереж, QR-кодів на концертах та стрімінгових платформ

дозволяє зняти бар'єр «елітарності» хорової музики, адаптуючи її до запитів нового покоління слухачів без втрати глибини академічної традиції. Таким чином, цифрова трансформація хорової справи є не заміною живої акустичної взаємодії, а її стратегічним розширенням, яке забезпечує конкурентоспроможність та життєздатність хорового жанру в глобальному інформаційному просторі.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення психологічних аспектів колективної творчості у віртуальному середовищі та аналіз трансформації емоційного зв'язку між учасниками хору в умовах відсутності безпосередньої фізичної присутності.

### Література:

1. Бенюк П., Пруднікова О., Щербак І. Дослідження ролі цифрових платформ у популяризації українського музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. статей / Упоряд. М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимоля. Дрогобич: ВД «Гельветика», 2025. Вип. 86., Том 1. 364 с.*
2. Бондаренко А. Музично-інформаційні технології в хоровому мистецтві – Україна і світовий контекст. *Українське академічне вокально-хорове мистецтво: методико-педагогічний, історико-музикознавчий дискурс*. Київ, 2022. Р. 10–40. DOI:10.31866/978-966-602-363-9.10-40
3. Лемченко П. Тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2021. №12. С. 12–16.
4. Острецова Т., Острецов Д. Синергія мистецтва і техніки: вектори розвитку музичних інформаційних технологій. *Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету*. 2024. Вип. 16. С. 106–119. URL: <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2024.178>.
5. Сухецька О. Віртуальний хор: сутність явища та поняття. *Вісник КНУКіМ*. 2022. № 46. С. 138–144. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258627>
6. Сухецька О. (2023, Березень 24). Ефективні методи розвитку хорового колективу в контексті віртуального музикування. *Філософія культурно-мистецької освіти: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції*. Київ, 2022. С. 189–192. <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/123456789/15372>
7. Шатова І. Віртуальний хор Еріка Вітакера: інноваційні тенденції розвитку сучасної музики. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 1(32). С. 17–30. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-2>
8. Eric Whitacres Virtual Choir 6. URL: <https://virtualchoir6.com/>
9. Fu Xinbin. Virtual choir: between technical and aesthetic. *Культура України*. 2023. Вип. 81. С. 77–84. DOI:10.31516/2410-5325.081.10
10. Hassman B., Carlson K., Smith M. H., Fox D., Dargin T., Tu A., Dowdall J. Finding the rhythm: Teaching choral music during the COVID-19 pandemic. *Educational Research: Theory and Practice*. 2023. № 34(1). С. 165–180.
11. The Applied Studio Model in Higher Music Education Critical Perspectives and Opportunities / Edited by Kelly A. Parkes, Ryan Daniel. London: Routledge, 2025. 222 p.
12. Yan Feng. Design and research of music teaching system based on virtual reality system in the context of education informatization. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0285331>

### References:

1. Beniuk, P., Prudnikova, O., Shcherbak, I. (2025) Doslidzhennia roli tsyfrovyykh platform u populyaryzatsii ukrainskoho muzychnoho mystetstva. [Research into the role of digital platforms in the popularization of Ukrainian musical art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: zb. statei / Uporiad. M. Pantiuk, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomria. Drohobych: VD «Helvetyka»*. 86. 226–232 [in Ukrainian].
2. Bondarenko, A. (2022) Muzychno-informatsiini tekhnolohii v khorovomu mystetstvi – Ukraina i svitovyi kontekst. [Music and information technologies in choral art – Ukraine and the world context]. *Ukrainske akademichne vokalno-khorove mystetstvo: metodyko-pedahohichnyi, istoryko-muzykoznavchy dyskursy*. Kyiv. 10–40 [in Ukrainian].
3. Lemchenko, P. (2021) Tendentsii suchasnoho khorovoho mystetstva Ukrainy. [Trends in contemporary choral art in Ukraine]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*. 12. 12–16 [in Ukrainian].
4. Ostretsova, T., Ostretsov, D. (2024) Synerhiia mystetstva i tekhniky: vektory rozvytku muzychnykh informatsiinykh tekhnolohii. [Synergy of art and technology: vectors of development of musical information technologies]. *Vidkryte osvittie e-seredovyshe suchasnoho universytetu*. 16. 106–119 [in Ukrainian].
5. Sukhetska, O. (2022) Virtualnyi khor: sutnist yavyshcha ta poniattia. [Virtual choir: the essence of the phenomenon and the concept]. *Visnyk KNUKіM*. 46. 138–144 [in Ukrainian].
6. Sukhetska, O. (2023) Efektyvni metody rozvytku khorovoho kolektyvu v konteksti virtualnoho muzykuvannia. [Effective methods for developing a choral group in the context of virtual music making]. *Filosofia kulturno-mystetskoї osvity: materialy II vseukrainskoi naukovoї konferentsii*. Kyiv. 189–192 [in Ukrainian].
7. Shatova, I. (2021) Virtualnyi khor Erika Vitakera: innovatsiini tendentsii rozvytku suchasnoi muzyky. [Eric Whitaker's Virtual Choir: Innovative Trends in Contemporary Music Development]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. 1(32). 17–30.

8. Eric Whitacres Virtual Choir 6. URL: <https://virtualchoir6.com/> [in English].
9. Fu, Xinbin. (2023) Virtual choir: between technical and aesthetical. *Kultura Ukrainy*. 81. 77–84 [in English].
10. Hassman, B., Carlson, K., Smith, M. H., Fox, D., Dargin, T., Tu, A., Dowdall, J. (2023) Finding the rhythm: Teaching choral music during the COVID-19 pandemic. *Educational Research: Theory and Practice*. 34(1). 165–180 [in English].
11. The Applied Studio Model in Higher Music Education Critical Perspectives and Opportunities / Edited by Kelly A. Parkes, Ryan Daniel. London: Routledge. 222 s [in English].
12. Yan, Feng. (2023) Design and research of music teaching system based on virtual reality system in the context of education informatization. URL: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.028533> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 16.03.2026  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.04.2026  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА ДИРИГЕНТА В ПРОЦЕСІ РОБОТИ НАД ХОРОВОЮ ПАРТИТУРОЮ

Грушак Ірина Володимирівна,  
концертмейстер кафедри мистецької освіти  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
ORCID ID: 0009-0005-6087-6586

У статті досліджується специфіка взаємодії концертмейстера та диригента в процесі роботи над хоровою партитурою, що є ключовим чинником формування високої художньої якості виконання. Відзначено, що концертмейстер у сучасній хоровій практиці виступає не лише як акомпаніатор, а як повноцінний співтворець інтерпретаційної концепції. Він забезпечує звукову реалізацію диригентського задуму, виступає посередником між жестами керівника і звучанням хору, а також формує інтонаційний, ритмічний та тембральний фундамент для виконавців. Значну увагу приділено феномену «другої пари рук», що проявляється у здатності концертмейстера миттєво адаптувати фактуру партитури, підкреслювати складні інтервальні стрибки, моделювати тембр фортепіано відповідно до вокальних ліній та забезпечувати ритмічну стабільність ансамблю.

Проаналізовано стадійність спільної роботи над партитурою, де функції концертмейстера трансформуються залежно від етапу репетиційного процесу – від аналітичного опрацювання твору до повного художнього шліфування та сценічного втілення. Особлива увага приділена психологічному аспекту взаємодії, зокрема професійній емпатії, тактовності та здатності до безсловесного порозуміння, що дозволяє створювати ефективний творчий тандем диригента і концертмейстера та досягати рівня інтуїтивної синхронізації у концертній практиці, який автори називають «сценічним відчуттям».

Результати дослідження підкреслюють значення єдності інтерпретаційних намірів, спільного відчуття агогіки, динаміки, штрихової культури та тембральної відповідності як ключових чинників цілісного художнього образу. Отримані висновки можуть слугувати основою для вдосконалення методичних підходів у підготовці концертмейстерів, підвищення якості хорового виконання та розвитку ефективної взаємодії диригента та піаніста в сучасних хорових колективах.

**Ключові слова:** концертмейстер, диригент, хорове виконавство, робота над партитурою, сценічне відчуття, ансамблева взаємодія.

### *Hrushak Iryna. Specifics of the interaction between the accompanist and the conductor during the process of working on a choral score*

The article explores the specifics of interaction between the collaborative pianist and the conductor in the process of working on a choral score, which serves as a key factor in achieving high artistic quality in performance. It is noted that in modern choral practice, the accompanist acts not merely as a background performer but as a full-fledged co-creator of the interpretative concept. The pianist ensures the sonic realization of the conductor's intent, acting as a mediator between the leader's gestures and the choir's sound, while establishing the intonational, rhythmic, and timbral foundation for the performers. Significant attention is paid to the «second pair of hands» phenomenon, manifested in the pianist's ability to instantaneously adapt the score's texture, emphasize complex intervallic leaps, model the piano timbre to match vocal lines, and maintain the ensemble's rhythmic stability.

The study analyzes the staged nature of collaborative work on a score, where the accompanist's functions transform depending on the rehearsal phase – from analytical preparation to complete artistic refinement and stage embodiment. Particular emphasis is placed on the psychological aspect of interaction, specifically professional empathy, tact, and the capacity for non-verbal communication. These elements allow for the creation of an effective creative tandem between the conductor and pianist, achieving a level of intuitive synchronization in concert practice described by the authors as «stage presence» or «stage feeling».

The research results highlight the importance of unified interpretive intentions, a shared sense of agogics, dynamics, articulation culture, and timbral correspondence as crucial factors in forming a cohesive artistic image. The conclusions drawn can serve as a basis for improving methodological approaches in training accompanists, enhancing choral performance quality, and developing effective interaction between conductors and pianists in contemporary choral ensembles.

**Key words:** collaborative pianist, conductor, choral performance, score study, stage presence, ensemble interaction.

**Вступ.** У сучасному музично-виконавському просторі хорове мистецтво посідає особливе місце як синтетичний вид творчості, що органічно поєднує вокальну, диригентську та інструментальну складові. Його специфіка полягає у колективному характері музикування, де результат залежить не лише від індивідуальної майстерності виконавців, а й від рівня узгодженості між усіма учасниками творчого процесу. Саме тому однією з ключових умов досягнення високого художнього рівня виконання є ефективна взаємодія в системі «диригент – хор – концертмейстер», яка забезпечує цілісність

звучання, точність інтонації та виразність музичного образу.

Особливої уваги у цьому контексті набуває роль концертмейстера, яка впродовж тривалого часу трактувалася як допоміжна та підпорядкована. Втім, сучасна виконавська практика переконливо засвідчує значно ширший зміст його діяльності та зростання функціонального навантаження. У процесі роботи над хоровою партитурою концертмейстер виступає активним учасником формування інтерпретації, беручи участь у створенні художнього задуму поряд із диригентом. Саме

в цій взаємодії формується особливий тип професійної комунікації, що ґрунтується на спільному інтерпретаційному мисленні, глибокій чутливості до музичного образу та здатності до миттєвої реакції на диригентський жест, що, у свою чергу, забезпечує високий рівень ансамблевої злагодженості.

Метою статті є комплексний аналіз специфіки взаємодії концертмейстера та диригента у процесі роботи над хоровою партитурою.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження слугували наукові праці вітчизняних і зарубіжних авторів з проблем хорового виконавства, концертмейстерської діяльності, диригентської техніки та музичної педагогіки. Додатковим джерелом інформації стали практичні спостереження за роботою провідних хорових колективів, репетиційні записи та партитури, що дозволили дослідити особливості взаємодії диригента та концертмейстера у реальному музичному процесі.

У дослідженні застосовано комплекс методів, зокрема: аналіз і синтез наукових джерел – для виявлення теоретичних основ та понять, що визначають роль концертмейстера у хоровому виконанні; порівняльний аналіз – для зіставлення традиційних і сучасних моделей взаємодії диригента та концертмейстера; структурно-логічний метод – для систематизації основних етапів спільної роботи над партитурою та функцій концертмейстера на кожному з них; узагальнення та систематизацію – для формулювання висновків щодо ефективних підходів до організації творчого тандему і підвищення художньої якості хорового виконання.

**Результати дослідження.** Взаємодія концертмейстера та диригента – це складний творчий та психологічний тандем, який є фундаментом для якісної підготовки хорового колективу. У системі «диригент – хор – концертмейстер» останній виконує роль не просто технічного виконавця партії фортепіано, а виступає повноцінним співавтором інтерпретації.

*Роль концертмейстера як «другої пари рук» диригента.* Феномен «другої пари рук» у контексті хорового виконавства виходить далеко за межі звичайного технічного супроводу. Це особлива форма професійного симбіозу, де концертмейстер стає звуковим альтер-его диригента. Якщо диригент керує колективом через систему мануальних знаків, міміку та вольовий імпульс, то концертмейстер матеріалізує ці інтенції в реальну звукову тканину. Він виступає сполучною ланкою між беззвучним жестом керівника та вокальною відповіддю хору, створюючи для співаків необхідний інтонаційний та ритмічний фундамент [8].

Фундаментальним аспектом цієї ролі є здатність концертмейстера до миттєвої фактурної адаптації хорової партитури. Робота над багатолосним твором вимагає від піаніста не просто відтворення нотного тексту, а створення оперативного «фортепіанного перекладу» в режимі реального часу. Концертмейстер повинен вільно маневрувати між вокальними рядками, виділяючи окремі партії за ледь помітним кивком диригента, підкреслюючи складні інтервальні стрибки або гармонічні зсуви. Це дозволяє диригенту не переривати

репетиційний процес поясненнями, оскільки інструмент «підказує» хористам правильний напрямок руху.

Особливе значення має психофізична синхронізація концертмейстера з диригентським аутфактом. Бути «другою парою рук» означає володіти даром передбачення: піаніст має відчутти мить видобування звуку на частку секунди раніше, ніж воно відбудеться в хорі. Специфіка фортепіанної атаки (удару) відрізняється від вокального вступу, тому концертмейстер мусить нівелювати цю різницю, «вдихаючи» разом із диригентом. Така єдність забезпечує монолітність ансамблю, де інструмент не «підганяє» і не «тягне» хор, а дихає з ним в єдиному метричному просторі [2].

Крім того, концертмейстер виконує функцію мобільного коректора інтерпретації. У процесі роботи диригент може змінювати агогіку, вводити раптові уповільнення (*ritenuto*) або прискорення (*accelerando*). У ці моменти піаніст стає головним союзником диригента у нав'язуванні нової волі колективу. Якщо хор інертно тримається попереднього темпу, саме рішуча, акцентована гра концертмейстера допомагає диригенту «переламати» опір маси та вивести виконання на новий рівень динаміки чи експресії.

Наостанок, роль «другої пари рук» проявляється у створенні специфічного тембрального еталона. Концертмейстер, наслідуючи диригентський запит, трансформує природу фортепіанного звуку, наближаючи його до вокального легато. Через особливе використання педалі та м'якість дотику до клавіш (туше), він демонструє хору ту якість звуку, якої прагне домогтися диригент [2]. Таким чином, піаніст не просто акомпанує – він моделює ідеальне звучання партитури, стаючи повноцінним співавтором репетиційного процесу.

*Єдність інтерпретаційних намірів.* Фундаментом художньої цілісності хорового виконання є абсолютна єдність інтерпретаційних намірів диригента та концертмейстера. Цей аспект передбачає не просто технічну злагодженість, а спільне інтелектуальне та емоційне розуміння музичного твору. Концертмейстер має не лише знати авторський текст, а й глибоко усвідомлювати виконавську концепцію диригента: від загальної архітектоніки форми до найдрібніших нюансів фразування. Без такої внутрішньої однаковості неможливе створення переконливого художнього образу, оскільки будь-яка розбіжність у трактуванні дезорієнтує хоровий колектив [3].

Ключовим елементом цієї єдності є спільне відчуття музичного часу – агогіки. Диригентська інтерпретація часто передбачає відхилення від метрономічної точності задля підкреслення емоційної виразності (наприклад, *rubato* або ледь помітні відтяжки перед кульмінаціями). У таких умовах концертмейстер повинен володіти надзвичайною гнучкістю, буквально «зчитуючи» найменші зміни в амплітуді диригентського жесту. Тільки тоді, коли піаніст і диригент відчувають пульсацію твору ідентично, музична тканина стає живою та пластичною, а не механістичною [5].

Важливим складником інтерпретаційної єдності є спільна робота над динамічною палітрою

та тембральною відповідністю. Концертмейстер має розуміти специфіку вокальної природи звуку, де кожне *crescendo* чи *diminuendo* має свою логіку дихання. Піаніст не просто дублює динамічні вказівки партитури, а адаптує звук інструмента під акустичні можливості хору, які заклав диригент. Наприклад, у моменти прозорого *pianissimo* фортепіано має звучати невагомо, не перекриваючи вокальну лінію, але водночас створюючи для неї надійну інтонаційну «подушку» [5].

Окреме місце в системі спільної інтерпретації займає штрихова культура. Диригентська вимога щодо характеру звуковидобування (наприклад, гостре *staccato* чи глибоке *portato*) повинна негайно знаходити відгук у туше піаніста. Якщо концертмейстер ігнорує штрихові акценти, які диригент вимагає від хору, виникає стилістичний дисонанс, що руйнує цілісність твору. Єдність у трактуванні штрихів забезпечує артикуляційну чіткість, яка є критично важливою для передачі змісту тексту та музичного стилю епохи [5].

Нарешті, інтерпретаційна єдність досягає свого піку у моменти вищих кульмінацій, де енергетичні зусилля диригента, хору та концертмейстера мають злитися в єдиний звуковий потік. У такі моменти піаніст стає не просто супроводом, а потужним симфонічним фундаментом, що підтримує вольовий імпульс диригента. Цей рівень взаємодії перетворює дует «диригент – концертмейстер» на єдиний творчий організм, здатний вести за собою десятки виконавців до спільної художньої мети [11].

*Етапи спільної роботи над партитурою.* Процес підготовки хорової партитури є стадіальним і вимагає від диригента та концертмейстера чіткого розподілу функцій на кожному етапі. Ефективність репетиції прямо залежить від того, наскільки злагоджено цей тандем проходить шлях від першого знайомства з матеріалом до його концертного втілення. Кожна стадія має свої специфічні завдання, де роль піаніста трансформується від суто аналітичної до суто творчої.

Першим етапом – це попереднє ознайомлення та аналіз. Ще до виходу до хору диригент і концертмейстер мають узгодити «архітектурний план» твору. Піаніст здійснює глибокий гармонічний та фактурний аналіз, виявляючи потенційно складні місця для інтонування. На цій стадії концертмейстер виступає як експерт із читання партитур, допомагаючи диригенту почути внутрішнім слухом вертикаль твору. Обговорюються основні темпові орієнтири, логіка кульмінацій та моменти дихання, що дозволяє уникнути стихійності під час роботи з колективом [7].

Другий етап – технічне розучування з хором (коректурна робота). Це найбільш трудомісткий період, де концертмейстер стає «педагогом-репетитором». Головна специфіка тут полягає у вмінні піаніста оперативно перемикатися між партіями. Диригент може попросити зіграти лише терцовий дует сопрано та альтів або виділити басову лінію для вирівнювання ладового ансамблю. Концертмейстер мусить грати ці фрагменти максимально чітко, іноді навіть дещо перебільшено артикулюючи кожну ноту, щоб створити для

співаків незаперечний інтонаційний еталон. На цьому етапі взаємодія відбувається на рівні коротких реплік та миттєвих реакцій [10].

Третій етап характеризується переходом до ансамблевого злиття та художнього шліфування. Коли текст вивчений, роль концертмейстера зміщується від «підтримки голосів» до відтворення повного акомпанементу (якщо він передбачений автором) або повної партитури (якщо твір *a cappella*). Тепер диригент вимагає від піаніста не просто точності, а емоційної відповідності жесту. Концертмейстер має гнучко реагувати на фермати, раптові зміни темпу та динамічні нюанси, які диригент вносить «тут і зараз». Це етап перевірки психологічної сумісності та професійної чуйності тандему [10].

Заключним етапом є етап художньої реалізації та сценічного втілення. На цій стадії технічні труднощі відходять на другий план, поступаючись місцем створенню музичного образу. Взаємодія диригента та концертмейстера досягає рівня безсловесного діалогу. Піаніст стає фундаментом, на якому тримається вся хорова конструкція, забезпечуючи ритмічну стабільність і тембральне багатство. На концертному виступі концертмейстер мусить бути готовим до будь-яких непередбачуваних моментів (зміна акустики залу, хвилювання хору), виступаючи надійним тилом для диригента і гарантом стабільності всього виконавського процесу [6].

*Психологічний аспект та «сценічне відчуття».* Психологічна сумісність диригента та концертмейстера є невидимим, але вирішальним фактором, що визначає життєздатність хорового колективу. Специфіка їхньої взаємодії базується на професійній етиці, емпатії та вмінні створювати єдине вольове поле. У системі «диригент – хор – концертмейстер» піаніст часто виконує роль психологічного медіатора: він має тонко відчувати настрій диригента та фізичний стан хору, стаючи стабілізуючим чинником у моменти найвищої репетиційної або концертної напруги [4].

Одним із найважливіших аспектів є збереження непохитного авторитету диригента під час роботи. Концертмейстер, володіючи глибоким розумінням партитури, повинен виявляти професійний такт, уникаючи прямих зауважень колективу, що могли б суперечити волі керівника. Будь-які уточнення щодо тексту чи трактування мають обговорюватися в індивідуальному порядку поза межами репетиції. Така солідарність створює в хорі відчуття дисципліни та довіри до трактування, оскільки музиканти бачать перед собою монолітний творчий тандем [9].

Особливого значення психологічна взаємодія набуває в умовах публічного виступу, де виникає специфічне «сценічне відчуття». Емоційний стан диригента на сцені може дещо відрізнятись від репетиційного: з'являється більша гострота жестів, зміна темпових нюансів під впливом адреналіну. Концертмейстер у цій ситуації має бути максимально зосередженим, щоб миттєво зреагувати на найменшу зміну в мануальній техніці диригента. Він виступає «психологічним якорем»,

який не дозволяє хору піддатися паніці у разі непередбачуваних ситуацій [9].

Критично важливою є роль концертмейстера у моменти інтонаційної чи ритмічної дестабілізації хору під час виступу. Якщо колектив починає втрачати стрій або «розповзатися» у складному метрі, концертмейстер має проявити неабияку витримку. Делікатно, але впевнено підкреслюючи гармонічну вертикаль або акцентуючи сильну долю, він допомагає диригенту повернути виконавців у правильне русло. Ця невидима допомога вимагає від піаніста залізних нервів та здатності миттєво аналізувати акустичну ситуацію в залі [1].

Нарешті, справжня майстерність тандему проявляється у вмінні спільно переживати музичний катарсис. Коли технічні завдання виконані, а психологічний бар'єр подолано, виникає стан творчої свободи. На цьому рівні диригент і концертмейстер взаємодіють на рівні інтуїції, дозволяючи музиці дихати природно. Таке «сценічне порозуміння» без слів є найвищою точкою професійної взаємодії, що перетворює звичайне виконання на справжній акт мистецтва, який знаходить глибокий відгук у серцях слухачів.

Висновки. Підсумовуючи проведені дослідження, можна стверджувати, що взаємодія концертмейстера та диригента в процесі роботи над хоровою партитурою є унікальним видом творчого партнерства, що базується на глибокому професіоналізмі, інтуїтивному порозумінні та спільній відповідальності за художній результат. Виступаючи в ролі «другої пари рук» диригента, концертмейстер реалізує складний комплекс завдань: від оперативного фактурного моделювання партитури до створення тембрально-динамічного еталона, що стає

акустичним орієнтиром для хору. Такий рівень співпраці перетворює піаніста з технічного супроводжувача на повноцінного співавтора інтерпретації, здатного матеріалізувати беззвучний жест диригента у змістовну звукову тканину.

Ефективність цього тандему безпосередньо залежить від єдності інтерпретаційних намірів, де спільне відчуття агогіки, штрихової культури та архітектоніки твору дозволяє уникнути стилістичного дисонансу. Проаналізована стадіальність робочого процесу – від аналітичного розбору до сценічної реалізації – доводить, що роль концертмейстера динамічно змінюється, вимагаючи від нього гнучкості: від суворой коректурної точності під час розучування партій до емоційної свободи та психологічної витримки в умовах публічного виступу.

Зрештою, психологічна єдність та етична солідарність диригента й концертмейстера створюють те «сценічне відчуття», яке забезпечує життєздатність хорового колективу. Здатність піаніста бути «психологічним якорем» у критичні моменти виступу та його вміння резонувати з вольовим імпульсом диригента є запорукою цілісності музичного образу. Таким чином, професійна взаємодія в системі «диригент – концертмейстер» постає не просто як сума виконавських навичок, а як вища форма музичного ансамблю, де інтелектуальне та духовне злиття двох митців трансформує навчальний процес у справжній акт високого мистецтва.

Перспективи подальших наукових розвідок вбачаються у поглибленому вивченні специфіки взаємодії концертмейстера та диригента у різних стилевих та жанрових умовах.

#### Література:

1. Боровицька О. М., Ключова С. В. Методичні аспекти формування навиків роботи концертмейстера-піаніста. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2018. № 61. С. 36–39. URL: <http://www.chasopys.ps.npu.kiev.ua/archive/62-2018/10.pdf>
2. Задоя В. Ю. Урахування взаємозв'язку та взаємозалежності дій викладача диригування та концертмейстера як передумова виховання креативності у майбутнього диригента. *Проблеми мистецької освіти*: збірник науково-методичних статей. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. Вип. 4. С. 116–123.
3. Воропаєва Н. О. Особливості роботи концертмейстера в хоровому класі. *Формування професіоналізму фахівця в мистецькій та технологічній освіті: теорія, досвід, проблеми*: зб. наук. праць. Вінниця: ТОВ «Меркьюрі-Поділля», 2021. Вип. 1. С. 60–64. URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/items/e8b30ad2-0e2d-4327-85eb-2b6c855f5066>
4. Зуб Г. О. Специфіка роботи концертмейстера у хоровому класі. *Академічні візії*. 2023. № 26. С. 1–7. URL: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.10259582>
5. Кириленко Я. О., Антипіна І. В. Креативна співпраця диригента і концертмейстера у творенні сценічно-художнього образу: партитура як інтерпретаційна модель. *Грааль науки*. 2025. № 52. С. 1137–1143. URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51884/1/Y\\_Kyrylenko\\_I\\_Antipina\\_GS\\_FMMH\\_KAEV.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/51884/1/Y_Kyrylenko_I_Antipina_GS_FMMH_KAEV.pdf)
6. Колоскова Ж. В. Роль концертмейстера в процесі підготовки хорового диригента в умовах мистецького факультету. *Наукові записки КДПУ*. 2015. № 139. С. 261–264. URL: <https://dspace.cusu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f56fca1a1072-4bbf-b86c-185944094594>
7. Костенко Л. Ю., Шумська Л. Ю. Методика викладання хорового диригування: навчальний посібник. 2-е вид., доп. та перероб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 147 с.
8. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навчальний посібник. 2-е вид., доп. Львів: СПОЛОМ, 2007. 216 с.
9. Переверзева О. В. Психологічні та творчі аспекти роботи концертмейстера в процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Психолого-педагогічні науки*. 2019. № 4. С. 123–127. DOI: <https://doi.org/10.31654/26634902-2019-PP-4-123-128>
10. Поліщук А. В., Сабрі С. С. Методичні аспекти роботи концертмейстера з хоровим колективом. *Вінок митців і мисткинь*. 2019. № 1 (184). С. 56–58.
11. Adler K. *The Art of Accompanying and Coaching*. 2-d ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 260 p.

### References:

1. Borovytska, O. M., Kliuieva, S. V. (2018) Metodychni aspekty formuvannia navykiv roboty kontsertmeistera-pianista. [Methodological aspects of developing the skills of an accompanist-pianist] *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova*. 61. 36–39. [in Ukrainian].
2. Zadoia, V. Yu. (2009) Urakhuvannia vzaiemozviazku ta vzaiemozalezhnosti dii vykladacha dyryhuvannia ta kontsertmeistera yak peredumova vykhovannia kreatyvnosti u maibutnoho dyryhenta. [Taking into account the interrelation and interdependence of the actions of the conducting teacher and the concertmaster as a prerequisite for cultivating creativity in a future conductor]. *Problemy mystetskoi osvity: zbirnyk naukovo-metodychnykh statei*. Nizhyn: Vydavnytstvo NDU im. M.Hoholia. 4. 116–123. [in Ukrainian].
3. Voropaieva, N.O. (2021) Osoblyvosti roboty kontsertmeistera v khorovomu klasi. [Features of the work of an accompanist in a choir class]. *Formuvannia profesionalizmu fakhivtsia v mystetskii ta tekhnolohichnii osviti: teoriia, dosvid, problemy: zb. nauk. prats.* Vinnytsia: TOV «Merkiuri-Podillia». 1. 60–64. [in Ukrainian].
4. Zub, H. O. (2023) Spetsyfika roboty kontsertmeistera u khorovomu klasi. [Specifics of the work of an accompanist in a choral class]. *Akademichni vizii*. 26. 1–7. [in Ukrainian].
5. Kyrylenko, Ya.O., Antipina, I.V. (2025) Kreatyvna spivpratsia dyryhenta i kontsertmeistera u tvorenni stsenichno-khudozhnoho obrazu: partytura yak interpretatsiina model. [Creative cooperation between conductor and accompanist in creating a stage and artistic image: the score as an interpretative model]. *Hraal nauky*. 52. 1137–1143. [in Ukrainian].
6. Koloskova, Zh. V. (2015) Rol kontsertmeistera v protsesi pidhotovky khorovoho dyryhenta v umovakh mystetskoho fakultetu. [The role of the concertmaster in the process of training a choral conductor in the conditions of the art faculty]. *Naukovi zapysky KDPU*. 139. 261–264. [in Ukrainian].
7. Kostenko, L.Iu., Shumska L.Iu. (2019) Metodyka vykladannia khorovoho dyryhuvannia [Methodology for teaching choral conducting]: navchalnyi posibnyk. 2-e vyd., dop. ta pererob. Nizhyn: NDU im. M. Hoholia. 147 s [in Ukrainian].
8. Molchanova, T. (2007) Mystetstvo pianista-kontsertmeistera [The art of the pianist-concertmaster]: navchalnyi posibnyk. 2-e vyd., dop. Lviv: SPOLOM. 216 s. [in Ukrainian].
9. Pereverzieva, O. V. (2019) Psykholohichni ta tvorchi aspekty roboty kontsertmeistera v protsesi dyryhentsko-khorovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva. [Psychological and creative aspects of the accompanist's work in the process of conducting and choral training of a future teacher of music art]. *Psykhologo-pedahohichni nauky*. 4. 123–127. [in Ukrainian].
10. Polishchuk, A.V., Sabri, S.S. (2019) Metodychni aspekty roboty kontsertmeistera z khorovym kolektyvom. [Methodological aspects of the accompanist's work with a choral group]. *Vinok myttsiv i mystkyn*. 1 (184). 56–58 [in Ukrainian].
11. Adler, K. (1998) *The Art of Accompanying and Coaching*. 2-d ed. Minneapolis : University of Minnesota Press. 260 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ РОЗВИТКУ СКРИПКОВИХ ШКІЛ КИЄВА, ОДЕСИ ТА ЛЬВОВА КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ПОЛІЕТНІЧНОСТІ

Гундер Тарас Петрович,

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва  
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника  
ORCID ID: 0009-0001-3438-3324

*Статтю присвячено комплексному порівняльному дослідженню процесів становлення та розвитку скрипкових шкіл Києва, Одеси та Львова кінця ХІХ – першої третини ХХ століття в контексті поліетнічності як важливого соціокультурного чинника формування професійного музично-виконавського середовища. У центрі уваги перебуває аналіз історичних, культурних і освітніх передумов формування регіональних осередків скрипкового виконавства, а також специфіки їхнього функціонування в умовах активної взаємодії різних європейських музичних традицій.*

*У статті простежено роль провідних музично-освітніх інституцій, зокрема діяльності музичних училищ, консерваторій і приватних педагогічних класів, що стали базою для професійної підготовки скрипалів і формування авторських педагогічних систем. Особливу увагу приділено аналізу міжкультурних зв'язків та творчих контактів, які сприяли інтеграції польських, чеських, російських, австрійських, єврейських та інших європейських виконавських традицій у національний музичний простір.*

*Розглянуто діяльність провідних скрипалів-виконавців і педагогів – І. Водольського, П. Коханського, О. Шевчика, М. Сікарда, М. Ерденка, Д. Берт'є, Н. Скоморовського, Я. Магазинера, Й. Пермана, Ф. Ступки, П. Столярського, Д. Ойстраха, Є. Перфецького, Р. Придаткевича та інших, які зробили значний внесок у формування регіональних виконавських традицій та розвиток методики навчання гри на скрипці. Показано, що їхня педагогічна діяльність сприяла становленню авторських шкіл, що поєднували технічну досконалість виконавства, глибину інтерпретаційного мислення та індивідуальний художній стиль.*

*У результаті дослідження визначено спільні та відмінні риси розвитку київської, одеської та львівської скрипкових шкіл. З'ясовано, що київська модель формувалася на перетині польських, чеських і російських традицій; одеська школа розвивалася у яскраво вираженому мультикультурному середовищі, де вагому роль відігравала педагогічна система П. Столярського; львівська школа орієнтувалася переважно на західноєвропейський культурний простір і формувалася під впливом австрійських, польських та українських музично-освітніх інституцій.*

*Обґрунтовано, що поліетнічність виступала не лише історичною передумовою, а й системоутворювальним чинником розвитку українського скрипкового мистецтва. Вона сприяла формуванню відкритого культурного середовища, у якому відбувалася інтеграція різних виконавських традицій, що забезпечило багатовекторний характер еволюції національної скрипкової школи.*

**Ключові слова:** скрипкова школа, поліетнічність, українське скрипкове мистецтво, музична педагогіка, виконавська традиція, міжкультурні зв'язки, регіональні музичні центри.

### ***Hunder Taras. Comparative analysis of the development of violin schools in Kyiv, Odessa and Lviv at the end of the 19th century and the first third of the 20th century in the context of polyethnicity***

*This article is devoted to a comprehensive comparative study of the formation and development of violin schools in Kyiv, Odessa and Lviv during the late 19th and first third of the 20th centuries, in the context of multi-ethnicity as a key socio-cultural factor in the formation of a professional musical performance milieu. The focus is on analysing the historical, cultural and educational preconditions for the formation of regional centres of violin performance, as well as the specifics of their functioning amidst the active interaction of various European musical traditions.*

*The article traces the role of leading music education institutions, in particular the activities of music schools, conservatoires and private teaching classes, which formed the basis for the professional training of violinists and the development of original pedagogical systems. Particular attention is paid to the analysis of intercultural links and creative contacts that facilitated the integration of Polish, Czech, Russian, Austrian, Jewish and other European performance traditions into the national musical landscape.*

*The work of leading violinists and teachers is examined – I. Vodolsky, P. Kokhansky, O. Shevchyk, M. Sikard, M. Erdenko, D. Bertier, N. Skomorovsky, Y. Magaziner, Y. Perman, F. Stupka, P. Stoliarsky, D. Oistrakh, E. Perfetsky, R. Prydatkevych and others, who made a significant contribution to the formation of regional performance traditions and the development of violin teaching methods. It is demonstrated that their pedagogical activities contributed to the establishment of distinctive schools of teaching, which combined technical perfection in performance, depth of interpretative thought and individual artistic style.*

*The study identifies the common and distinctive features of the development of the Kyiv, Odessa and Lviv violin schools. It has been established that the Kyiv model was shaped at the intersection of Polish, Czech and Russian traditions; the Odessa school developed in a distinctly multicultural environment, where P. Stoliarsky's pedagogical system played a significant role; the Lviv school was oriented primarily towards the Western European cultural sphere and was shaped under the influence of Austrian, Polish and Ukrainian music education institutions.*

*It is argued that multi-ethnicity served not only as a historical prerequisite but also as a system-forming factor in the development of Ukrainian violin art. It contributed to the formation of an open cultural environment in which various performance traditions were integrated, ensuring the multi-directional nature of the evolution of the national violin school.*



**Key words:** *violin school, multi-ethnicity, Ukrainian violin art, music pedagogy, performance tradition, intercultural links, regional music centres.*

**Вступ.** Проблематика поліетнічності в сучасному мистецтвознавстві дедалі частіше розглядається як один із ключових чинників формування національних виконавських шкіл. Українське скрипкове мистецтво кінця XIX – першої третини XX століття розвивалося в умовах активної взаємодії різних етнокультурних традицій, що було зумовлено складними історико-політичними процесами, змінами державної належності регіонів та інтенсивними міжнародними мистецькими контактами. У цьому контексті Київ, Одеса та Львів постають як провідні осередки професійної скрипкової освіти, кожен з яких виробив власну модель поєднання національного й інтернаціонального досвіду.

Мета статті полягає у здійсненні порівняльного аналізу розвитку скрипкових шкіл Києва, Одеси та Львова кінця XIX – першої третини XX століття з акцентом на ролі поліетнічних впливів у формуванні їхніх педагогічних, виконавських і методичних засад.

**Матеріали і методи.** Статтю підготовлено на основі опрацювання та узагальнення значного масиву музикознавчих і історико-культурологічних праць, у яких аналізуються проблеми струнно-смичкового виконавства, розвитку фахової освіти та становлення регіональних скрипкових осередків.

Еволюцію скрипкового мистецтва в Україні до 1917 року висвітлено у дослідженнях Валентини Лапсюк [8], де, зокрема, порушено питання міжнародних культурних впливів на формування професійних принципів скрипкового виконавства.

Проблематика розвитку скрипкової освіти в Галичині, а також діяльність провідних галицьких виконавців упродовж 1848–1939 років ґрунтовно проаналізована в монографії Юрія Волощука «Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття: національні традиції та поліетнічні культурні взаємини» [5]. У низці інших наукових публікацій автора [1; 2; 3; 4] простежено процеси формування та функціонування Львівської, Київської й Одеської скрипкових шкіл у XX столітті крізь призму поліетнічних мистецьких контактів.

Вплив чеського музичного середовища на українське виконавство розглянуто у дисертації В. Щепакіна «Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст.» [14]. У дослідженні простежується розвиток української музичної культури в аспекті міжнародної комунікації, а також окреслюється діяльність творчо-виконавських шкіл, заснованих чеськими митцями.

Окремі грані культурного «діалогу» в українському музичному процесі розкрито в монографії Майї Ржевської «На зламі часів» [12]. Авторка аналізує специфіку музично-культурного розвитку Наддніпрянщини в перші десятиліття XX століття, визначає провідні соціокультурні тенденції доби та з'ясовує роль українських і зарубіжних діячів у цих процесах.

Становлення та еволюцію музичної освіти у Львові досліджено в монографічній праці Лешека Мазепи та Тереси Мазепи «Шлях до музичної академії у Львові» [9; 10]. Особливу цінність для нашого дослідження становлять матеріали, присвячені діяльності скрипкових класів Львівської консерваторії, а також педагогічній і концертній практиці провідних західноукраїнських скрипалів.

Питання культурно-мистецької взаємодії галицьких українців і поляків висвітлено у праці Любові Кияновської «Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв'язків у Львові у XIX – першій половині XX ст.» [7], де окреслено ключові етапи та форми співпраці в музичній сфері.

У дослідженні С. Юсова [15] проаналізовано педагогічну та виконавську діяльність викладачів скрипкових класів Київської консерваторії від часу її заснування у 1913 році до кінця XX століття. Автор розкриває внесок провідних педагогів у формування національної скрипкової школи.

Попри наявність значного масиву наукових праць, що тією чи іншою мірою торкаються проблем міжкультурної взаємодії, поліетнічні основи розвитку скрипкового виконавства й педагогіки в Україні наприкінці XIX – у першій третині XX століття досі не стали предметом окремого комплексного дослідження. Саме ця обставина зумовлює актуальність наукової публікації, спрямованої на осмислення міжкультурних комунікативних процесів у становленні провідних регіональних скрипкових шкіл України.

**Результати дослідження.** Становлення Київської скрипкової школи наприкінці XIX – у першій третині XX століття відбувалося в умовах інтенсивних міжнародних контактів, значною мірою пов'язаних з діяльністю Імператорського Російського музичного товариства, Київського музичного училища та згодом консерваторії.

На початку 1868 року при Київському відділенні Російського музичного товариства почала діяти музична школа, головною метою якої стала підготовка інструменталістів, вокалістів, педагогів з музики та керівників хорових колективів. Із 1875 року в закладі відчутно модернізувався освітній процес: для скрипалів було запроваджено обов'язкове опанування альту, а також відкрито квартетний клас. У 1883 році школа була реорганізована в музичне училище, де завдяки діяльності Отакара Шевчика викладання гри на струнних інструментах досягло високого професійного рівня. Подальшому розвитку навчального закладу сприяли ініціативи директора В. Пухальського, які забезпечили суттєве оновлення педагогічного складу й позитивно позначилися на якості освіти. Поступове зростання фахової підготовки випускників зумовило необхідність перетворення училища на консерваторію, урочисте відкриття якої відбулося 3 листопада 1913 року [2, с. 110–111].

Значний внесок у формування системи музичної освіти в Україні зробила Музично-драматична школа в Києві, заснована Миколою Лисенком у 1904 році. Навчальні програми з музичних дисциплін були зорієнтовані на стандарти Московської та Петербурзької консерваторій. У перший рік існування школи оркестрове відділення охоплювало класи скрипки та віолончелі [2, с. 112].

Провідну роль у формуванні київських скрипкових традицій відіграли польський, чеський і російський вектори впливу. Випускники Варшавської консерваторії Іван Водольський і Павло Коханський репрезентували польську виконавську школу, орієнтовану на стилістичну точність, кантиленність звучання та вишукане фразування. Значний вплив мав і чеський педагогічний напрям, пов'язаний з діяльністю Отакара Шевичка та його послідовників – Михайла Сікарда, Михайла Сербулова, Миколи Ерденка. Їх методичні принципи, спрямовані на системний розвиток техніки та ігрового апарату, стали підґрунтям для формування стабільної педагогічної традиції.

Впливи російської скрипкової школи, пов'язані насамперед з традиціями Петербурзької консерваторії та авторською школою Леопольда Ауера, були репрезентовані в Києві діяльністю Давида Бертьє, Наума Скоморовського, Якова Магазинера. Для цих педагогів було характерне поєднання високої технічної вимогливості з глибоким художнім аналізом музичного тексту, що зумовило формування виконавців універсального типу.

Одеська скрипкова школа формувалася в унікальному поліетнічному середовищі, де співіснували українська, російська, єврейська, польська, чеська, грецька та італійська культури. Вигідне географічне положення міста й активне концертне життя сприяли залученню до освітнього процесу музикантів різних національностей.

Активний розвиток музично-культурного середовища в перші десятиліття після заснування Одеси зумовив приїзд до міста численних відомих музикантів різних національностей. У короткий час тут сформувалася розгалужена система музичної освіти, а домашнє музикування стало важливою складовою міського побуту. Уже в 1802 році в Одесі почали функціонувати музичні класи Д. Ф. фон Расселя. Поряд із ними діяли й музичні курси з програмами, наближеними до консерваторських, зокрема курси Р. Ф. Гельма, М. Шмідта та Я. С. Кауфмана. Окрім навчальних закладів, де опановували гру на кількох інструментах, існували й спеціалізовані школи, орієнтовані на підготовку за однією фаховою спеціальністю. Скрипалі-педагоги відкривали окремі класи та курси, які користувалися великою популярністю серед мешканців міста, адже скрипка посідала особливе місце в музичних уподобаннях одеситів. Найбільшої відомості набули курси О. Фідельмана та П. Столярського [4, с. 58].

У 1859 році було засновано Імператорське Російське музичне товариство (ІМРТ), а в 1884 році в Одесі почало діяти його відділення. 1 грудня 1886 року при ньому відкрився перший професійний музичний заклад – музичні класи. Як зазначає дослідниця

одеського скрипкового виконавства Тетяна Водоп'янова, успішне функціонування цих класів забезпечували високий рівень фахової підготовки викладачів, а також постійні творчі контакти одеських музикантів із провідними вітчизняними та зарубіжними композиторами, виконавцями й педагогами [4, с. 59].

Саме з початком діяльності музичних класів ІМРТ розпочався перший етап формування Одеської скрипкової школи, що тривав до 1896 року – часу відкриття музичного училища. Упродовж десятиріччя існування класів (1886-1896) в Одесі періодично працювали учні професора Леопольда Ауера – К. Гаврилов, Е. Млинарський, Б. Мироненко, П. Пустарнаков, випускники Петербурзької консерваторії. На початковому етапі скрипковий клас налічував лише 6-8 учнів, а зацікавлення цим інструментом зростало поступово. Вагомим здобутком К. Гаврилова, який працював в Одесі у 1892-1894 та 1915-1922 роках, стало підвищення авторитету скрипки й утвердження її класу серед провідних інструментальних класів. Чимало випускників одеських музичних класів і училища продовжили освіту в Петербурзі, серед них А. Мец, В. Мульман, Я. Местечкін, Н. Меренблум, Є. Щедрович, М. Ельман. У 1922 році К. Гаврилов був змушений остаточно залишити Одесу й переїхати до Польщі [4, с. 60].

Отже, перший етап становлення одеської скрипкової традиції тісно пов'язаний із надбаннями російської скрипкової школи, зокрема з педагогічною системою професора Петербурзької консерваторії Л. Ауера.

На початку ХХ століття музична освіта в Одесі розвивалася у тісному взаємозв'язку з концертним, театральним і загальномістечким життям міста. Викладачі та студенти активно виступали на концертних майданчиках, а випускники училища працювали в міському та оперному оркестрах, ансамблях і хорових колективах. Відкриття музичного училища у 1897 році заклало міцний фундамент подальшого розвитку музичної освіти. Від цього моменту розпочався другий етап формування Одеської скрипкової школи, характерною рисою якого стало налагодження активних творчих зв'язків із чеськими та польськими музикантами. Уже в перші роки існування училище підготувало низку обдарованих виконавців – скрипалів П. Столярського, Л. Зеленку, Й. Пермана, Н. Бліндера, які зробили значний внесок у розвиток музичної культури.

Третій етап формування й еволюції Одеської скрипкової школи, що охоплює кінець ХІХ – першу третину ХХ століття, пов'язаний із відкриттям консерваторії, яка розпочала свою роботу 8 вересня 1913 року на базі музичного училища. В освітній практиці провідних європейських консерваторій, зокрема Віденської та Лейпцигської, з якими одеський заклад підтримував активні творчі контакти, значного авторитету набули естетичні погляди Е. Гансліка. Він обстоював думку, що прагнення віднайти в музиці передусім емоційний або образний зміст властиве лише «патологічно» налаштованим слухачам. Водночас традиції українського мистецтва виявляють більшу спорідненість із французькою школою інтонаційно-мовленнєвої виразності, для якої

смісловий аспект музики перебуває в нерозривному зв'язку з її формальною та конструктивною організацією [4, с. 61].

Разом із тим у скрипкових класах Одеси особлива увага завжди приділялася розвитку високого рівня технічної майстерності виконавців, поєднаної з глибоким осмисленням ідейно-художнього змісту авторського твору. Ці засадничі принципи послідовно відстоювали всі три покоління професорів Одеської консерваторії. Першими викладачами скрипкового класу в цьому закладі стали Й. Перман і Ф. Ступка.

Таким чином, на ранньому етапі визначальним був вплив російської скрипкової традиції, зокрема школи Леопольда Ауера, через діяльність його учнів. Водночас ключову роль відіграли чеські педагоги Йосип Перман, Франтішек Ступка та Йозеф Карбулька, які заклали основи одеської методичної системи. Саме в Одесі сформувалася відома педагогічна школа Петра Столярського, що виховала таких виконавців світового рівня, як Давид Ойстрах, Натан Мільштейн, Борис Гольдштейн.

Львівська скрипкова школа вирізняється тривалою орієнтацією на західноєвропейський культурний простір. Упродовж другої половини XIX – першої третини XX століття у місті паралельно функціонували австрійські, польські та українські музично-освітні інституції, що зумовило зіткнення й синтез різних педагогічних концепцій.

Провідними постатями львівської школи були Євген Перфецький, Йосип Москвичів, Роман Придаткевич, які здобували освіту у Варшаві, Празі, Берліні та інтегрували європейський досвід у локальну педагогічну практику. Після Другої світової війни львівська скрипкова освіта зазнала впливу московської та ленінградської шкіл, що однак не нівелювало її західноєвропейської стильової основи.

Початковий етап формування Львівської скрипкової школи вирізнявся особливою тривалістю та охоплював майже сторічний відтинок – від заснування у 1854 році консерваторії Галицького (від 1919 року – Польського) музичного товариства і до початку Другої світової війни, що збіглася з приєднанням західноукраїнських земель до Наддніпрянської України. Упродовж цього періоду Львів поступово утверджувався як один із провідних музично-освітніх центрів регіону.

Поряд із консерваторією Галицького (Польського) музичного товариства в місті діяли й інші впливові осередки професійної музичної освіти – польська приватна консерваторія імені К. Шимановського та український Вищий музичний інститут імені М. Лисенка. Усі ці заклади активно провадили навчальну й музично-просвітницьку діяльність, формуючи багатонаціональний і багатокультурний простір львівського музичного життя.

Характерною рисою кадрового складу зазначених інституцій було те, що викладацький корпус здебільшого формувалася з випускників престижних європейських консерваторій. Так, галицький скрипаль Йосип Москвичів здобував освіту у Варшавській консерваторії,

Євген Перфецький навчався у відомого чеського віртуоза О. Шевчика, а Роман Придаткевич підвищував рівень виконавської майстерності в Берлінській консерваторії під керівництвом Г. Готтесмана, Р. Гарпера та К. Флеша. Саме ці музиканти прагнули зорієнтувати освітній процес на загальноєвропейські стандарти професійної підготовки скрипалів-виконавців і педагогів.

Відповідно до таких орієнтирів формувалися й навчальні програми та педагогічний репертуар. Основу становили поліфонічні твори Й. С. Баха та М. Регера, сонати й концерти Л. ван Бетховена, А. Вівальді, А. В'єтана, Й. Гайдна, Г. Генделя, В. Моцарта, П. Роде, а також віртуозні мініатюри композиторів-романтиків. Водночас у польських навчальних закладах значну увагу приділяли виконанню творів Г. Венявського та К. Ліпінського, тоді як студенти Вищого музичного інституту імені М. Лисенка систематично опановували спадщину українських композиторів – В. Безкоровайного, Б. Кудрика, І. Левицького, М. Лисенка, С. Людкевича, Я. Ярославенка [5, с. 8–11, 29–32].

Однією з визначальних особливостей діяльності австрійських, польських і українських музичних навчальних закладів Львова другої половини XIX – першої третини XX століття було співіснування та взаємодія різних педагогічних, естетичних і виконавсько-інтерпретаційних концепцій, носіями яких виступали викладачі – представники різних європейських шкіл. Як зауважує музикознавець Л. Мазепа, «їх синтез давав результат своєрідності, позитивний кінцевий ефект» [5, с. 11].

Паралельно зі становленням педагогічних традицій львівської скрипкової школи у другій половині XIX століття стрімко активізувалося й концертне життя міста. Важливим чинником цього процесу стало відкриття Львівської філармонії з постійно діючим симфонічним оркестром. Уже в сезоні 1902-1903 років із філармонічним колективом виступали визнані у світі віртуози – С. Барцевич, В. Бурместер, Б. Губерман, Я. Коціан, Ф. Крейслер, Я. Кубелік, Ф. Ондржічек, В. Пшігода, П. Сарасате, Ж. Сігеті [5, с. 38].

Суттєвий вплив на формування української скрипкової школи у Львові справили також гастролі польських та західноєвропейських виконавців, інтенсивність яких зросла після заснування у 1908 році галицького концертного бюро М. Тюрка. Упродовж 1910-1920-х років на сценах Галичини виступали В. Бурместер, П. Кошанський, Ю. Цетнер, Є. Ізаї, В. Пшігода, А. Баумінгер. Їхні концерти знайомили слухачів із творами Г. Венявського, М. Регера, К. Шимановського, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Н. Паганіні та інших композиторів. Показовим є виступ польського скрипаля Павла Кошанського, який у 1920 році взяв участь у творчому звіті Кароля Шимановського, виконавши скрипкову сонату d-moll та «Ноктюрн і тарантелу» для скрипки з фортепіано [5, с. 45].

У 1930-х роках Львів приймав низку визначних західноєвропейських скрипалів-солістів, серед яких були Е. Ізаї, Я. Коціян, Ф. Ондржічек, С. Барцевич, Б. Губерман, Ю. Пуліковський, Вацлав і Павел

Коханьські, Г. Чаплінський. Зокрема, у 1933 році місто відвідав польський скрипаль Броніслав Губерман – учень М. Михаловича, І. Лотто та Й. Йоахима. У його виконанні прозвучали «Крейцера соната» А-dur Л. ван Бетховена, концерт e-moll Ф. Мендельсона, а також твори Й. Баха, Ф. Шуберта, Зажицького й Ф. Шопена. За оцінкою А. Рудницького, Б. Губерман – це «артист відтворець, який глибиною інтерпретації виконуваних творів піднісся до одного рівня з самими творцями і врешті віртуоз, якому на сьогоднішній день дорівнює хіба тільки Крайслер» [1, с. 13].

Наступного року львівська публіка познайомилася з мистецтвом угорського скрипаля Жозефа Сігеті. У його концертах звучали твори Л. Бетховена, В. Моцарта, Й. Баха, Н. Паганіні, Ф. Крейсlera, К. Сен-Санса. Критики особливо наголошували на виняткових якостях його звуку – природності, красі, проникливості та динамічному багатстві [1, с. 14]. Того ж року великий успіх мав концерт чеського скрипаля-романтика Ваші Пшігоди, у програмі якого прозвучали соната Ц. Франка, концерт А. Дворжака, «Романс» П. Чайковського та «Варіації» Н. Паганіні. Виконавця вирізняли феноменальна техніка та «цілковите, щире відання думці виконуваного твору і врешті безпретенціональність і простота – отже риси, які творять ідеал мистця віртуоза» [1, с. 14].

Отже, гастрольна діяльність провідних зарубіжних виконавців відіграла важливу роль у професійному зростанні галицьких скрипалів, сприяла їхньому ознайомленню з досягненнями європейських скрипкових шкіл та істотно розширила концертний і педагогічний репертуар місцевих музикантів.

**Висновки.** Проведений у статті порівняльний аналіз розвитку скрипкових шкіл Києва, Одеси та Львова кінця XIX – першої третини XX століття дає підстави розглядати поліетнічність як один із ключових, системоутворювальних чинників становлення українського скрипкового виконавства і музично-педагогічної традиції загалом. У досліджуваній період жоден із провідних регіональних осередків не розвивався в умовах культурної ізоляції; навпаки, саме інтенсивна взаємодія різних європейських виконавських і методичних традицій забезпечила динамічний характер еволюції національної скрипкової школи.

Аналіз київської скрипкової школи засвідчує, що її формування відбувалося на перетині польської, чеської та російської традицій. Польський вектор впливу проявився в орієнтації на стилістичну вишуканість, кантиленність звучання та культуру фразування, чеський – у впровадженні раціоналізованих методик розвитку виконавського апарату, пов'язаних із системою О. Шевчика, а російський – у поєднанні високої технічної вимогливості з глибоким художньо-інтерпретаційним аналізом музичного тексту. Синтез цих компонентів сприяв формуванню універсального типу скрипаля, здатного поєднувати технічну досконалість із стилістичною гнучкістю та аналітичним мисленням.

Одеська скрипкова школа постає як модель яскраво вираженого мультикультурного середовища,

де поліетнічність була не лише історичною передумовою, а й активним чинником педагогічної та виконавської практики. Тут особливо виразно простежується взаємозв'язок між освітнім процесом і концертним життям міста, що зумовило практичну спрямованість підготовки виконавців. Визначальний вплив російської школи Леопольда Ауера на початковому етапі поєднувався з чеськими та польськими методичними традиціями, що в підсумку привело до формування потужної авторської педагогічної школи П. Столярського. Саме в Одесі поліетнічний досвід трансформувалася у цілісну систему виховання виконавців світового рівня, для яких характерні технічна свобода, ансамблеве мислення та глибоке розуміння стилю.

Львівська скрипкова школа вирізняється стабільною орієнтацією на західноєвропейський культурний простір, що було зумовлено історичними, політичними та освітніми умовами розвитку регіону. Співіснування австрійських, польських та українських музично-освітніх інституцій створило унікальне середовище взаємодії різних педагогічних концепцій, естетичних і виконавсько-інтерпретаційних підходів. Випускники європейських консерваторій інтегрували набутий досвід у локальну традицію, формуючи навчальні програми та репертуарні пріоритети відповідно до загальноєвропейських стандартів. Важливу роль у цьому процесі відіграло також активне концертне життя Львова та регулярні гастролі провідних західноєвропейських скрипалів, які сприяли постійному оновленню художніх орієнтирів місцевих виконавців.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що спільною рисою для всіх трьох регіональних шкіл є прагнення до синтезу національного й інтернаціонального досвіду, проте механізми цього синтезу були різними. Київська модель ґрунтувалася на балансі західно- та східноєвропейських традицій, одеська – на інтенсивній інтеграції поліетнічних впливів у практично орієнтовану педагогічну систему, львівська – на домінуванні західноєвропейського вектора з поступовим включенням східних елементів у повоєнний період. Саме ця різноманітність моделей зумовила багатовекторність розвитку українського скрипкового мистецтва.

Отже, поліетнічність у досліджуваній період постає не як зовнішній або допоміжний чинник, а як фундаментальна основа формування регіональних скрипкових шкіл України. Вона сприяла відкритості національної традиції до європейського культурного простору, забезпечила спадкоємність педагогічних і виконавських принципів та створила передумови для появи виконавців і педагогів, чий внесок має загальноєвропейське й світове значення. Отримані висновки можуть слугувати підґрунтям для подальших досліджень історії українського виконавського мистецтва, а також для осмислення сучасних процесів розвитку національних музичних шкіл у контексті міжкультурного діалогу.

### Література:

1. Волощук Ю. І. Львівська скрипкова виконавсько-педагогічна школа: регіональні традиції та мистецькі інтеграційні процеси. *Мистецтвознавчі записки*. К., 2004. Вип. 5. С. 9–15.
2. Волощук Ю. І. Київська скрипкова школа в контексті розвитку європейського виконавського мистецтва. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. ІХ. Івано-Франківськ, 2006. С. 109–119.
3. Волощук Ю. І. Особливості фахової підготовки скрипалів у австрійських та польських музичних навчальних закладах Східної Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 35. Том І. С. 60–67. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-9>
4. Волощук Ю. І. Поліетнічний зміст підготовки виконавців в Одеській скрипковій школі кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. ХІV. Івано-Франківськ, 2008. С. 57–62.
5. Волощук Ю. І. Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття: національні традиції та поліетнічні культурні взаємини: монографія. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2022. 124 с.
6. Кияновська Л. Основні етапи музичних зв'язків західної України й Австрії: спроба історичної систематизації. *Подорож до Європи*. Львів: Класика, 2005. С. 116–132.
7. Кияновська Л. Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв'язків у Львові у ХІХ – першій половині ХХ ст. *Музика Галичини*. Львів, 1999. Т.2. С. 62–68.
8. Лапсюк В. М. Джерела української скрипкової культури. *Музика*. 1981. №6. С. 25–26.
9. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. Том 1. Львів: Сполом, 2003. 288 с.
10. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. Том 2. Львів: Сполом, 2003. 200 с.
11. Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової – 90 / Упор. Сокол О. В., Розенберг Р. М., Самойленко О. І. Одеса: Друк, 2003. 224 с.
12. Ржевська М.Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія. К.: Автограф, 2005. 352 с.
13. Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.: Монографія. К.: Вежа, 1997. 328 с.
14. Щепакін В.С. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця ХVІІІ – початку ХХ ст.: Автореф. дис.... канд. мист.: 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2001. 17 с.
15. Юсов С. О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії. *Українське музикознавство*. К., 1990. Вип. 25. С. 5–18.

### References:

1. Voloshchuk Yu. I. (2004) Lvivska skrypкова vykonavsko-pedahohichna shkola: rehionalni tradytsii ta mystetski intehtratsiini protsesy [Lviv violin performing and pedagogical school: regional traditions and artistic integration processes]. *Mystetstvoznachchi zapysky*. Kyiv, issue 5, pp. 9–15. [in Ukrainian].
2. Voloshchuk Yu. I. (2006) Kyivska skrypкова shkola v konteksti rozvytku yevropeiskoho vykonavskoho mystetstva [Kyiv violin school in the context of the development of European performing art]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznachstvo*. Ivano-Frankivsk, issue IX, pp. 109–119. [in Ukrainian].
3. Voloshchuk Yu. I. (2021) Osoblyvosti fakhovoi pidhotovky skrypalyv u avstriiskyykh ta polskykh muzychnykh navchalnykh zakladakh Shhidnoi Halychyny druhoi polovyny XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Peculiarities of professional training of violinists in Austrian and Polish music educational institutions of Eastern Galicia in the second half of the 19th – first third of the 20th century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych*, issue 35, vol. 1, pp. 60–67. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-9> [in Ukrainian].
4. Voloshchuk Yu. I. (2008) Polietnichnyi zmist pidhotovky vykonavtsiv v Odeskii skrypkovii shkoli kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Polyethnic content of performer training in the Odesa violin school of the late 19th – first third of the 20th century]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznachstvo*. Ivano-Frankivsk, issue XIV, pp. 57–62. [in Ukrainian].
5. Voloshchuk Yu. I. (2022) Skrypкове vykonavske mystetstvo Shhidnoi Halychyny druhoi polovyny XIX – pershoi tretyny XX stolittia: natsionalni tradytsii ta polietnichni kulturni vzaiemyny [Violin performing art of Eastern Galicia in the second half of the 19th – first third of the 20th century: national traditions and polyethnic cultural relations]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk: Vyd-vo Prykarpat. nats. un-tu im. V. Stefanyka. 124 p. [in Ukrainian].
6. Kyianovska L. (2005) Osnovni etapy muzychnykh zviazkiv zakhidnoi Ukrainy u Avstrii: spoba istorychnoi systematyzatsii [Main stages of musical relations between Western Ukraine and Austria: an attempt of historical systematization]. In: *Podorozh do Yevropy*. Lviv: Klasyka, pp. 116–132. [in Ukrainian].
7. Kyianovska L. (1999) Osnovni etapy polsko-ukrainskykh muzychnykh vzaiemozviazkiv u Lvovi u XIX – pershii polovyny XX st. [Main stages of Polish-Ukrainian musical interactions in Lviv in the 19th – first half of the 20th century]. *Muzyka Halychyny*. Lviv, vol. 2, pp. 62–68. [in Ukrainian].
8. Lapsiuk V. M. (1981) Dzherela ukrainskoi skrypkovoi kultury [Sources of Ukrainian violin culture]. *Muzyka*, no. 6, pp. 25–26. [in Ukrainian].
9. Mazepa L., Mazepa T. (2003) Shliakh do muzychnoi akademii u Lvovi [The path to the music academy in Lviv]. In 2 vols. Vol. 1. Lviv: Spolom, 288 p. [in Ukrainian].

10. Mazepa L., Mazepa T. (2003) Shliakh do muzychnoi akademii u Lvovi [The path to the music academy in Lviv]. In 2 vols. Vol. 2. Lviv: Spolom, 200 p. [in Ukrainian].
11. Sokol O. V., Rozenberg R. M., Samoilenko O. I. (eds.) (2003) Odeskii derzhavnii muzychnii akademii im. A. V. Nezhdanovoi – 90 [90 years of the Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova]. Odesa: Druk, 224 p. [in Ukrainian].
12. Rzhavska M. Yu. (2005) Na zlami chasiv. Muzyka Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy [At the turn of times. Music of Dnipro Ukraine in the first third of the 20th century in the sociocultural context of the epoch]: monohrafiia. Kyiv: Avtohrاف, 352 p. [in Ukrainian].
13. Cherepanyn M. V. (1997) Muzychna kultura Halychyny druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX st. [Musical culture of Galicia in the second half of the 19th – first half of the 20th century]: monohrafiia. Kyiv: Vezha, 328 p. [in Ukrainian].
14. Shchepakyn V. S. (2001) Cheski muzykanti v muzychnii kulturi Ukrainy kintsia XVIII – pochatku XX st. [Czech musicians in the musical culture of Ukraine in the late 18th – early 20th centuries]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.01. Kharkiv, 17 p. [in Ukrainian].
15. Yusov S. O. (1990) Vydadni vykladachi skrypkovykh klasiv Kyivskoi konservatorii [Outstanding teachers of violin classes of the Kyiv Conservatory]. Ukrainske muzykoznavstvo. Kyiv, issue 25, pp. 5–18. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 25.03.2025  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2025  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## СХІДНІ КАРТИНИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ФЕЛІСЬЄНА ДАВІДА

**Енська Олена Юріївна,**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0001-8860-3495

**Коденко Ірина Іванівна,**

кандидат мистецтвознавства, концертмейстер  
кафедри сольного співу та оперної підготовки  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
ORCID ID: 0000-0003-3579-2709

Статтю присвячено творчості одного з відомих композиторів Франції XIX століття, засновнику музичного орієнталізму Ф. Давіда. Акцентується увага на відсутності в українському музикознавстві ґрунтовних досліджень творчості композитора, особливо це стосується фортепіанної музики. Розглянуто ранній період творчості композитора, пов'язаний із подорожжю у країни Близького Сходу. Приділено увагу першому етапу його кар'єри на Сході, коли Давід після Константинополя перебував у Смірні. Наведено деякі факти з життя композитора, які мали вплив на його сприйняття східних традицій. Проаналізовано п'ять фортепіанних опусів означеного періоду, наголошено на їх програмності. Твори розглянуто у загальнокультурному та біографічному контекстах. П'єсу «Гарем» представлено як жанрову сценку-діалог між султаном і його наложницею. Визначено засоби виразності, якими композитор створив протилежні за характером образи (інтонаційно-тематичні, фактурні, динамічні, регістрові контрасти). В п'єсі «Смірна» відзначено ліричний образ-настрій, сповнений тонкої поезії і ніжності. Підкреслено роль секундних інтонацій у мелодичній лінії, прозорій фактурі, простоті гармонії, які допомагають передати атмосферу старовинного міста і створити світлий настрій. Жанрову приналежність п'єси «До мешканки Смірни» визначено як музичний портрет. Підкреслено багатогранність образу, що утворюється завдяки різнохарактерності тематичного матеріалу. Звертається увага на наявність в п'єсі двох начал – жіночого і чоловічого, протистояння яких розкрито через використання контрастів різного типу. У п'єсі «Алмея», яка поєднує в собі жанрову сцену і портрет, відзначено типову для східних танців контрастну структуру; наголошено на провідній ролі ритму в передачі атмосфери стрімкого руху, на особливостях гармонічного супроводу та фактури в швидких розділах п'єси; розкрито структурні особливості початкової теми (інтонаційне ядро з розгортанням) і її подальший варіантний розвиток, що наближає музику до національних зразків. П'єса «Спогади про Захід» розглядається як психологічна замальовка. Відзначено оригінальність розкриття програмного змісту. Визначені особливості тематизму та його розвитку, гармонічних, фактурних, ладотональних та інших засобів виразності. Розкрито смислове навантаження стильових контрастів. У висновках підкреслено значення ранніх східних п'єс для подальших творчих пошуків Ф. Давіда, спрямованих на відтворення у своїй музиці східних картин через стильові параметри.

**Ключові слова:** французька інструментальна музика XIX століття, музичний орієнталізм, композиторська творчість, Фелісьєн Давід, програмна музика, фортепіанні твори, жанрово-стильові особливості, національний колорит, східні образи.

### **Enska Olena, Kodenko Iryna. Oriental pictures in the piano pieces of Felicien David**

This article is devoted to one of the most prominent French composers of the 19th century, the founder of musical orientalism, F. David. Particular attention is drawn to the lack of comprehensive studies of the composer's oeuvre in Ukrainian musicology, especially with regard to his piano music. The early period of the composer's career, associated to his travels to the countries of the Middle East, is examined. The focus is on the first stage of his Eastern career, when David stayed in Smyrna after Constantinople. Some facts from the composer's life which influenced his perception of Eastern traditions are presented. The article analyses five piano works from this period, emphasising their programmatic nature. The works are considered within their broader cultural and biographical contexts. The piece 'Le harem' is presented as a genre sketch-dialogue between the sultan and his concubine. The means of expression used by the composer to create contrasting images (intonational-thematic, textural, dynamic and register contrasts) are identified. In the piece 'Smyrne', the lyrical mood, imbued with subtle poetry and tenderness, is noted. The role of second-interval intonations in the melodic line, the transparent texture, and the simple harmony, which help to convey the atmosphere of the ancient city and create a luminous mood, is emphasised. The piece 'A une Smyrniote' has been analysed, and its genre has been identified as a musical portrait. The multifaceted nature of the character is highlighted, as conveyed by the varied nature of the thematic material. Attention is drawn to the presence of two principles in the piece – the feminine and the masculine – whose opposition is revealed through the use of various types of contrasts. In the piece 'L'Almée', which combines a genre scene and a portrait, a contrasting structure typical for Eastern dances is noted; emphasis is placed on the leading role of rhythm in conveying the atmosphere of rapid movement and on the characteristics of the harmonic accompaniment and texture in the fast sections of the piece; the structural features of the initial theme (an intonational core with development) and its subsequent varied development, which brings the music closer to national models, are revealed. The piece 'Souvenir d'Occident' is considered as a psychological sketch. The originality of the revelation of the programmatic content is noted. The features of the thematic material and its development, as well as harmonic, textural, modal-tonal and other means of expression, are identified. The semantic



significance of stylistic contrasts is emphasised. The conclusions underline the importance of the early Eastern pieces for F. David's subsequent creative explorations, aimed at recreating Eastern imagery in his music through stylistic parameters.

**Key words:** French instrumental music of the 19th century, musical orientalism, composer's work, Felicien David, program music, piano works, genre and style features, national flavor, oriental imagery.

**Вступ.** Фелісьєн-Сезар Давід (1810–1876) – відомий французький композитор, який вважається засновником музичного орієнталізму, член Академії вишуканих мистецтв Франції. За словами Ф.-Ж. Фетіса, він був «художником, що мав видатний і самобутній талант» [1, с. 240]. В середині XIX століття Ф. Давід став одним з найпопулярніших французьких митців завдяки оді-симфонії «Пустеля» і більш пізнім операм «Геркуланум» і «Лалла-Рук». Мистецький внесок Ф. Давіда був високо оцінений сучасниками – він отримав нагороду імператора Наполеона III «за твори чи відкриття, які, найімовірніше, прославлять країну і будуть створені протягом останніх десяти років» [1, с. 240]. У свій час про нього писали Г. Берліоз, Т. Готьє, А. Жюльєн, Е. де Мірекур, Е. Рейєр, К. Сен-Санс, П. Скюдю; його першими біографами ще за життя стали С. Сен-Етьєн, М. Азеведо, пізніше Р. Бранкур. Композитор працював у різних жанрах – в його доробку є пісні, хори, твори для фортепіано, камерно-інструментальна музика, симфонії, ораторії, опери.

Протягом другої половини XX століття – початку XXI століття діяльність Ф. Давіда розглядалася під різними кутами деякими американськими та західноєвропейськими музикознавцями, які висвітлювали оперну та симфонічну спадщину митця, досліджували його зв'язки із сенсімонізмом, визначали місце композитора у розвитку орієнталізму в європейській музиці (серед них П. Граденвіц, А. Мійяр, Р. П. Локк, К. Понті). Фортепіанна творчість Ф. Давіда, попри зростаючий інтерес до його постаті, залишилася поза сферою наукової діяльності зарубіжних дослідників.

В українському музикознавстві ім'я композитора іноді згадується у дослідженнях, присвячених музично-сценічному мистецтву або питанням орієнталізму XIX століття. Фортепіанна творчість Ф. Давіда, яка яскраво демонструє важливі риси романтичного мистецтва XIX століття, зокрема програмність та орієнталізм, і здійснила певний вплив на розвиток цих мистецьких явищ, на сьогодні залишається недослідженою. Все це обумовлює **актуальність** обраної теми.

Метою статті є висвітлення та характеристика ранньої фортепіанної творчості Фелісьєна Давіда в період його перебування на Сході, зокрема в Османській імперії, і визначення її особливостей та ролі у подальшому розвитку орієнтальної тематики у творчості композитора.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження, перш за все, стали нотні видання 1836 та 1845 років [2; 3; 4], які можна знайти на сайті archive.org; періодичні видання XIX століття, зокрема статті Г. Берліоза, Ф.-Ж. Фетіса, М. Бурже, Т. Готьє; біографічні нариси А. Азеведо і К. Бранкура, монографічні праці П. Граденвіца, К. Понті, статті з історії східної музики, а також енциклопедичні видання. Під час дослідження

творчості Ф. Давіда було використано історико-культурологічний підхід та комплекс аналітичних методів (порівняльний, музично-стилістичний, композиційно-драматургічний), метод узагальнення.

**Результати дослідження.** З періодичних видань XIX століття відомо, що восьмого грудня 1845 року в залі Паризької консерваторії відбулася подія, яка мала неабиякий вплив на подальший розвиток французького музичного мистецтва. Це був концерт із творів Фелісьєна Давіда, який не тільки приніс композиторові справжню славу, а й став поштовхом до розвитку французького музичного орієнталізму. Програму концерту склали вокальні і симфонічні твори Ф. Давіда (перше відділення) й оді-симфонія «Пустеля», про яку Гектор Берліоз у своїй розгорнутій статті, звертаючись до автора, написав: «Те, що ти зробив, дуже велике, дуже нове, дуже благородне і дуже прекрасне» [5]. Моріс Бурже у ранковому випуску «*Revue et Gazette musicale*», що вийшов на другий день після прем'єри «Пустелі» в *Théâtre-Italien* (15 грудня того ж року), об'явив: «Серед нас народився великий композитор» [6].

Лише за одну ніч Ф. Давід став надзвичайно відомою людиною музичної Франції, про яку писали всі газети. Один з перших біографів композитора Алексіс Азеведо згадував про вечір прем'єри 8 грудня: «Емоції слухачів були такими живими, такими потужними, такими абсолютно непереборними, що через годину і більше після закінчення концерту велика зала Консерваторії все ще була заповнена людьми, які залишилися там, щоб поговорити, повеселитися, щоб передати свої враження, заспівати один одному головні мотиви *Пустелі*, почути те, що співав сусід, і всі в один голос сказали (ймовірно, після того, як заспівали): “У нас народився великий композитор”» [7, с. 79]. Музика, яку почула публіка, зачарувала її вишуканими образами Близького Сходу і незвичайними фарбами.

Шлях композитора до цієї першої творчої вершини був тривалим і складним. У його доробку було вже багато хорових та інструментальних творів. Ф. Давід був автором ансамблевої музики для духових інструментів, багатьох інструментальних п'єс, вокальних опусів, хорових гімнів, написаних для товариства сенсімоністів, до лав якого входив і він сам. Цілу низку ранніх різножанрових творів було опубліковано у збірці перед від'їздом композитора на Схід у грудні 1832 року. Вісім частин збірки містили написані Давідом ранкові та вечірні молитви, хори, які виконувалися до і після їжі, музику, що супроводжувала церемонію прийняття чернечого вбрання, громадські пісні, а також пісні на підтримку отця Анфантена (який після суду над сенсімоністами потрапив до в'язниці). Тут були і фортепіанні п'єси, зокрема ноктюрни. Навряд чи можна визначити, який з перелічених жанрів був найбільш пріоритетним,

оскільки кожен твір ставав висловом того, що відбувалося в серці митця.

Фортепіанні твори, які було написано під час східної подорожі, у творчому доробку Ф. Давіда посідають важливе місце. Для композитора, якого доля більше, ніж на два роки закинула у країни Близького Сходу, вони виконували роль сповіді й одночасно майстерні з відтворення східних картин музичними засобами. Слід відзначити, що від самого початку подорожі у композитора було портативне фортепіано. Перебуваючи ще у Ліоні, він отримав цей подарунок від месьє Гарана (*Gharan*), прибічника вчення Сен-Сімона. Інструмент було виготовлено так, щоб він міг витримати будь-які умови довгого шляху. Наявність фортепіано давала композиторові можливість супроводжувати молитовну службу сенсімоністів, проводити благодійні концерти в різних східних містах, організовувати музичне дозвілля членів товариства. Безпосередньо для Фелісьєна Давіда інструмент став нагодою для реалізації його творчих задумів.

Під час перебування на Сході (з березня 1833 року до червня 1835 року) композитор, як повідомляють його біографи А. Азеведо [7] і П. Бранкур [8], написав 22 фортепіанні п'єси. Це були яскраві замальовки східних картин, зафіксовані у звуках пережиті почуття і особисті враження від побаченої екзотики. Свої фортепіанні твори композитор надрукував за власний рахунок у 1836 році в Парижі, одразу після повернення з Єгипту. Це був альбом у семи частинах під назвою «Східні мелодії» («*Mémoires orientales*»). У передмові Ф. Давід пояснював: «*Mémoires orientales* – це результат кочового життя молодого автора цієї збірки. Назва «Мелодії» була обрана не без ретельного обдумування. Напівварварські народи, що населяють Левант, мають мало музики, окрім кількох національних вигуків, що співаються в унісон; вони не знайомі з поняттям гармонії. Опубліковані твори часто є не більш ніж спогадами, народними темами, перенесеними на клавіатуру; назва «Мелодії» була даниною їхнім оригінальним і невідомим авторам, а також способом скромно приховати від публіки роботу гармонії, необхідну для того, щоб ця дикунська музика була приємною для наших європейських вух» [8, с. 32]. Пізніше, у 1845 році, шість частин збірки було опубліковано вдруге, але під назвою «*Brisées d'Orient*» («Подих Сходу») і з деякими змінами в назвах п'єс. Сьома частина під назвою «Мінарети» вийшла у 1845 році.

Перший «східний» твір Ф. Давід написав у Константинополі, де група місіонерів, починаючи з кінця березня, перебувала кілька днів поки їм, після чотириденного арешту за наказом султана та звільнення завдяки втручання посла Франції, не «вказали на двері». Як повідомляє А. Азеведо, причинами виявилися зовнішній вигляд сенсімоністів, який одразу привернув до них увагу султана під час його візиту до мечеті, і побоювання на тлі війни з Єгиптом, що ці дивні чоловіки можуть проникнути у гарем [7, с. 52]. Групу французів під конвоєм доставили до палацу турецького Паши, де вони вперше побачили східну розкіш внутрішнього

оздоблення. Однак переживання естетичних почуттів було швидко перервано арештом, звинуваченням у шпигунстві та погрозами покарання; особливе враження справив на сенсімоністів вигляд найнятого ними перекладача після його жорсткого допиту.

Розв'язавши конфліктну ситуацію, групу з дванадцяти осіб кількома човнами (з таємними пересадками в багатьох містах) доставили до Смірни. Тільки там сенсімоністів звільнили. Їм було дозволено їхати в будь-який кінець за їх бажанням крім Константинополя. Пригоди, що трапилися, не були приємними, але Давід отримав певні враження, зіткнувшись не тільки з культурними традиціями османів, але й із занадто суворою владою. Невдалий візит до паши розкрив Ф. Давіду деякі особливості палацових відносин та етикету, і показав, що за чарівною красою може ховатися жорстокість.

Ще перебуваючи у Франції, композитор мріяв зазирнути у гаремне життя і побачити одалісок, але потрапивши у палац, він отримав гіркий досвід спілкування з представниками влади у Константинополі і сформував власну уяву про гарем. Контрасти, які музикант побачив і відчув на собі за цей короткий період, знайшли своє відображення у невеликій програмній п'єсі «Гарем» («*Le harem*», квітень, 1833). Її персонажами стали східний володар, втілення сили і влади, і його наложниці, як уособлення жіночого начала. Протягом всього твору композитор протиставляє ці два образи.

П'єса починається темою султана: її суворий характер підкреслено нижнім регістром, рішучим пунктирним ритмом і октавним унісоном початкової фрази, а також гучною динамікою. Темі султана відповідає інша, з протилежним характером: фрази, що завершуються низхідними інтонаціями зітхання, приглушена динаміка, верхній регістр, спокійний супровід – все це створює надзвичайно м'який жіночий образ. Розгортання цієї теми періодично переривається грізними фразами султана, що утворює своєрідний діалог двох персонажів. Цікаво, що обидві теми мають одне тематичне зерно – висхідний від I до V щабля поступеневий мотив.

Після експонування цих двох образів звучить низка невеликих різнохарактерних епізодів, що втілюють різні прояви жіночого начала (ліризм, грайливість, танцювальність тощо) і які перемежаються з фразами, пов'язаними з характеристикою суворого образу султана. У репризі обидві теми проводяться послідовно, але остання висхідна фраза в октавному подвоєнні (вона присутня в обох темах як тематичне зерно) звучить впевнено, стверджувально, з гучною динамікою – в такий спосіб автор показує, що головне слово залишається за султаном.

За відомими обставинами «Гарем» був єдиною п'єсою, створеною у Константинополі. Справжнім творчим центром для Ф. Давіда стала Смірна, яка, на відміну від столиці, зустріла мандрівників дуже привітно. Тож, місіонери мали можливість, роблячи свою справу, перебувати тут протягом трьох місяців (до кінця липня 1833 року). Композитор часто зі своїми однодумцями влаштовував благодійні концерти, а вечорами, сидячи

на терасі, споглядав небо та імпровізував на своєму фортепіано. В глибокій тиші міста його було чути дуже далеко, і місцеві жителі постійно вели розмови про чарівні «концерти» французького музиканта [7].

Відчуття, викликані спогляданням міста та його життя, спілкуванням з мешканцями Ф. Давід тонко відображав у творах. Поступово картинність (програмність) і психологізм стали важливими рисами його стилю. В кожній п'єсі відчуваються почуття самого композитора, викликані тим, що він бачив навколо себе. За вміння відчувати серцем і передавати це в музиці сучасники називали Давіда поетом [7; 8]. З приводу творчих задумів композитора та їх втілень, не зайвим буде навести фрагмент листа отця Анфантена Ф. Давіду. Перед від'їздом композитора до Константинополя наставник писав: «Ти повинен розповісти мені, що ти бачиш, про що думаєш і кого любиш. Ти повинен розповісти мені, чи досягають твого серця в цьому абсолютно новому світі, в який я тебе кинув, сплески нових гармоній, чи досягають душі людей з їхніми тисячами грубих голосів, праці та страждань, чи посилають молотки, пилки, шум коліс, свист вітру нові акорди твоєму слуху. Але найбільше я прошу у тебе тебе самого, твого серця» [8, с. 23]. І Давід розповідав про все у своїх творах, які ставали його сповіддю.

Одним з таких творів є коротка п'єса під назвою «Смірна» («*Smyrne*»). Її було написано на початку червня 1833 року. Після пережитих бурхливих подій у Константинополі в душі композитора знайшли відгук тиша і спокій атмосфери, неквапливість життя старовинного міста. Невеликий твір сповнений тонкої поезії та ніжності. Лірична тема, фрази якої завершуються виразними низхідними і висхідними секундовими інтонаціями, прозора фактура і проста гармонія створюють світлий настрій. Як у «Гаремі», тут також зустрічаються фактурні та динамічні контрасти, але вони є набагато м'якшими і надають лише нового відтінку. Не варто тут шукати арабські музичні інтонації – композитор, пам'ятаючи настанови Анфантена, висловлював через звуки свої враження і психологічний стан – споглядання сонячної Смірни, відчуття спокою і гармонії.

Крім цієї поетичної замальовки східного міста Ф. Давід написав музичні портрети – «До мешканки Смірни» («*A une Smyrniote*») і «Алмея» («*L'Almée*»). Жіночий образ мешканки Смірни композитор створює крізь призму власного його проживання. Експресивний та схвильований характер має низхідна за своїм рухом тема першої частини, в ній можна почути інтонації прохання. Музика середньої частини, навпаки, за характером спокійна, стримана, що підкреслюється не тільки повільнішим темпом, але й акордовою, наближеною до хоральної фактурою. Легкий відтінок танцювальності і однойменний Ре мажор додають образу світлих тонів. Лише наприкінці цієї частини звучить своєрідний діалог-протистояння: уведені тематичні фрази першої частини із динамікою *pp* (жіночий образ) переграються з повторюваними на одній висоті октавами у басовому регістрі при динаміці *ff*.

Ці октави звучать як суворе заперечення і асоціюються з чоловічим образом. В кінці скороченої репрізної частини знову звучить жіноча хоральна тема середнього розділу. Цікаво, що спочатку вона проводиться октавою нижче в основній тональності ре мінор, тихо, з додаванням до гармонії зменшеного септакорду, що лишає музику світлого забарвлення, а далі – в Ре мажорі, у верхньому регістрі, з динамікою *ff*. Проте, завершальний гучний акорд з його категоричним звучанням і мінорним забарвленням (тонічний тризвук ре мінору у нижньому регістрі) ніби ставить крапку в протистоянні жіночого і чоловічого начал – знову, як у «Гаремі», залишаючи кінцеве слово за останнім. Подібна інтерпретація художнього змісту цієї п'єси має певні підстави, якщо згадати сенсімоністську ідею вільної і рівноправної жінки, яку підтримували учні отця Анфантена, в тому числі Ф. Давід. Як зауважує А. Азеведо, на Сході композитор сподівався побачити вільних жінок, але зіткнувся з іншою, жорсткою реальністю, яку спробував передати в музиці.

З музичним портретом мешканки Смірни контрастує образ гаремної танцівниці в п'єсі «Алмея». Композитор вдруге звернувся до теми внутрішнього життя гарему. У звуках він відтворив сцену стрімкого захоплюючого своєю енергією танцю і створив образ танцівниці, яка має своїм високим мистецтвом розважати жінок знатних осіб. Структурно п'єса наближається до подвійних варіацій. Вона починається темою запального, стрімкого танцю. За традицією східної музики головним засобом виразності стає ритм. Особливу роль для його збереження грає супровід з характерною для нього акордовою пульсацією вісімками.

Увагу привертає тривале повторення на початку п'єси тонічного тризвуку у тісному розташуванні з квінтовым тоном в сопрано і підкресленням витриманого басу. Це викликає асоціацію з характерним для східної музики бурдонним звучанням чистих квінт, хоча в даному випадку Ф. Давід додає терцієвий тон, щоб, як він написав у передмові до збірки, для європейців дика музика стала приємною. Протягом всієї частини нові гармонічні вертикалі продовжують пульсацію з підкресленням басового тону. На цьому тлі розгортається мелодія. Її тематичним зерном є простий мотив, що нагадує ефект стиснутої пружини: трель шістнадцятками переходить у висхідний стрибок з поверненням до основного тону. Саме цей мотив, повторюючись у різних варіантах і з ритмічними варіюванням, що також є типовим для східної музики, утворює мелодичну лінію танцю.

Друга тема лірична, повільна, приваблює своєю пластичністю. Вона має розвинутий контур мелодії, тріольні гармонічні фігурації у супроводі, прозору фактуру, забарвлення однойменного мажору. Її надзвичайно м'який характер, який створює образ самої танцівниці, контрастує з активністю й вогненністю початкової теми. Створюючи картину танцю, композитор чергує контрастні теми і вносить в їх розвиток деякі зміни. У варіаціях на першу тему (їх три) Ф. Давід кожного разу додає все більшої напруги й активності

руху: з'являються пасажі, ущільнюється фактура, звучать септакорди, в тому числі зменшений). Лірична тема (образ алмеї), навпаки, у двох варіаціях майже не змінюється – вона проводиться у скорочених варіантах і в різних тональностях (це віддалено викликає асоціацію зі східною макамною традицією). «Алмея» завершується повторенням енергійної теми танцю, додаючи загальній композиції симетрії та завершеності.

Важливим в цій п'єсі стало те, що композитор знайшов засоби наблизити свою музику до східних зразків, які він чув навкруги у достатній кількості: побудова тематичного зерна з використанням повторювальної секундової інтонації і інтервального стрибка (ядро і розгортання в межах квінти); ритмічна і мелодична варіантність у розвитку тем та застосування принципу модальності; акордова пульсація як імітація ударних інструментів, що супроводжують рухливий танець. Ці знахідки Давід буде використовувати і в наступних опусах.

Ще одна п'єса, яку було написано у Смірні, має назву «Спогади про Захід» («*Souvenir d'Occident*»). Цікавою є сама ідея твору: автор, спираючись на стильові засоби, співставляє два образи – східний як реальність і західний як спогади. Це обумовило загальну контрастно-складену форму п'єси. Основна тема, якою починається твір, пов'язана з образом Сходу, з містом, в якому перебував Ф. Давід. Її виклад має репризну тричастинну форму із серединою розвиваючого типу. Як і в попередньому прикладі («Алмея»), тема має коротке зерно, будується на його варіантному повторенні і наповнена динамічними контрастами. Якщо на початку відчувається легкий, світлий настрій, що підкреслено ладовим забарвленням Сі бемоль мажору, використанням *staccato* і прозорим чотириголоссям, то в середині з'являються елементи експресії і напруженості через ущільнення фактури, які у репризному розділі зникають. В цілому тут можна уявити картину прогулянки вулицями старовинного міста, сповненого різноманітного життя. Умовно назвемо цю тему «темою прогулянки».

Як раптовий спогад про покинуту батьківщину звучить тема другої частини. Варто звернути увагу на те, що вона починається в Мі бемоль мажорі після Сі бемоль мажору без модуляційного переходу – співставлення тональностей має тут смислове навантаження (раптовість). В стильовому відношенні тема наближена до паризької салонної музики і нагадує ноктюрни, які вже були розповсюджені у Європі і навіть були у творчому доробку композитора, – вона має широкий діапазон, насичена гамоподібними пасажами, звучить у підтримці спокійного гармонічного супроводу. Як повернення до реальності на зміну ноктюрну приходить тема прогулянки, яка проводиться в до мінорі і в процесі свого розвитку набуває рішучого, стверджувального характеру.

Третя частина (Сі бемоль мажор) починається зі спогадів. Лунає тема ноктюрну, в кінці якої з'являється новий танцювальний елемент із синкопами – ніби ще один кадр із минулого. Наполегливе повторення теми

прогулянки, яка звучить тепер твердо і впевнено завдяки октавним подвоєнням і розширенню діапазону до трьох октав, знову повертає героя в реальний світ, але ненадовго. Коротка вальсова інтонація, що переходить у тривалий дрібний пасаж, вимагає ще раз згадати паризькі салони.

Після витриманої паузи починається четверта частина, яку можна назвати динамічною репризою. Тема прогулянки звучить в експозиційному варіанті в Сі бемоль мажорі і тільки в кінці модулює в до мінор. Вторгненням Ля бемоль мажору відмічено початок проведення чергового варіанту ноктюрна з новими модуляціями, після чого рішуча тема прогулянки (вона звучить у фа мінорі) поступово втрачає свій характер: її головний мотив, розвиваючись, формує одноголосну мелодію салонного типу, яка завершується низхідним дрібним пасажем і довгими трелями.

Важливо відмітити те, що на їх фоні двічі лунає перша фраза «прогулянки» – спочатку досить активно, а потім затихає, залишаючи тільки фрагменти трелі. Можливо, через такий неочікуваний «сплав» протилежних образів, де перша тема нібито розчиняється в другій, автор намагався передати психологічний стан, коли у свідомості минуле і сучасне поєднуються в одній точці «тут і зараз». Лише після паузи композитор остаточно повертає свого героя в реальний світ – п'єсу завершує бадьора і життєрадісна тема прогулянки. Так, через чергування образів композитор, можливо не без посмішки, створив психологічний портрет юнака, який мандрує вулицями сонячної Смірні, іноді реагує на оточення, але паралельно зазирає у своє минуле, намагаючись якомога довше затриматись у приємних спогадах.

Варто зазначити, що перші східні твори, які було написано Ф. Давідом в Константинополі і Смірні, стали першою сходинкою у пошуках засобів виразності для музичного втілення картин Сходу і створенні власного стилю. Важливим було те, що композитор відчував дух цього краю, а у незнайомому житті старовинних міст, їх дикуватих, на його погляд, традиціях бачив тонку поезію. Все це було передано у перших «східних» творах, в яких композитор знайшов засоби виразності, щоб наблизити музику до національного стилю.

**Висновки.** Перший період перебування Фелісьєна Давіда на Близькому Сході, зокрема в Константинополі і Смірні, не зважаючи на невелику кількість написаних фортепіанних творів, мав певне значення для подальшої творчої діяльності композитора, а саме: 1) Ф. Давід звернувся до програмності, що було в дусі його часу та романтичної стилістики. Далі він продовжить писати програмну музику (фортепіанну, камерно-інструментальну і симфонічну), і яскрава картинність стане однією з характерних рис його творчості; 2) в перших п'єсах було намічено основні жанрові вектори: музичний портрет, жанрова сцена, пейзаж, психологічна замальовка; 3) в ранніх творах Ф. Давід знайшов деякі засоби виразності (інтонаційне ядро з розгортанням, варіантний розвиток мелодичної лінії, варіантність ритмічного малюнку, імітація звучання ударних інструментів, бурдонний

бас тощо), які надали його музиці східного колориту, хоча основну роботу в цьому напрямку він почне в Каїрі. Тут буде написано дві «Арабських фантазії», «Прогулянка по Нілу», «Єгиптянка», «Старий

Каїр», «Мрії», «Спогади про дитинство» та ін. Отже, аналіз другого східного періоду творчості французького композитора визначає перспективу подальшого вивчення його спадщини.

#### Література:

1. Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris : Firmin-didot, 1880. P. 240–241. URL : <https://archive.org/details/biographiemusyork01ftuoft/page/240/mode/2up>
2. David F. Brises d'Orient. Paris: Bureaux de la France musicale, 1845. URL : [https://imslp.org/wiki/Les\\_brisés\\_d%27Orient\\_\(David%2C\\_F%3%A9licien\)](https://imslp.org/wiki/Les_brisés_d%27Orient_(David%2C_F%3%A9licien))
3. David F. Les Minarets. Paris: Bureaux de la France musicale, 1845. URL : [https://imslp.org/wiki/Les\\_minarets\\_\(David,\\_F%3%A9licien\)](https://imslp.org/wiki/Les_minarets_(David,_F%3%A9licien))
4. David F. Mélodies orientales. Paris: Pacini, n.d.[1836]. URL : [https://imslp.org/wiki/M%3%A9lodies\\_orientales\\_\(David,\\_F%3%A9licien\)](https://imslp.org/wiki/M%3%A9lodies_orientales_(David,_F%3%A9licien))
5. Berlioz H. Concert de M. Félicien David // Journal des Débats. 1844. 15 décembre. URL : [https://www-hberlioz-com.translate.goog/feuilletons/debats441215.htm?\\_x\\_tr\\_sl=fr&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru&\\_x\\_tr\\_pto=wapp&\\_x\\_tr\\_sch=http](https://www-hberlioz-com.translate.goog/feuilletons/debats441215.htm?_x_tr_sl=fr&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_sch=http)
6. Bourges M. Concert de M. Felicien David // Revue et Gazette musicale. 1844. № 50. 15 decembre. URL : [https://archive-org.translate.goog/details/revueetgazetteму1844pari/page/410/mode/2up?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=ru&\\_x\\_tr\\_hl=ru&\\_x\\_tr\\_pto=wapp&\\_x\\_tr\\_hist=true](https://archive-org.translate.goog/details/revueetgazetteму1844pari/page/410/mode/2up?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=wapp&_x_tr_hist=true)
7. Azevedo A. Félicien David : coup d'oeil sur sa vie et son oeuvre. Paris : Heugel et Cie, 1863. 100 p.
8. Brancour R. Félicien David : Biographie critique. Paris : Henri Laurens, 1900. 128p. URL:<https://archive.org/details/fliciendavidbiog00bran/page/n5/mode/2up>

#### References:

1. Fétis, F.-J. (1880). Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris : Firmin-didot, pp. 240–241. [in French].
2. David F. (1845). Brises d'Orient. Paris : Bureaux de la France musicale.
3. David F. (1845). Les Minarets. Paris : Bureaux de la France musicale.
4. David F. (1836). Mélodies orientales. Paris : Pacini.
5. Berlioz H. (1844). Félicien David. *Journal des Débats*. Paris, 15 décembre. [in French]
6. Bourges M. (1844). Concert de M. Felicien David. *Revue et Gazette musicale*. № 50. 15 decembre. [in French].
7. Azevedo A. (1863). Félicien David : coup d'oeil sur sa vie et son oeuvre. Paris : Heugel et Cie, 100 p. [in French].
8. Brancour R. (1900). Félicien David : Biographie critique. Paris : Henri Laurens, 128 p. [in French].

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## АВАНГАРД, ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР І ВІОЛОНЧЕЛЬ У «ДРАМІ» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

**Зав'ялова Ольга Костянтинівна,**

докторка мистецтвознавства, професорка,  
завідувачка кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0002-9483-5871

**Стаhevич Олександр Григорович,**

доктор мистецтвознавства, професор, професор  
кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0001-9261-4023

Висвітлено шляхи розвитку, концептуальні ідеї та способи їх реалізації в авангардній камерно-ансамблевій музиці в останній третині ХХ століття в Україні. Цей період став часом відмови нової плеяди українських композиторів від масштабних симфонічних полотен та їх переходу до скромніших камерних композицій, в яких здійснювались формотворчі та колористичні експерименти, оновлення виражальної бази і композиторських технік. Зростання у 1960–1970-х роках композиторського інтересу до віолончелі було обумовлено здатністю цього інструменту бути, з одного боку, виразником глибоких філософських концепцій, а з іншого, – суб'єктивних людських переживань. В. Сильвестров також включає віолончель до багатьох своїх творів, у яких він провадив авангардні пошуки, зокрема до фортепіанного тріо «Драма» (1970–1971). За своєю суттю твір належить до концептуального мистецтва, де композитор намагався створити таке звукове поле, яке б об'єднувало різні звукові системи у нові фігури та структури. В результаті цього утворювалось напруження, що утримувало увагу слухачів й не давало їм можливості розслабитися. Це стало можливим завдяки уведенню авангардних елементів та театралізації дії. Разом зі сценічною дією, вводяться незвичне атематичне інтонування, «некласичні» інструментальні прийоми, додаткові прилади, мікрофонне підсилення тощо. Незвичайне «музичне оформлення»: уведення кластерів, різних сонористичних та алеаторичних елементів, стуки по деках, гра на струнах рояля та підставкою на струнних інструментах, смикання кінцем смичка у середині рояля у скрипаля, флажолетні репліки у віолончелі тощо, посилювали напруження. Створення інтенсивнішого звукового простору, сприяло реалізації концептуального підходу митця до творчості та призначення мистецтва. В композиторській практиці В. Сильвестрова це знайшло продовження у розробці його концепції «музики тиші», а застосовані митцем у тріо «Драма» «розширені» інструментальні техніки стали «нормою» у камерно-ансамблевій творчості кінця ХХ століття.

**Ключові слова:** українська камерно-ансамблева творчість, авангард, концептуальне мистецтво, інструментальний театр, тріо «Драма», віолончель, сучасні виконавські прийоми, трактування інструментальних партій, композиторське мислення В. Сильвестрова.

### **Zavialova Olha, Stakhevich Oleksandr. Avant-garde, instrumental theatre and cello in Valentine Silvestrov "Drama"**

The development paths, conceptual ideas and methods of their implementation in avant-garde chamber and ensemble music with the participation of the cello in the last third of the 20th century in Ukraine are highlighted. This period was a time of refusal of a new galaxy of Ukrainian composers from large-scale symphonic canvases and their transition to more modest chamber compositions, in which form-making and coloristic experiments were carried out, the expressive base and compositional techniques were updated. The growth of composers' interest in the cello in the 1960s and 1970s was due to the ability of this instrument to be, on the one hand, an expression of deep philosophical concepts, and on the other, subjective human experiences. One of the leaders of the Ukrainian avant-garde, V. Sylvestrov, includes the cello in many of his works, which contain avant-garde searches. It is also part of his piano trio "Drama" (1970–1971), which in its essence belongs to conceptual art. In this work, the composer set himself the task of creating a sound field that would unite different sound systems into new figures and structures, as a result of which tension was created that would hold the listeners' attention and not give them the opportunity to relax. These aspirations were realized through the introduction of avant-garde elements and theatricalization of the action. Along with the stage action, the composer introduces means unknown in Ukrainian music: unusual athenatic intonation, "non-classical" instrumental techniques, additional devices, microphone amplification, etc. The unusual "musical design": the introduction of clusters, various sonoristic and aleatory elements, tapping on the soundboard, playing on the strings of the piano and under the stand on stringed instruments, plucking the end of the bow on the strings inside the piano, flageolet-like cues in the cello, etc., increased the tension. The creation of a more intense sound space, compared to the previous one, contributed to the implementation of the artist's conceptual approach to creativity and the purpose of art. In V. Sylvestrov's compositional practice, this was the beginning of the development of the concept of "music of silence", and the use of "extended" instrumental techniques, reproduced in the "Drama" trio, became the "norm" of chamber and ensemble works of the late 20th century.

**Key words:** Ukrainian chamber and ensemble creativity, avant-garde, conceptual art, instrumental theater, trio "Drama", cello, modern performance techniques, interpretation of instrumental parts, composer's thinking of V. Sylvestrov.



**Вступ.** Остання третина XX століття в українському музичному мистецтві була яскравим, насиченим та неоднозначним періодом розвитку національної музики та індивідуальних композиторських стилів. 1960–1970-ті роки стали часом відмови вітчизняних митців від масштабних симфонічних концепцій та їх переходу й широкого зацікавлення скромнішими камерними композиціями. На це впливали як зміна естетичних настанов, коли ідеї і критерії радянської культури зазнавали кризи й на першому плані в мистецтві постала звичайна людина з її почуттями і прагненнями, так і необхідність оновлення виражальної бази і композиторських технік.

Українські композитори лише в 1960–1970-х роках отримали можливість опрацювати музичні техніки і стилі, які впроваджувались у світовому мистецтві попередніх десятиліть. Аналізуючи цей процес, А. Загайкевич визнає: «Відсутність якоїсь певної методики вивчення техніки сучасної композиції на кшталт Драмшадських курсів нової музики, загальна ідеологізація, і, звичайно, містифікація сучасної музики в умовах України 60-х, парадоксальним чином сприяла формуванню дуже індивідуального мистецького підходу до цих явищ навіть в колі студентів та випускників Київської консерваторії, зокрема, композиторів “Київського авангарду”, які найбільшою мірою були причетні як до розповсюдження європейської сучасної музики, починаючи з творів нововіденців, так і до мистецького опрацювання “авангардової техніки композиції”» [3, с. 14].

Основоположною галуззю у вирішенні цих питань стало українське камерно-інструментальне мистецтво, що надавало практичні можливості для експериментів. Дослідниця камерно-ансамблевої творчості в Україні Н. Дика констатує, що «камерно-інструментальний ансамбль став наріжним каменем у пошуках нових образно-стильових напрямків виражальності, нових форм взаємодії композиторської та виконавської творчості» [2, с. 15]. Завдяки пошуковому підходу від 1960-х років у камерно-ансамблевій музиці «поняття класичного складу ансамблю нівелюється, створюється концепція вибору інструментів для певної музики, а не написання музики під усталений склад. Саме тому камерна музика стає провідним жанром у музичному мистецтві другої половини XX століття, вона також стає точкою тяжіння більшості численних звуко-барвових експериментів» [1, с. 192].

Камерно-інструментальна галузь стає тим полем, де апробується досвід модернової й авангардної музики, здійснюються експерименти з новими техніками, виразними засобами, виконавськими прийомами, їх синтезом на ґрунті національного самовизначення тощо. Звичайно, в останній третині XX століття «чисті» стилі вже вичерпали свій потенціал, «зжили» себе і застосовувались тільки як елемент цілого. Те, що «в чистому виді новітні музичні технології вітчизняними митцями практично не використовуються» [4], зумовлює необхідність з’ясувати особливості їх застосування у найменш дослідженій ділянці українській камерно-ансамблевій музиці – творач за участі віолончелі.

Зростання у цей час композиторського інтересу до віолончелі було обумовлено здатністю цього інструменту бути, з одного боку, виразником глибинних філософських концепцій, а з іншого, – суб’єктивних людських переживань. Зазначені властивості звучання приваблювали багатьох композиторів, які реалізували свої ідеї як в невеликих п’єсах для віолончелі, так і в масштабних полотнах. Віолончель включається й до великого пласту творів, у яких відтворювались авангардні пошуки митців нового покоління. Не оминає своєю увагою цей інструмент й один із лідерів українського авангарду 1960–1970-х років В. Сильвестров. Опрацьовуючи авангардові техніки та сучасні музичні явища, композитор уводить віолончель до складу багатьох своїх камерно-ансамблевих творів (три струнних квартети, квартет-пікколо, тріо «Драма»). Окремо для віолончелі написані: друга соната в тріо «Драма», «Медитація» (симфонія для віолончелі з камерним оркестром, 1972), «Постлюдія» (для віолончелі та фортепіано, 1982), Соната (для віолончелі та фортепіано, 1983) та ін.

**Матеріали та методи.** Вже 65 років життєвий і творчий шлях В. Сильвестрова привертає пильну увагу дослідників. Художнім концепціям та способам їх реалізації у митця присвячені праці С. Павлишин («Валентин Сильвестров», 1988), І. Мельниченко («Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова», 2017»), О. Опанасюка («“Дочекайся музики” В. Сильвестрова: інтенціональний зріз», 2011 та ін.), П. Рудь («Три фортепіанні сонати В. Сильвестрова: контекст становлення композиторського стилю», 2017), І. Романюк, С. Щелканової («“Спектри” В. Сильвестрова у контексті авангардних тенденцій української культури 1960-х років», 2022) та ін. Однак певні наукові ракурси ще чекають на своє дослідження, серед них – еволюція та жанрово-стилістичні особливості камерно-інструментальної творчості й трактування інструментів у ансамблі. До таких нечисленних праць належить стаття Г. Курило, в якій висвітлюються особливості використання додекафонії і серіальності у В. Сильвестрова. За даною проблемою проаналізовано два твори – «*Quartetto piccolo*» та «Містерії» для альтової флейти та ударних [5]. У дисертації С. Головань здійснено музично-теоретичний та виконавсько-стилістичний аналіз тріо «Драма» В. Сильвестрова [1, с. 230–246]. Дослідницею обрано цікавий ракурс роботи – використання «розширених» технік фортепіано в ансамблі. Застосування авангардних технік у тріо «Драма» в контексті практики дзен-буддизму розглядає О. Нестеренко [7]. Авторка торкається також семантичного та історичного аспектів створення та виконання твору. Нова естетика, нова мова, нова техніка гри у трактуванні віолончелі композиторами XX століття осмислюються в праці В. Ларчікова [6]. Але специфіка і трактування віолончелі у творчості В. Сильвестрова, а саме, у тріо «Драма», в українському музикознавстві не досліджувались, що визначає актуальність даної статті.

Методологія статті спирається на комплекс наукових методів, які якнайповніше розкривають

обрану тематику. Для встановлення особливостей впровадження авангардних принципів композиції та виконавських засобів, а також трактування інструментів у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова було використано біографічний, історико-культурологічний методи та метод музично-теоретичного аналізу. Характеристика образно-семантичної сфери здійснювалась за допомогою компаративного та герменевтичного методів. Застосування історико-порівняльного, системного, аксіологічного методів надало можливість визначити специфіку застосування і роль віолончелі у камерно-ансамблевому спадку митця. Для вивчення нотного тексту творів було застосовано семіотичний метод.

**Результати дослідження.** Видатний композитор, лауреат численних міжнародних та державних премій, народний артист України **Валентин Сильвестров** (нар. 1937) на початку творчого шляху дотримувався радикальних позицій, що виражалося у лише йому притаманній логіці мислення й сприйняття звукового світу. Відома українська композиторка Алла Загайкевич так характеризує його підхід: «Для Валентина Сильвестрова авангард – життєдайний хаос “вільної музики” чи сума всіх музик світу, всіх її дарунків, які треба відчутти, вислухати серед маси звуків та проінтонувати» [3, с. 14]. Це йшло усупереч офіційній культурній політиці, і опозиція із владою призвела до того, що В. Сильвестров був виключений із Спілки композиторів (1970). Однак авангардні переконання митця були його природною чуйною реакцією на нові художні запити. Впродовж життя ця особливість проявилась у кардинальних змінах стилістики композиторського письма, через що у його творчості не утворилось єдиного стильового річища. Сам композитор визначає свій стиль як «мета-музику» («метафоричну» музику) [7].

Провідною галуззю творчості В. Сильвестрова є інструментальна (9 симфоній, 3 струнні квартети, фортепіанні та камерно-інструментальні твори тощо). Камерно-ансамблеві композиції раннього періоду вирізняються неординарними інструментальними сполученнями та колористичними рішеннями, що в першу чергу пов'язано з їх незвичайним образно-емоційним змістом. Композитор широко використовує і духові, і незвичні інструменти, «некласичні» прийоми гри, «немузичні» предмети для досягнення необхідного звучання та образності твору. Яскравими прикладами нового чуття В. Сильвестрова є твори для флейти з тубою та челестею (Тріо, 1962), для альтової флейти з шістьма групами ударних («Містерії», 1964), для клавісина з вібрафоном і дзвонами («Проекції», 1965) тощо. На той момент це був абсолютно інноваційний підхід, адже до 1960-х років українська камерно-інструментальна музика в цілому була презентована традиційними складами струнних з фортепіано.

Але вже в 1970-ті роки композитор відмовляється від незвичайних складів і крайньо авангардних засобів, що однак не було поверненням до традицій попереднього часу. Переламним твором стало тріо «Драма» для

фортепіано, скрипки і віолончелі<sup>1</sup> (1970–1971) – один з небагатьох українських камерних ансамблів, що за своєю суттю належить до концептуального мистецтва (тут не виключається вплив друзів композитора, художників-авангардистів Г. Гавриленка та В. Ламаха). Тріо не можна віднести до певного стилістичного напрямку, навіть сам автор визнавав, що він намагався абстрагуватися від будь-якої існуючої модальної, тональної, атональної чи сонористичної звукової системи. З цієї точки зору композитор вважав це драмою самої музики, і його завданням було створити таке звукове поле, яке б об'єднувало різні звукові системи у нові фігури та структури [7]. У результаті виникав своєрідний «магнетизм», певне напруження, що утримувало увагу слухачів та не давало їм можливості розслабитися.

Ці прагнення В. Сильвестров реалізував за допомогою авангардних елементів та театралізації дії. Щодо інноваційності «Драми» відзначається: «Радикальні композиторські ідеї, втілені В. Сильвестровим, крім їх незвичайності і неформальності в тодішніх соціокультурних умовах, були надзвичайно актуальними, оскільки являли собою переосмислення самого жанру тріо та функцій у ньому різних інструментів, їх взаємодії, а також впровадження новітніх технік виконання в камерно-інструментальному ансамблі» [1, с. 192]. Насамперед, на увагу заслуговують формотворчі й драматургічні особливості твору<sup>2</sup>, основу якого становить тричастинний сонатний цикл. Однак кожна його частина є також окремою сонатою: I ч. – *Allegretto* – для скрипки та фортепіано, II ч. – *Andante* – для віолончелі та фортепіано, III ч. – *Trio sehr leicht spielen, äußerlich ruhig, aber innerlich bebend* – для всіх інструментів (тріо). Таку будову визначив оригінальний підхід митця до виконавських завдань твору: сільвестрівська «Драма» – це один із перших зразків інструментального театру у вітчизняній музиці, де слухове сприйняття підсилювала драматична дія.

Втім, театралізація має не тільки сценічне вираження: вона виявляється у фіксації нотного тексту, що скоріше нагадує графічний малюнок, у вказівках, що спрямовують не тільки дії, а й емоційну реакцію виконавців (і слухачів). Втілення театральності позначається і на самій музиці, яка за рахунок додаткової дії (акторських рухів) отримує й додатковий емоційний «градус», що виражається в увиразненні інструментальних партій, взаємодії їх ансамблевих ліній тощо. Крім зовнішніх чинників, на таку композицію вплинули й внутрішні: ще не загоївся біль після смерті Б. Лятошинського (1895–1968), почалися гоніння на членів «Київського авангарду», а самого В. Сильвестрова виключили зі спілки композиторів. Створення «Драми» було певною реакцією на ці події.

Втілення непростого змісту потребувало його адекватної звукової реалізації. Разом зі сценічною дією

<sup>1</sup> Silvestrov V. Drama for violin, violoncello and piano. Mainz : M. P. Belaieff, 2007. 95 p. Part. V-no 40 p. Part. V-cello 22 p.

<sup>2</sup> Музично-теоретичний та виконавсько-стилістичний аналіз тріо «Драма» В. Сильвестрова здійснено в дисертації Є. Головань [1, с. 230–246].

композитор уводить незнані в українській музиці засоби: незвичайне атематичне інтонування, «некласичні» інструментальні прийоми, додаткові шумові прилади і предмети. Не хутеє В. Сильвестров й авангардним досвідом: до звучання класичних інструментів додає мікрофонне підсилення (для скрипки й віолончелі); уводить чотири маленькі іграшкові тарілочки з легкого металу (алюмінію); три маленькі керамічні бочечки з добре відполірованою, гладкою поверхнею; сірникову коробку; клин для фіксації педалі; м'яку тканину, нитку, гумку й клейку стрічку<sup>3</sup>. Кінцевою метою незрозумілих шумів, шарудіння, дзижчання, шелестіння, за думкою автора, було створення психологічного напруження, щоб від початку і до кінця тримати в ньому слухача. На це ж були спрямовані дії виконавців: увага публіки концентрувалась на тому, що відбувається на сцені, це породжувало інтригу, а що буде далі.

Незвичайне «музичне оформлення»: уведення кластерів, різних сонористичних та алеаторичних елементів, стуки по деках, гра на струнах рояля у піаніста та під підставкою на струнних інструментах чи смикання кінцем смичка по струнах усередині рояля (у скрипаля), флажолетне викладення початку другої сонати у віолончелі тощо, посилювало напруження. Застосування «розширених» інструментальних технік в ансамблі було на той час унікальним випадком в українській музиці, ставши «нормою» в кінці ХХ століття. Створення ж інтенсивнішого звукового простору, порівняно з «прямою» подачею музичного тексту в класичних творах, і було кінцевою метою автора, реалізацією його світовідчуття й концептуального підходу до творчості.

Прем'єра «Драми» відбулась у Жовтневому палаці в Києві у січні 1970-го року (згодом твір звучав у Ризі, Таллінні, Москві). Концерт було присвячено 100-річчю від дня народження В. Леніна, включення до програми цього заангажованого заходу авангардної «Драми» стало можливим тільки завдяки винахідливості організаторів [7]. Незвичайність музики та сценічних завдань твору закономірно викликає інтерес до музикантів, які його грали. Прем'єрне виконання тріо «Драма» здійснило подружжя: Армен Марджанян (скрипка) та Марія Чайковська (віолончель) разом із автором. Композитор присвятив своїм партнерам відповідно першу і другу частини твору. Третю частину присвячено його дружині – Ларисі Бондаренко. Твір не втратив популярності й у наші дні, він звучить у багатьох країнах світу, що підтверджує актуальність музики та ідей, закладених у ньому автором.

Не вдаючись до ретельного аналізу тріо, треба відзначити, що віолончель використовується композитором традиційно як ліричний інструмент. Адаже II ч. – *Andante* – є повільним центром твору, контрастуючи з активними I ч. й III ч. Флажолетне проведення тематизму у віолончелі, що підкреслює «позафізичний» характер музики, становить безсумнівну складність для виконавців. Створенню містичного відчуття сприяють і бликі фортепіанних акордів, нагадуючи суворі григоріанські хорали. Це

занурення у медитаційний стан, загалом характерне для творчості композитора, згодом розгортається у напружений діалог двох інструментів, що, наприкінці сонати поступово розчиняючись на *ppp*, підводить до III ч. тріо «Драми». Початок цієї частини є найекспресивнішим епізодом у всьому творі, але згодом її розвиток викликає алюзії з «Прощальною» симфонією Й. Гайдна: звучання стихає, музиканти почергово покидають сцену, як відлуння вічності залишається тихе деренчання кинутої на струни керамічної скляночки.

Привертає увагу й складність ансамблевої взаємодії всіх учасників. Текст твору не має чіткої ритмічного ділення, координація зводиться до виділених у партитурі пунктиром опорних долей, отже, вступи й проведення інструментальних реплік великою мірою здійснюються завдяки постійному слуховому контакту виконавців. Особливо складною в цьому відношенні є третя частина – тріо, де всі учасники збираються разом й ансамблевих завдань стає вдвічі більше. Орієнтиром і «цементуючою ланкою» для виконавців стає партія фортепіано, адже, перебуваючи весь час на сцені, піаніст концентрує навколо себе всю дію. Таке трактування ролі фортепіано в ансамблі також не порушує класичних традицій, хоча партії кожного інструмента самостійні і їх сповна можна виконувати окремо. Розмірковуючи про значення цього твору для еволюції сучасної української музики, С. Головань зазначає: «“Драма” В. Сильвестрова стала важливою віхою як у творчості самого композитора, так і в розвитку вітчизняної ансамблевої музики – завдяки багатозначності всіх елементів музичної мови й сценічної дії, новизні технічних прийомів і глибокій щирості, виразності авторських ідей» [1, с. 249].

Розробка авангардних принципів композиторського письма та виразних інструментальних засобів була продовжена В. Сильвестровим у його віолончельній Сонаті (1983)<sup>4</sup>. Проте кардинально нових засобів тут не зустрічається. Так, для досягнення належного звучання й емоційного стану в цьому творі застосовані різноманітні сонористичні прийоми: наприклад, пропонується грати «*misterioso, leggero*, глибоким звуком». У партії фортепіано велику роль у створенні відповідного колориту відіграє педаль. На початку твору виставлено тривалу педаль з ремаркою, що «нова гармонія сама витискує попередню», далі кілька разів зауважується: «Тут і в аналогічних випадках довга педаль не фіксується жорстко, а коливається між  $\frac{2}{3}$  і  $\frac{1}{2}$  педалі, чуйно реагуючи на текст» або: «Миттєво опустити до напівпедалі і натиснути повну педаль, щоб від попереднього залишилося відлуння» та подібні.

У віолончелі використовуються прийоми *sul tasto*, *sul ponticello*, різноманітні флажолети, вібрато, тремоло та ін. Піцикато розраховане на незвичайне виконання кількома пальцями правої руки: «Найлегкіше *pizz.* – грається почерговими щипками (майже дотиком) або ударами 1 і 2 пальців правої руки *sul tasto* (смичок положити)». Певним чином це вже звучало в «Драмі».

<sup>3</sup> Silvestrov V. Drama for violin, violoncello and piano. Mainz : M. P. Belaieff, 2007. P. 2.

<sup>4</sup> Silvestrov V. Sonata für Violoncello und Klavier (1983 / rev. 2000). Mainz : M. P. Belaieff, 2007. 37 p.

Нарешті піцикато переноситься й у партію фортепіано, для чого заздалегідь, на першій сторінці клавіру вказано: «Пюпітр поставити так, щоб наприкінці сонати було зручніше швидко і непомітно звільнити доступ до струн басового регістру для гри на струнах, не встаючи з місця». Ця дія також супроводжується довгою педаллю, що створює містичне звукове тло й згодом приводить до завмирання звучання. В «Драмі» піаністу пропонуються дещо аналогічні прийоми звуковідтворення, тільки в більшій кількості.

Такі нетипові для класичного звуковидобування прийоми стають органічними для звукової палітри української камерно-ансамблевої музики 1970–1980-х років. Нові віяння, що яскраво виявились у колористичній забарвленості творів зазначеного періоду, згодом активно упроваджують композитори нового покоління, продовжуючи історичні традиції.

**Висновки.** Від 1960-х років авангардні ідеї, техніки та виразні засоби знайшли цікаве втілення в українській камерно-ансамблевій музиці. В цей час

значна композиторська увага приділяється віолончелі, що стає виразником глибоких філософських концепцій та суб'єктивних переживань. Віолончель включається до багатьох творів В. Сильвестрова, зокрема до фортепіанного тріо «Драма» (1970–1971), – етапного твору в пошуках винайдення митцем нового звукового оформлення. Тут композитор прагнув створити звукове поле, яке б об'єднувало різні звукові системи у нові фігури та структури, чому сприяло застосування авангардних елементів і театралізація дії. Уведення кластерів, різних сонористичних та алеаторичних елементів, стуки по деках, гра на струнах рояля, флажолетні репліки та гра під підставкою у струнних інструментів, певні акторські дії виконавців та «позамузичні» звуки додаткових приладів створювали інтенсивніший звуковий простір, що привертало увагу слухачів. У подальшій творчості В. Сильвестрова це знайшло продовження у розробці концепції «музики тиші». «Розширені» інструментальні техніки, застосовані митцем у тріо «Драма», стали «нормою» у камерно-ансамблевих творах кінця ХХ століття.

#### Література:

1. Головань Є. А. Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю : дис. ... доктора філософії : 025 Муз. мистецтво, СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2025. 315 с.
2. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.) : Автореф. дис... канд. мист-ва : 17.00.03, ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 19 с.
3. Загайкевич А. «ХХ сторіччя» в музиці Юрія Іщенка. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Ю. Іщенко та сучасний музичний простір*. Київ, 2012. Вип. 94. С. 13–25.
4. Іщенко Ю. Моя гармонія. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 114–127.
5. Курило Г. Додекафонія та серіалізм у камерній музиці Валентина Сильвестрова і Леоніда Грабовського. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Львів, 2010. Вип. 24. С. 96–105.
6. Ларчіков В. Тракткування віолончелі композиторами ХХ ст.: нова естетика, нова мова, нова техніка (до постановки проблеми). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 109–119.
7. Нестеренко О. Долаючи земне тяжіння: Дзен-буддизм у музиці Валентина Сильвестрова. *Bird in Flight Prise '21*. 19 жовтня 2022. URL : [https://birdinflight.com/pochemu\\_eto\\_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html](https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html)
8. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Музична Україна, 1989. 87 с.

#### References:

1. Holovan Ye. A. (2025). Fenomen «rozshyrenykh» tekhnik i «rozshyrenoho» fortepiano u prostori avanhardnoho ansamblu [The phenomenon of “extended” techniques and “extended” piano in the space of the avant-garde ensemble]. *Thesis of PhD of Musical Art*. Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko. Sumy. 315 p. [in Ukrainian]
2. Dyka N. O. (2001). Kamerno-instrumentalni ansambl v Ukraini. Tvorchist i vykonavstvo (1960–1980 rr.) [Chamber and instrumental ensemble in Ukraine. Creativity and performance (1960–1980)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. M. T. Rylsky Institute of Music of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian]
3. Zahaikivych A. (2012). «XX storichchia» v muzytsi Yurii Ishchenka [“The 20th Century” in the Music of Yuri Ishchenko]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho : zb. nauk. Prats – Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy: Collection of Scientific Papers*. Kyiv : NMAU. Issue 94: Yu. Ishchenko and the Modern Musical Space. P. 13–25. [in Ukrainian]
4. Ishchenko Yu. (2004). Moia harmoniia [My Harmony]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho : zb. nauk. Prats – Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy: Collection of Scientific Papers*. Kyiv : NMAU. Issue 37: Style of Musical Creativity: Aesthetics, Theory, Performance. P. 114–127. [in Ukrainian]
5. Kurylo H. (2010). Dodekafoniia ta serializm u kamernii muzytsi Valentyna Sylvestrova i Leonida Hrabovskoho [Dodecaphony and serialism in the chamber music of Valentin Sylvestrov and Leonid Grabovsky]. *Naukovi zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka – Scientific collections of the M. V. Lysenko LNMA*. Lviv. Issue 24: Chamber-instrumental ensemble: history, theory, practice. P. 96–105. [in Ukrainian]
6. Larchikov V. (2004). Traktuvannia violoncheli kompozytoramy XX st.: nova estetyka, nova mova, nova tekhnika (do postanovky problemy) [Interpretation of the cello by composers of the 20th century: new aesthetics, new language, new technique (before posing the problem)]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho : zb. nauk. Prats – Scientific*

*Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy: Collection of Scientific Papers.* Kyiv : NMAU. Issue 40: Muzychne vykonavstvo. Book 10. P. 109–119. [in Ukrainian]

7. Nesterenko O. (2022). Dolaiuchy zemne tiazhinnia: Dzen-buddyzm u muzytsi Valentyna Sylvestrova [Overcoming Gravity: Zen Buddhism in the Music of Valentina Silvestrova]. *Bird in Flight Prize* '21. URL : [https://birdinflight.com/pochemu\\_eto\\_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html](https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html) [in Ukrainian]

8. Pavlyshyn S. (1989) Valentin Sylvesterov. Kyiv : Muzychna Ukraina. 88 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 25.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## САУНДПРОДЮСУВАННЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ОБРАЗУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА

**Заря Світлана Валеріївна,**

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри естрадного співу  
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва  
ORCID ID: 0000-0001-8047-7068

*У статті досліджується роль саундпродюсування у формуванні творчого образу сучасного естрадного вокаліста. У контексті стрімкого розвитку цифрових технологій та трансформації музичної індустрії, саундпродюсування постає не лише як технічний етап звукозапису, а як важливий художньо-творчий інструмент, що впливає на формування індивідуального стилю виконавця, його сценічної ідентичності та впізнаваності в музичному просторі. Метою дослідження є аналіз функцій саундпродюсування у процесі створення вокального твору та визначення його впливу на формування творчого образу естрадного артиста. Матеріалами дослідження стали наукові праці з музикознавства, звукорежисури та сучасного естрадного вокального мистецтва, а також приклади творчості українських виконавців. У роботі застосовано аналітичний, порівняльний, системний та музикознавчий методи, що дозволили розглянути саундпродюсування як комплексний процес формування художнього звучання естрадного вокального твору. Особливу увагу приділено аналізу взаємодії саундпродюсера та вокаліста у створенні музичного продукту, де поєднуються технічні можливості студійного запису, інноваційні технології обробки звуку та художнє бачення автора. На прикладах творчості сучасних українських артистів, зокрема співпраці Євгена Філатова з проектом «ОНУКА», роботи Івана Кліменка з Alyona Alyona, а також продюсерських рішень Артема Пивоварова, Валерія Бєбка, простежено вплив саундпродюсерських стратегій на формування індивідуального звучання виконавців. У результаті дослідження встановлено, що саундпродюсування виступає важливим чинником моделювання аудіоідентичності артиста та формування його сценічного іміджу. Використання сучасних цифрових технологій, студійних ефектів та інноваційних підходів до звукового дизайну дозволяє створювати унікальне звучання та підвищує конкурентоспроможність виконавця в сучасному музичному просторі.*

**Ключові слова:** саундпродюсування, естрадне вокальне мистецтво, творчий образ вокаліста, музичний продюсер, звуковий дизайн, студійні технології, цифровий звукозапис, сучасна музична культура.

### **Zaria Svitlana. Sound production as a factor in forming the creative image of a modern pop vocalist**

*The article examines the role of sound production in the formation of the creative image of a modern pop vocalist. In the context of the rapid development of digital technologies and the transformation of the music industry, sound production appears not only as a technical stage of sound recording, but as an important artistic and creative tool that influences the formation of the performer's individual style, his stage identity and recognition in the musical space. The purpose of the study is to analyze the functions of sound production in the process of creating a vocal work and determine its influence on the formation of the creative image of a pop artist. The materials of the study were scientific works on musicology, sound engineering and modern pop vocal art, as well as examples of the work of Ukrainian performers. The work used analytical, comparative, systemic and musicological methods, which allowed us to consider sound production as a complex process of forming the artistic sound of a pop vocal work. Particular attention is paid to the analysis of the interaction between a sound producer and a vocalist in creating a musical product, which combines the technical capabilities of studio recording, innovative sound processing technologies and the artistic vision of the author. Using examples of the work of modern Ukrainian artists, in particular the collaboration of Yevhen Filatov with the ONUKA project, the work of Ivan Klymenko with Alyona Alyona, as well as the production decisions of Artem Pivovarov and Valery Bebko, the influence of sound production strategies on the formation of the individual sound of performers is traced. As a result of the study, it was established that sound production is an important factor in modeling the audio identity of an artist and forming his stage image. The use of modern digital technologies, studio effects and innovative approaches to sound design allows you to create a unique sound and increases the competitiveness of the performer in the modern musical space.*

**Key words:** sound production, pop vocal art, creative image of a vocalist, music producer, sound design, studio technologies, digital recording, modern musical culture.

**Вступ.** Сучасний етап розвитку естрадного вокального мистецтва характеризується активним впровадженням цифрових технологій в процес створення музичного продукту. Умови функціонування сучасної музичної індустрії значною мірою змінюють традиційні підходи до естрадного вокального мистецтва, адже поряд із професійною вокальною підготовкою дедалі більшого значення набувають процеси звукозапису, обробки голосу та формування індивідуального звучання артиста. У цьому контексті важливу

роль відіграє саундпродюсування, яке виступає не лише технічним етапом створення музичного матеріалу, а й вагомим художньо-творчим чинником формування творчого образу сучасного естрадного вокаліста. У практиці сучасної популярної музики саундпродюсер бере активну участь у створенні загальної концепції звучання естрадного вокального твору, визначенні стилістичних характеристик виконання, доборі тембрових рішень та використанні студійних ефектів. Завдяки застосуванню сучасних технологій звукозапису, значно

розширюються виразні можливості вокального голосу, що дозволяє створювати унікальний музичний продукт і формувати впізнаваний сценічний образ виконавця. Таким чином, саундпродюсування стає важливим інструментом реалізації творчого потенціалу артиста та одним із ключових чинників його художньої індивідуальності. Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням ролі студійних технологій у сучасній музичній культурі та необхідністю осмислення їх впливу на розвиток естрадного вокального мистецтва. Метою дослідження є визначення ролі саундпродюсування у формуванні творчого образу естрадного вокаліста та аналіз його впливу на стилістичні характеристики вокального звучання в умовах сучасної музичної індустрії. Саме через поєднання виконавської майстерності, художньої інтерпретації та можливостей саундпродюсування формується цілісний творчий образ сучасного естрадного вокаліста.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження стали наукові праці з музикознавства, звукорежисури та естрадного вокального мистецтва, а також приклади сучасних вокальних композицій, у створенні яких важливу роль відіграє саундпродюсування. У процесі дослідження було проаналізовано особливості формування вокального звучання, використання технік студійної обробки голосу, аранжування та звукового дизайну в естрадній музиці. Для досягнення поставленої мети застосовано комплекс наукових методів: аналітичний, порівняльний, музикознавчий аналіз а також системний метод, що дозволив розглянути саундпродюсування як цілісний процес формування художнього образу естрадного вокаліста. Застосування зазначених методів дало змогу дослідити роль саундпродюсування у створенні естрадного вокального твору та визначити його вплив на формування індивідуального стилю виконавця.

**Результати дослідження.** Проблематика взаємодії вокального виконавства та сучасних технологій звукозапису привертає увагу багатьох дослідників у галузі музикознавства та мистецтвознавства. У наукових працях розглядаються питання еволюції естрадного вокального мистецтва, особливостей сучасного музичного продюсування, а також ролі технологій у формуванні нових художніх практик. Водночас питання впливу саундпродюсування на формування творчого образу естрадного вокаліста потребує подальшого комплексного дослідження з позицій мистецтвознавчого аналізу. Теоретичне підґрунтя термінологічного апарату та становлення саундіндустрії в Україні ґрунтовно досліджено у працях Н. Бондарець [1, 2], яка розглядає саундпродюсування як невід'ємну частину загальнокультурного контексту та аналізує його місце в системі музичного мистецтва. Питання практичної взаємодії музичного продюсера з учасниками творчого проекту, де закладаються основи майбутнього сценічного образу, висвітлено у роботі В. Папченка [4].

Технологічний аспект, що є критично важливим для розуміння модифікації вокалу, детально аналізують у статтях О. Ярош [8] та К. Бруноттс [3]. Зокрема, дослідники акцентують увагу на впливі сучасних

цифрових технологій, таких як реверберація, що дозволяє створювати специфічну атмосферу навколо голосу виконавця. У свою чергу, В. Скуратівський та В. Глуценко [6] доповнюють цей аналіз вивченням шумової та музичної палітри, як засобів посилення емоційного впливу аудіовізуального твору. Комунікаційні процеси в масовому музичному мистецтві, що визначають взаємодію артиста зі слухачем, досліджували Т. Смокович, О. Кобуз та Т. Мархалевич [7]. Особливої актуальності сьогодні набуває впровадження штучного інтелекту в креативні індустрії, що висвітлено у праці М. Сейтуа [5], де автор аналізує механізми «навчання» ШІ творчим процесам. Отже, попри наявність фахових розвідок, питання синтезу технологічних прийомів та персонального брендингу вокаліста через призму саундпродюсування потребує подальшого комплексного вивчення.

«Поняття саундпродюсування у світі існує більше 100 років. Зі стрімким розвитком техніки і маркетингу у світі, а згодом і в Україні виокремилася нова професія – саундпродюсер. В різних країнах світу можуть закладатися деякі відмінності у зміст слова саундпродюсування. Отже, в Україні саундпродюсування – це професійна діяльність, пов'язана із задумом, створенням, відтворенням та аналізом саунду» [2, с. 47].

Саундпродюсування сьогодні виступає ключовим інструментом моделювання творчого образу естрадного вокаліста, виходячи за межі суто технічного запису голосу. «Саундпродюсери залучаються до створення музичного продукту на наступних етапах: створення звукового образу виконавця, створення звукового образу проекту, створення саунду проекту, створення комерційного саунду, робота над саундом треку, робота над саундом альбому, аналіз і пропозиції щодо актуального сучасного звучання стилю тощо» [1, с. 204].

У сучасній музичній індустрії саме саундпродюсер створює «звукову ідентичність» артиста, використовуючи аранжування, специфічні ефекти та інноваційний Sound Design як засоби художньої виразності.

«Нові аудіотехнології відкривають широкі можливості для творчості в галузі звукорежисерського мистецтва та саундпродюсування. Цифрові інструменти дозволяють артистам експериментувати зі звуками та ефектами, прискорюючи процес творчого пошуку. Крім того, цифрові технології роблять створення музики доступнішим для широкої аудиторії, знижуючи бар'єри вартості та складності обладнання» [8, с. 375].

«Сьогодні для визначення фаху продюсера, який працює зі звуковими технологіями, використовується декілька споріднених термінів. Це: а) «аудіо-продюсер» (від давньогрецького «аудіо» – звук), б) «саунд продюсер» (від англ.

Sound – звук), в) «музичний продюсер» (фахівець, який працює з музичними проектами – з концертною діяльністю і звукозаписом) [4, с. 56].

Теоретичне обґрунтування ролі саундпродюсера знаходить своє пряме підтвердження у практиці сучасного українського шоубізнесу. Застосовуючи системний аналіз до творчості провідних виконавців, можна простежити, як індивідуальні характеристики голосу

трансформуються під впливом авторського бачення продюсера. Розглянемо детальніше, як саме ці стратегії реалізуються у співпраці знакових українських саундпродюсерів із артистами, що визначають сучасне обличчя національної естради.

Співпраця вокаліста та саундпродюсера – це баланс між живою емоцією та музичним результатом, де успіх залежить від взаємної довіри та єдиного бачення фінального продукту. Продюсер виступає не лише технічним фахівцем, а й режисером, він допомагає артисту розкрити потенціал голосу, підбирає правильні техніки виконання та створює навколо вокалу ідеальне інструментальне середовище. Вокаліст приносить у трек харизму, тоді як продюсер відсікає зайве, структурує дублі та проводить фінальну «огранку» звуку за допомогою частотної обробки й ефектів. Зрештою, цей тандем перетворює сирий матеріал на цілісний музичний твір, де голос звучить не просто як окремий інструмент, а як головний провідник ідеї, що органічно вплетений у загальне полотно міксу.

Сьогодні українські саундпродюсери все частіше залучають ШІ-інструменти не для заміни артиста, а для розширення його творчих можливостей.

Наприклад, у співпраці Євгена Філатова та проекту «ONUKA» саме поєднання електронного мінімалізму з автентичними народними інструментами сформувало впізнаваний образ Нати Жижченко. У знаковому треку «Vidlik» (музика: Н. Жижченко, Є. Філатов; слова: Н. Жижченко, Є. Коноп'є) голос співачки звучить не як класичний естрадний вокал, а ніби відсторонений, «космічний» інструмент. Є. Філатов навмисно зробив звук чистим і холодним, поєднавши його з народною сопілкою та потужними електронними басами. Це допомогло створити образ артистки майбутнього, яка поєднує українське коріння з високими технологіями. «Тут голос часто обробляється ефектами такими як «реверберація» («це поширений часовий ефект, який використовується для імітації звучання звукових хвиль») [3]. У контексті проекту «ONUKA» це дозволяє створювати «цифровий фольклор», де голос співачки взаємодіє зі звуками, згенерованими ШІ, підкреслюючи образ артистки як сполучної ланки між минулим і майбутнім.

Зовсім інший підхід демонструє Іван Клименко у роботі з Alyona Alyona (Альона Савраненко). У продюсерській практиці І. Клименка застосовуються алгоритмічні інструменти обробки звуку (цифрові плагіни для обробки вокалу iZotope, Waves тощо), що дозволяє досягти того самого «щільного» та агресивного звучання реп-виконавців, як Alyona Alyona. У треках «Рибки» або «Пушка» (музика та слова Alyona Alyona та І. Клименко) саундпродюсер зробив ставку на потужний біт і дуже чітке, «близьке» звучання голосу. Завдяки спеціальній обробці (компресії), реп Alyona Alyona звучить драйвово та переконливо. Це сформувало образ «своїї дівчини» з народу, яка говорить правду прямо в обличчя під сучасний вуличний ритм. Таким чином, саундпродюсер є повноправним архітектором артиста, який перетворює вокальний матеріал на цілісний медійний бренд, адаптований до запитів сучасного слухача.

Особливий інтерес становить продюсерський підхід Артема Пивоварова. У пісні «Думи» (Музика А. Пивоварова на слова Т. Шевченка) він сам виступив як саундпродюсер. Артем Пивоваров використав багатозаровий вокал, що створює ефект потужного хору. Це перетворило вірш Тараса Шевченка на сучасний стадіонний гімн. Такий підхід формує образ Артема Пивоварова як енергійного музиканта, що дає нове життя українській класиці.

Також варто згадати гурт «The Hardkiss» (саундпродюсер – Валерій Бебко). У треку «Коханці» (автори пісні: Ю. Саніна та В. Бебко) ми чуємо складне поєднання важких гітарних рифів із багатозаровою електронною обробкою вокалу Ю. Саніної. Завдяки майстерному використанню ефектів «distortion», «ділей», голос звучить то як ніжний шепіт, то як потужний рок-вокал. Це формує образ сильної, але вразливої жінки-воїни, що є основою естетики гурту.

«У сучасній масовій культурі саундпродюсер є співавтором музичного твору й однією з головних творчих ланок музично-комунікаційних процесів. Роль цього митця у створенні кінцевого результату часто є важливішою, ніж роль виконавця» [7, с. 45].

«Сучасні практики використання штучного інтелекту в музичній індустрії, передусім, стосуються створення музики як такої та аранжування музичного продукту (пісні). Це такі програми як: AIVA (Artificial Intelligence Virtual Artist), OpenAI MuseNet, LANDR (мастеринг), iZotope Ozone (мікшування). Такі програми, звісно, дозволяють швидко створювати музику, але технології штучного інтелекту програють в емоційності та глибині музики» [5, с. 134].

Аналіз творчості провідних українських артистів доводить, що саундпродюсування є вирішальним фактором у формуванні творчого образу. «Професія звукорежисера-композитора або саундпродюсера дає змогу за допомогою творчих навичок та сучасних технологій малювати пейзажі звуковими фарбами. Це може привнести деяку новизну не тільки в модерну музичну культуру, а й у кінематограф, що може збагатити ці галузі новими аудіальними відкриттями та унікальними звукозоровими образами» [6, с. 72].

**Висновки.** Проведене дослідження дозволило встановити, що саундпродюсування у сучасній музичній індустрії відіграє важливу роль у процесі формування творчого образу естрадного вокаліста. Воно виходить за межі суто технічного етапу звукозапису та постає як комплексний художньо-творчий процес, у якому поєднуються вокальна майстерність виконавця, продюсерське бачення та можливості сучасних цифрових технологій. У результаті взаємодії саундпродюсера та артиста формується індивідуальне звучання вокалу, підкреслюються темброві особливості голосу та створюється впізнавана звукова ідентичність виконавця. Аналіз творчої практики сучасних українських артистів засвідчив, що використання студійних ефектів, засобів звукового дизайну та цифрових технологій звукозапису суттєво розширює виразні можливості естрадного вокального мистецтва

та сприяє формуванню унікального сценічного іміджу виконавця. Водночас ефективна співпраця вокаліста та саундпродюсера стає важливою умовою створення конкурентоспроможного музичного продукту, здатного відповідати вимогам сучасної музичної індустрії. Таким чином, саундпродюсер виступає не лише технічним фахівцем, а й повноправним співавтором

музичного твору, який бере участь у формуванні художньої концепції, стилістичних характеристик звучання та медійного образу артиста. Подальші дослідження у цьому напрямі можуть бути пов'язані з вивченням впливу новітніх цифрових технологій та систем штучного інтелекту на процес створення вокального музичного продукту.

#### Література:

1. Бондарець Н. Українські саундіндустрія та саундпродюсування в контексті музичного мистецтва. *Українська культура; минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. № 48. С. 200–206. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.771>
2. Бондарець Н. Поняття саундпродюсування в контексті культури України. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: матеріали XV Всеукр. наук.-практ.*, м. Київ: НАКККиМ, 2023. С. 46–47.
3. Бруноттс К. Реверберация на вокалі: Коли і як його використовувати? URL: <https://surl.lt/bgolvw> (дата звернення: 01.05.2025).
4. Папченко В. Робота музичного продюсера з учасниками творчого проекту. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2018. № 2. С. 53–59.
5. Сейтуа М. Код творчості: як штучний інтелект вчиться, писати, малювати, думати. Київ: ArtHuss, 2023. 320 с.
6. Скуратівський В., Глушенко В. Музична та шумова палітра звукового супроводу зображення пейзажів в аудіовізуальному творі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2023. № 6(1). С. 64–74.
7. Смокович Т., Кобук О., Мархалевич Т. Комунікаційні процеси у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві. *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*. 2021. № 2(4). С. 43–46. DOI: [doi.org/10.52726/as.pedagogy/2021.4.2.6](https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2021.4.2.6)
8. Ярош О. Вплив сучасних технологій на креативний процес у сфері звукорежисерського мистецтва та саундпродюсування. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 372–378.

#### References:

1. Bondarets, N. (2024). Ukraini saundindustriia ta saundprodusuvannia v konteksti muzychnoho mystetstva [Ukrainian sound industry and sound producing in the context of musical art]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 48, 200–206. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.771> [in Ukrainian].
2. Bondarets, N. (2023). Poniattia saundprodusuvannia v konteksti kultury Ukrainy [The concept of sound producing in the context of Ukrainian culture]. In *Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii* (pp. 46–47). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
3. Brunotts, K. (2025). Reverb on vokali: Koly i yak yoho vykorystovuvaty? [Reverb on vocals: When and how to use it?]. Retrieved from: <https://surl.lt/bgolvw>
4. Papchenko, V. (2018). Robota muzychnoho produsera z uchasnykamy tvorchoho proektu [The work of a music producer with participants of a creative project]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, (2), 53–59 [in Ukrainian].
5. Seitua, M. (2023). Kod tvorchosti: yak shtuchnyi intelekt vchytisia pysaty, maliuvaty, dumaty [Code of creativity: How artificial intelligence learns to write, draw and think]. Kyiv: ArtHuss, 320. [in Ukrainian].
6. Skurativskiy, V., & Hlushchenko, V. (2023). Muzychna ta shumova palitra zvukovoho suprovodu zobrazhennia peizazhiv v audiovizualnomu tvorі [Musical and noise palette of the sound accompaniment of landscape images in an audiovisual work]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo*, 6 (1), 64–74 [in Ukrainian].
7. Smokovych, T., Kobuk, O., & Markhalevych, T. (2021). Komunikatsiini protsesy u suchasnomu akademichnomu ta masovomu muzychnomu mystetstvi [Communication processes in modern academic and mass musical art]. *Akademichni studii. Serii Pedagogika*, 2 (4), 43–46. <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2021.4.2.6> [in Ukrainian].
8. Yarosh, O. (2024). Vplyv suchasnykh tekhnolohii na kreatyvnyi protses u sferi zvukorezhyserskoho mystetstva ta saundprodusuvannia [The influence of modern technologies on the creative process in the field of sound engineering and sound producing]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (2), 372–378 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ПЕДАГОГІЧНА СИСТЕМА СІЛЬВИ МАКСИМЕНКО У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

**Зіневич Руслан Васильович,**

викладач

кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної підготовки  
Південноукраїнського національного педагогічного університету

імені К. Д. Ушинського

викладач

кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ORCID ID: 0009-0007-9695-5125

*У статті розглянуто актуальну проблему міжрегіональної інтеграції в українській вокальній педагогіці. Дослідження зосереджено на педагогічній системі Сільви Максименко, видатної вокальної педагогині з Чернівців та її вплив на розвиток одеської вокальної школи. Автор досліджує механізми наступності професійних традицій із буковинського мистецького середовища в одеській оперно-виконавській та академічній простір.*

*Методологічну основу дослідження становить комплекс методів: історико-музикознавчий аналіз для простеження генезису вектора Львів-Чернівці – Одеса; біографічний метод задля аналізу творчого шляху виконавців; педагогічний аналіз вокальної методики оснований на архівних матеріалах рукописів та особистого професійного досвіду. Теоретичне підґрунтя роботи складають концепції “єдиного національного музичного дискурсу” (за Л. Кияновською) та “діалогу музичних мов” (за О. Козаренком).*

*У ході дослідження встановлено, що педагогічна система С. Максименко, яка базується на львівській академічній традиції (клас проф. О. Дарчука), успішно адаптувалася до одеського вокального середовища завдяки акценту на так званому “вокальному слухові”, антифорсажному співі та концепції “мишлячого вокаліста”. Доведено, що успіх її учнів, провідних солістів Одеського національного академічного театру опери та балету (Д. Павлюка, Б. Панченка, О. Прокоповича, Р.Зіневича), є результатом стійкого вокально-технічного базису та стилістичної універсальності.*

*Значну частину статті присвячено особистій педагогічній рефлексії автора. Пройшовши навчання у С. Максименко та продовживши фахову підготовку в Одеській національній музичній академії під керівництвом проф. М. Огренича та доц. Е. Лєтягіної, автор аналізує синтез регіональних традицій. Цей синтез поєднує духовні, етичні та технічні засади буковинської з вимогами одеської вокальної школи.*

*Педагогічна спадщина Сільви Максименко є життєво важливим компонентом сучасної одеської вокальної школи. Інтеграція її учнів у культурне життя Одеси підтверджує дієвість її методу. Дослідження доводить, що сучасна одеська вокальна школа збагачується за рахунок “буковинського компонента”, створюючи тим самим єдиний мистецький простір у межах української оперної традиції. Практичне значення дослідження полягає у можливості використання отриманих результатів для вдосконалення вокальної підготовки майбутніх оперних співаків та вчителів вокалу.*

**Ключові слова:** вокальна педагогіка, одеська вокальна школа, Сільва Максименко, оперне виконавство, педагогічна спадкоємність, музична освіта, міжрегіональні мистецькі взаємодії, Микола Огренич, Ельвіра Лєтягіна.

### **Zinevych Ruslan. Pedagogical System of Sylva Maksymenko in the Context of the Formation of the Modern Odesa Vocal School**

*The article addresses the relevant issue of interregional integration in Ukrainian vocal pedagogy. The study focuses on the pedagogical system of Sylva Maksymenko, a prominent vocal teacher from Chernivtsi, and its influence on the development of the Odesa vocal school. The author explores the mechanisms of professional tradition transmission from the Bukovinian musical environment to the Odesa operatic and academic space.*

*The research is based on a complex of methods: historical-musicological analysis to trace the genesis of the Lviv-Chernivtsi-Odesa vector; biographical method to analyze the creative paths of performers; and pedagogical analysis of vocal methods based on archival manuscripts and personal professional experience. The theoretical framework includes the concepts of “national musical discourse” (by L. Kyianovska) and “musical language dialogue” (by O. Kozarenko).*

*The study identifies that S. Maksymenko’s pedagogical system, rooted in the Lviv academic tradition (class of Prof. O. Darchuk), successfully adapted to the Odesa vocal environment due to its focus on “vocal hearing,” anti-force singing, and the concept of the “thinking singer.” It is proven that the success of her students, leading soloists of the Odesa National Academic Opera and Ballet Theatre (D. Pavliuk, B. Panchenko, O. Prokopovych, R. Zinevych), is a result of their strong technical foundation and stylistic versatility.*

*A significant part of the article is dedicated to the author’s personal pedagogical reflection. Having studied under S. Maksymenko and later continuing professional training at the Odesa National Music Academy under Prof. M. Ohrenych and Assoc. Prof. E. Letiahina, the author demonstrates a synthesis of regional traditions. This synthesis combines the spiritual and ethical foundations of the Bukovinian school with the technical requirements of the Odesa vocal school.*

*The pedagogical heritage of Sylva Maksymenko is a vital component of the modern Odesa vocal school. The integration of her students into Odesa’s cultural life confirms the vitality of her method. The study concludes that the modern Odesa vocal school is enriched*



by the "Bukovinian component," creating a unified artistic space within the Ukrainian operatic tradition. The practical significance of the research lies in the possibility of using these results to improve the vocal training of future opera singers and music teachers.

**Key words:** vocal pedagogy, Odesa vocal school, Sylva Maksymenko, opera performance, pedagogical succession, musical education, interregional artistic interactions, Mykola Ohrenych, Elvira Letiahina.

**Вступ.** Українська вокальна культура формувалася у складному процесі взаємодії регіональних музичних традицій, педагогічних шкіл та оперних театрів. Сучасний стан українського музикознавства потребує переосмислення регіональних вокальних шкіл не як ізольованих осередків, а як динамічних систем, що перебувають у постійному діалозі. Одним із важливих центрів професійної вокальної освіти стала Одеса, місто, яке ще з XIX століття відіграло значну роль у розвитку музичного життя України. А одеська вокальна школа, маючи глибоке коріння в італійському *bel canto* та академічних традиціях XX століття, на сучасному етапі збагачується за рахунок інтеграції фахівців, що починали своє становлення у межах інших регіональних методик. Постає Сільви Максименко в цьому контексті є ключовою для розуміння інтеграції вокальних традицій Західної України в художній простір Півдня.

Проблеми становлення українських вокальних шкіл досліджувалися у працях багатьох музикознавців, зокрема В. Антонюк [8, с. 35], де підкреслюється значення національної традиції співу та її взаємодії з європейською вокальною культурою. Питання становлення одеської вокальної школи досліджується у низці наукових праць Сазонова В. [3, с. 249], Андрющенко Т. [1, с. 42], Кулієвої А. [2, с. 200], окремі аспекти міжрегіональних зв'язків досліджували Л. Кияновська [10, с. 156–161], та О. Козаренко [9, с. 114–120].

Однак питання міжрегіонального поширення вокально-педагогічних традицій між різними мистецькими центрами України досліджено недостатньо і, попри високу результативність, педагогічна система С. Максименко та її безпосередній внесок у кадровий потенціал одеської опери ще не ставали об'єктом окремого наукового аналізу.

Метою дослідження є концептуалізація педагогічних засад С. Максименко та простеження механізмів їхньої інтеграції в сучасну виконавську культуру Одеси через творчу діяльність її учнів.

**Матеріали та методи.** Методологічну основу дослідження становлять:

- історико-музикознавчий метод;
- біографічний аналіз творчого шляху виконавців;
- педагогічний аналіз вокальної методики;
- компаративний метод дослідження регіональних вокальних традицій.

#### **Результати дослідження.**

Генезис та історичний контекст

Одеса від самого початку свого існування була одним із найважливіших культурних центрів Південної України. Наприкінці XIX – на початку XX століття місто перетворилося на важливий центр музичного життя, де працювали видатні музиканти, виконавці та педагоги.

Поява професійної музичної освіти пов'язана із створенням у 1897 році музичного училища, на основі

якого у 1913 році було відкрито Одеську консерваторію (нині – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової). Саме цей учбовий заклад та Одеський національний академічний театр опери та балету впродовж понад століття створюють єдиний мистецько-освітній простір. Уже в перші роки існування консерваторії вокальні класи стали важливою складовою освітнього процесу, а серед викладачів були відомі оперні співаки та педагоги.

Ще в XIX столітті Одеса утвердилася як потужний оперний центр Півдня Європи. Активна театральна діяльність, гастрольна практика європейських співаків, вплив італійської традиції *bel canto* сформували міцне підґрунтя для інституціоналізації професійної вокальної освіти. Відкриття консерваторії стало кульмінацією цього процесу.

Кафедра сольного співу, що функціонує від моменту заснування закладу, сформувала принципи, які згодом стали визначальними для одеської вокальної школи:

- поєднання технічної бездоганності та художньої виразності;
- культивування тембральної індивідуальності;
- увага до словесного тексту та стилістичної точності;
- інтеграція європейської та української вокальних традицій.

Педагогічна школа Ольги Благовідової як модель цілісної вокальної освіти

Особливий етап у становленні одеської традиції пов'язаний із діяльністю професора Ольги Благовідової (1905–1975). Її вокально-педагогічна система стала зразком комплексного академічного підходу до формування співака-музиканта.

Серед основних принципів її методики виділяються: природне звукоутворення; стабільність дихальної опори; свобода голосового апарату; стилістична диференціація; культурологічна обізнаність виконавця.

Благовідова виховала плеяду видатних співаків, серед яких – Белла Руденко, Зоя Христинич, Галина Поліванова, Аліса Джамагорцян, Микола Огренич, Іван Пономаренко, Людмила Шемчук. Троє її учнів стали лауреатами першої премії Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського – унікальний випадок у педагогічній історії.

Саме в її методиці вперше було системно артикульовано ідею не лише вокальної техніки співака, але виховання мислячого інтерпретатора мистецтва. Цей принцип пізніше став ключовим і для міжрегіональних педагогічних трансмісій [2;3].

Упродовж XX століття одеська вокальна школа сформувала цілу плеяду видатних співаків та педагогів, які працювали на провідних оперних сценах світу. Серед них є численні випускники Одеської консерваторії, що стали солістами провідних театрів Європи.

Педагогічна система Сільви Максименко

Професійна педагогічна система Сільви Максименко сформувалася на основі академічної традиції Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка з подальшою адаптацією до культурного середовища Буковини. Саме навчання у Львові стало визначальним етапом становлення її як вокалістки й педагога.

На момент вступу до консерваторії кафедра сольного співу об'єднувала плеяду провідних фахівців-педагогів високого професійного рівня, що досконало володіли методикою формування й "шліфування" голосу, поєднуючи традиції європейської вокальної школи з українською співочою культурою.

Сільва Максименко навчалася у класі професора Дарчука, якому зберегла глибоку вдячність за формування професійних орієнтирів та художнього світогляду. Саме львівський період визначив її подальший педагогічний стиль- системний, вимогливий, але водночас глибоко індивідуалізований.

Після закінчення консерваторії у 1972 році за направленням вона розпочала педагогічну діяльність у Чернівецькому музичному училищі, де викладала постановку голосу на диригентсько-хоровому відділі. У 1975 році було створено вокальний відділ, який вона очолила й керувала впродовж десятиліть цикловою комісією "Спів", у складі якої працювали викладачі: А.І. Пога, М.М. Николин, заслужена артистка Башкірської АРСР Ю.І. Шевчук, заслужений артист України А.П. Сорокоумов, Л.М. Шуб, викладач-методист Л.С. Гакман, заслужений артист України, лауреат національної премії ім. Т.Г. Шевченка А.С. Шкурган, заслужена артистка України І.С. Стиць (Куліковська), Народний артист України Я.А. Солтис, Т.М. Лабік. За 50 років циклова комісія «Спів» підготувала понад 300 спеціалістів, які продовжили професійну освіту у вищих навчальних закладах України та за її межами, серед найвідоміших випускників-Народні артисти України І. Бобул, О. Добрянська, Дмитро та Назарій Яремчуки, Заслужений артист України Д. Павлюк, М. Талаба (Австрія), М. Ільченко (Румунія), Т. Бройлян (Німеччина), С. Скочеляс, Р. Зіневич, Л. Гакман (Еквадор) та багато інших [6].

Використовуючи різні методичні системи, педагог дійшла висновку, що механічне копіювання прийомів не може забезпечити надійного професійного результату. Кожен голос потребує окремого аналізу й окремого шляху розвитку. Надзвичайно важливим вона вважала вміння "чути" природу недоліків голосу, розуміти їхню фізіологічну причину та коригувати їх без форсування голосового апарату.

Значну увагу Сільва Йосипівна приділяла розвитку і аналізу функціонування вокального слуху виконавця. У вокальному середовищі існує вислів, що головний секрет правильного викладання співу полягає у "вусі" викладача, у здатності відчувати найменші відхилення від природного звучання. Цей принцип є одним із центральних у її педагогічній практиці.

*«Перед викладачем стоїть дуже серйозне завдання, потрібно мати велике терпіння, волю, наполегливість, щоб виробити в учня правильні співацькі навички,*

*потрібні рефлексії. Для цього потрібно мати повну увагу про роботу всього співацького апарату, а також володіння особливим слухом, здатністю тонко, аналітично пізнавати якість звучання... Основне у вокальній педагогіці – це вокальний слух педагога і учня» [5, арк. 2].*

У наведеному фрагменті С. Максименко акцентує увагу на *психофізіологічній природі* вокального процесу. Використання терміна "рефлексії" свідчить про глибоке розуміння педагогом нейрофізіологічних основ співу, де формування навичку розглядається як створення нових стійких нейронних зв'язків. Особливого значення набуває поняття "вокального слуху" не лише як пасивного сприйняття, а як активного аналітичного інструменту, що дозволяє педагогу прогнозувати розвиток тембру "в перспективі".

У процесі формування майбутнього артиста С. Максименко висуває на перший план концепцію "мислячого співака". Згідно з її методичними переконаннями, зафіксованими у розмовах із дослідницею Ж. Одицькою [4], технічний розвиток голосу є неможливим без паралельного інтелектуального зростання виконавця:

*«Він повинен знати, що хоче сказати своїм виконанням, бути впевненим, що його інтерпретація відповідає задуму автора, повинен бути мислячим і високоорудованим виконавцем. Тому, що співак не може співати одним і тим же звуком, наприклад, Генделя, Белліні, Мусоргського» [4, с. 102].*

Ця теза про *стилістичну варіативність вокалізації* є наріжним каменем її методики. Педагог наголошує на необхідності володіння різними спектрами тембральних фарб відповідно до епохи та стилю композитора.

Важливим складником методики С. Максименко є психолого-педагогічний супровід студента: *"Викладач для учнів є найвпливовішим авторитетом, тому що контактує з ними щодня... знає коло їхніх інтересів, помічає і хороші сторони, і недоліки. Головне моє завдання полягає в тому, щоб виховати справжнього артиста, навчити слухати музику та спілкування із глядачем, прищепити сценічну витримку, в той же час подолавши хвилювання"* [4, с. 102].

У цьому контексті методика роботи над вокальним твором за С. Максименко включає:

– *Аналітичний етап*: вивчення епохи, стилю та авторського задуму;

– *Технологічний етап*: пошук специфічного звукового забарвлення (від барокової стриманості до романтичної експресії);

– *Психологічний етап*: подолання сценічного хвилювання через глибоке занурення в художній образ та виховання волі;

Саме тому значну увагу вона надає формуванню стилістичного мислення та широкого культурного кругозору.

Саме поєднання технічної ґрунтовності, інтелектуальної вимогливості та індивідуалізованого підходу дозволило педагогічній системі Сільви Максименко стати вагомим чинником формування міжрегіонального вокального діалогу, що згодом органічно інтегрувався в освітній простір одеської вокальної школи.

Одеса як простір актуалізації та продовження педагогічної традиції С. Максименко

Трансмісія вокальних традицій із буковинського мистецького осередку до одеського оперно-виконавського середовища не є випадковим явищем, а постає як закономірний результат високої адаптивності методики С. Максименко до вимог великої оперної сцени. Одеса стала ідеальним майданчиком для реалізації професійної життєздатності вихованців чернівецької школи.

Особливого значення набуває формування педагогічного вектора “*Чернівці – Одеса*”, що забезпечив безперервність фахової підготовки співаків. Професійна стабільність її учнів базується на принципах, що корелюють із засадами одеської школи – поєднанні технічної бездоганності з глибоким психологізмом образу.

Серед плеяди вихованців С. Максименко, які стали невід’ємною частиною сучасної одеської вокальної культури, слід виділити наступних виконавців:

– *Дмитро Павлюк (бас, заслужений артист України)* [7]. Його виконавська манера відзначається особливою благородністю тембру та міцною дихальною опорою, що дозволяє впевнено інтерпретувати складні партії світового репертуару. Стабільність професійної позиції Д. Павлюка є прямим результатом методики С. Максименко щодо природного звучання голосу без форсування.

– *Богдан Панченко (баритон)* [7]. Виконавець демонструє високу стилістичну культуру, яка була закладена ще на етапі навчання в коледжі. Його здатність до диференціації звукових фарб у партіях різного художнього спрямування підтверджує тезу наставниці про те, що “співак не може співати одним і тим же звуком Генделя та Мусоргського”.

– *Олександр Прокопович (тенор)* [7]. Його творчий шлях в Одесі демонструє зразкову технічну підготовку в аспекті кантилени та володіння високим регістром, що є критично важливим для тенорового репертуару в умовах великого оперного залу.

– *Руслан Зіневич (тенор, викладач)*. Представляє інтелектуальну лінію школи С. Максименко, поєднуючи виконавську діяльність із науково-педагогічним осмисленням вокальних процесів. Це свідчить про те, що школа педагогині формує не лише “голос”, а й “педагогічне мислення”, що здатне до самовідтворення в нових поколіннях. Будучи вихованцем Сільви Максименко, він не лише перейняв її технологічну базу, а й трансформував її у площину сучасної вищої педагогічної освіти.

Діяльність Р. Зіневича як викладача кафедри сольного співу в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової та Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського знаменує новий етап розвитку школи С. Максименко. Тут ми спостерігаємо перехід від *практичного виконавства до науково-педагогічного моделювання*.

Автор статті, будучи випускником класу Сільви Йосипівни в Чернівецькому коледжі, продовжив фахову освіту в Одесі, де мав творчу нагоду переймати досвід у видатних представників одеської школи- Народного

артиста України, професора Миколи Огренича та доцента Ельвіри Лєтягіної.

Така послідовність навчання дозволила автору здійснити порівняльний аналіз та практичний синтез двох потужних вокальних шкіл. Зокрема, встановлено такі точки дотику та взаємодоповнення методик:

– *Спадкоємність лінії О. Благовідової через М. Огренича*: Фундаментальні засади одеської школи (природність звукоутворення, “розумний” спів), які транслював М. Огренич, органічно наклалися на базу, закладену С. Максименко. Це підтверджує тезу про єдність української академічної традиції, яка базується на італійському *bel canto*.

– *Технічне вдосконалення у класі Е. Лєтягіної*: Робота над філіровкою звуку, гнучкістю дихання та стилістичною точністю, притаманна методиці Е. Лєтягіної, стала логічним продовженням вимог С. Максименко щодо недопустимості форсованого співу та важливості розвитку вокального слуху.

– *Інтеграція “буковинського компонента” в одеський контекст*: Автор відзначає, що етичні установки С. Максименко (відповідальність перед автором твору, духовність виконання) знайшли своє підкріплення в артистичній етиці одеських майстрів.

На переконання автора, саме такий міжрегіональний синтез дозволяє сучасному співаку та педагогу володіти ширшим методичним інструментарієм. Сьогодні, здійснюючи власну педагогічну діяльність, автор інтегрує “багатшарову” методику, де первинні засади Сільви Максименко (індивідуалізація підходу, виховання мислячого артиста) взаємодіють із монументальними традиціями одеської вокальної кафедри.

Це дає підстави стверджувати, що Одеська музична академія виступає не лише як освітній центр, а як простір, де регіональні методики проходять остаточне професійне огранювання, формуючи універсальну модель українського вокального мистецтва.

Таким чином, Руслан Зіневич виступає як медіатор, що переносить “буковинський код” вокальної підготовки в академічне середовище Одеси, забезпечуючи його наукове обґрунтування та подальшу життєздатність у нових соціокультурних умовах. Це дозволяє стверджувати, що педагогічна система С. Максименко не лише зберігається в пам’яті учнів, а й активно розвивається як живий методологічний організм.

Отже, одеська вокальна школа на сучасному етапі збагачується за рахунок “буковинського компонента”, створюючи цілісний мистецький простір, де регіональні особливості гармонійно вплітаються у загальнонаціональний контекст української оперної традиції.

Етичний вимір педагогіки

Етичний компонент є невід’ємною складовою педагогічної моделі Сільви Максименко. У її професійному світогляді мистецтво співу розглядається не лише як система технічних навичок або сценічна практика, а як форма духовного самоздійснення особистості. Як зазначає Сільва Йосипівна в інтерв’ю Жанні Одинській для її книги [4], витоки вокального мистецтва невід’ємні від духовності:

“Кожна людина за своєю природою прагне до Бога, який дарував їй душу. Очевидно, періоджерелом був церковний спів, який пробуджував людину, він зворушував душу і надихав її. Крайцями представниками духовної музики були Бах, Гендель, Бортнянський, Березовський, Ведель. Музика і спів, які переповнюють душу і серце, примушують людину мислити, переживати, ставати кращою, добрішою, співчутливішою. Це і є музика і спів високого духу.”[4, с. 103].

На питання про життєві пріоритети педагогиня послідовно наголошує на двох визначальних цінностях – родині та музиці. Сім’я в її світогляді постає фундаментом моральної стійкості та духовної рівноваги, а музика-простором творчої самореалізації. Такий баланс особистісного й професійного вимірів формує гармонійний тип митця, здатного поєднувати внутрішню відповідальність із художньою свободою.

У педагогічній практиці це проявляється у творчому ставленні до кожного студента як до унікальної індивідуальності. Максименко підкреслює, що виховання співака передбачає не лише формування технічної майстерності, а й розвиток інтуїції, спостережливості, тонкого вокального слуху, здатності до глибокого переживання музичного образу. Кожен вихованець розглядається як потенційний артист, а отже потребує індивідуального підходу, уважного «прочитання» його психофізичних і творчих можливостей.

Важливою складовою етичної позиції є усвідомлення музики як універсальної мови людського буття. Погоджуючись із висловом про те, що «в житті все є музикою» [4, с. 100], Максименко розглядає мистецтво як відображення внутрішнього духовного стану людини. Музика, на її переконання, акумулює досвід попередніх поколінь, формує естетичну культуру,

підносить інтелектуальний і моральний рівень особистості. Уміння слухати й розуміти музику стає ознакою духовної зрілості.

Для неї мистецтво завжди було пов’язане з моральною відповідальністю митця перед суспільством і культурою. Саме тому вона вважала принципово важливим виховувати у студентів не лише професійні, але й людські якості – щирість, чесність та вірність культурним цінностям. Важливим і часто недостатньо осмисленим аспектом вокально-педагогічної діяльності є формування громадянської та етичної позиції музиканта. Для С.Максименко мистецтво ніколи не існувало поза життям. Вона послідовно вчила своїх учнів правді мистецтва, що передбачає чесність перед собою, слухачем і власним народом. Саме тому питання громадянської позиції співака в її педагогіці має принципове значення.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що педагогічна система Сільви Максименко постає перш за все школою етичного вибору, в якій мистецтво розглядається у нерозривному зв’язку з життям, громадянською позицією та історичною відповідальністю. У сучасних умовах цей аспект її діяльності набуває особливої актуальності й потребує подальшого наукового осмислення.

**Висновки.** Педагогічна система Сільви Максименко є важливим явищем української вокальної педагогіки.

Її діяльність демонструє, що формування сучасної вокальної школи є результатом складного процесу міжрегіональної взаємодії педагогічних традицій. Значна кількість її учнів, які продовжили творчу діяльність в Одесі, свідчить про безпосередній вплив її педагогічних принципів на сучасне виконавське середовище міста і, як наслідок, спадщина Сільви Максименко стала важливою складовою формування сучасної одеської вокальної школи.

#### Література:

1. Андрющенко Т. В. Методика вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на основі одеської вокальної школи: навчально-методичний посібник. Кривий Ріг, 2019. 102 с.
2. Кулієва А. Я. Виконавський синтез як творчий метод одеської вокальної школи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 198–202.
3. Сазонов В. З історії становлення одеської вокальної школи. *Проблеми мистецької освіти: збірник науково-методичних статей*. 2011. Вип. 6. С. 246–251.
4. Одинська Ж. О. На життєвих вертикалях. Чернівці : Місто, 2014. Ч. 3. С. 98–111.
5. Максименко С. Й. Методичні нотатки з питань вокальної педагогіки. Чернівці, 1975–2024. 6 арк. Рукопис. Особистий архів Р. Зіневича.
6. Вокальне мистецтво : офіційний сайт. *Чернівецький фаховий коледж мистецтв імені Сидора Воробкевича*. URL: <https://www.art.cv.ua/tsyklovi-komisiyi/spiv/> (дата звернення: 05.03.2026).
7. Одеський національний академічний театр опери та балету: вебсайт. URL: <https://opera.od.ua> (дата звернення: 05.03.2026).
8. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект: монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
9. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 285 с. (Українознавча бібліотека НТШ).
10. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навчальний посібник. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.

#### References:

1. Andriushchenko T. V. (2019). *Metodyka vokalnoi pidhotovky maibutnix uchyteliv muzychnoho mystetstva na osnovi odeskoï vokalnoi shkoly* [Methodology of vocal training of future teachers of musical art on the basis of the Odesa vocal school]. Kryvyi Rih. 102 p. [in Ukrainian]
2. Kuliieva A. Ya. (2020). *Vykonavskiy syntez yak tvorchyi metod odeskoï vokalnoi shkoly* [Performing synthesis as a creative method of the Odesa vocal school]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Herald of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*. No. 2. pp. 198–202 [in Ukrainian]

3. Sazonov V. (2011). Z istorii stanovlennia odeskoi vokalnoi shkoly [From the history of the formation of the Odesa vocal school]. Problemy mystetskoi osvity: zbirnyk naukovo-metodychnykh statei – Problems of Arts Education: collection of scientific and methodical articles. Iss. 6. pp. 246–251 [in Ukrainian]
4. Odynska Zh. O. (2014). Na zhyttievykh vertykaliakh [On life verticals]. Chernivtsi: Misto – City. Part 3. pp. 98–111 [in Ukrainian]
5. Maksymenko S. I. (1975–2024). Metodychni notatky z pytan vokalnoi pedahohiky [Methodological notes on vocal pedagogy]. Chernivtsi. 6 sheets. Manuscript. Osobystyi arkhiv R. Zinevycha – Personal archive of R. Zinevych [in Ukrainian]
6. Vokalne mystetstvo [Vocal art]: ofitsiinyi sait [official website]. Chernivetskyi fakhovyi koledzh mystetstv imeni Sydora Vorobkevycha – Chernivtsi Professional College of Arts named after Sydir Vorobkevych. URL: <https://www.art.cv.ua/tsyklovi-komisiyi/spiv/> (accessed: 05.03.2026)
7. Odeskyi natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu [Odesa National Academic Opera and Ballet Theater]: vebсайт [website]. URL: <https://opera.od.ua> (accessed: 05.03.2026)
8. Antoniuk V. H. (2001). Ukrainska vokalna shkola: etnokulturnyi aspekt [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect]. Kyiv: Ukrainska ideia – Ukrainian Idea. 144 p. [in Ukrainian]
9. Kozarenko O. V. (2000). Fenomen muzychnoi movy [The phenomenon of musical language]. Lviv: NTSh – Shevchenko Scientific Society. 285 p. [in Ukrainian]
10. Kyianovska L. O. (2008). Ukrainska muzychna kultura [Ukrainian musical culture]. Lviv: Triada plus – Triada Plus. 344 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 16.03.2026  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ФЕНОМЕН КРИКУ ЯК АФЕКТИВНИЙ МАРКЕР У ЗВУКОВОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ<sup>1</sup>

**Зінченко-Гоцуляк Вероніка Михайлівна,**

докторка філософії, старша викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра  
ORCID ID: 0000-0001-8607-3582

*Стаття присвячена осмисленню феномену крику як важливого елементу створення емоційного, візуального та звукового ландшафту балетної вистави. Мета статті полягає у комплексному аналізі інтеграції крику у звуковий простір балетної постановки та його взаємодію з хореографією. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує музикознавчий, психологічний та, частково, акустичний аналіз. Використано методи структурного аналізу сучасних балетних вистав, вивчення загальних параметрів крику та семантичного дослідження його функцій у драматургії сучасного балету. Також застосовано компаративний метод для співставлення використання крику в українських сучасних балетних виставах. Наукова новизна. Вперше системно розглянуто крик як мультимодальний афективний маркер, інтегрований у сценічний і музичний простір українського балетного поля. Визначено закономірності його функціонування, осмислено моделі інтеграції крику та виявлено його роль у формуванні культурно-символічної, емоційної та звукової структури постановки. Висновки. Крик у сучасному українському балеті виступає важливим засобом звукової та візуальної комунікації, що формує афективну траєкторію емоційного сприйняття глядача. Він інтегрується у драматургію, музичну композицію та тілесну експресію, створюючи комплексний звуково-хореографічний ефект. Проаналізовані з точки зору звукового ландшафту постановки балетних творів українських сучасних композиторів, зокрема балети «Маріуполь» Івана Гаркуши (хореограф Владислав Детюченко) та «Мій дім на двох ногах» Віктора Рекало (хореографи Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнецова) дали змогу визначити два основні підходи використання звуку крику у хореографічних творах – власне музичний та інтегрований у звуковий простір вистави постановниками (хореографом, продюсером тощо).*

**Ключові слова:** сучасна українська музика, український балет, звуковий простір вистави, крик, українські композитори.

### **Zinchenko-Hotsuliak Veronika. The phenomenon of scream as an affective marker in the sound space of contemporary Ukrainian ballet**

*The article is devoted to the conceptualization of the scream as a significant element in shaping the emotional, visual and sonic field of a ballet performance. The purpose of the research is to provide a comprehensive analysis of the integration of the scream into the sound space of a ballet production and its interaction with embodied choreography. The research methodology is based on an interdisciplinary approach combining musicological, psychological and acoustic analysis. The study employs structural analysis of musical-choreographic compositions, examination of the acoustic and expressive parameters of the scream and a semantic analysis of its functions within the dramaturgy of contemporary ballet. A comparative method is also applied to examine the use of the scream in contemporary Ukrainian productions. Scientific novelty. For the first time, the scream is systematically examined as a multimodal affective marker integrated into the stage and musical space of Ukrainian ballet. The patterns of its functioning are identified, models of its integration are conceptualized and its role in shaping the cultural-symbolic, emotional and sonic structure of a production is determined. Conclusions. In contemporary Ukrainian ballet, the scream functions as a significant means of sonic and visual communication, shaping the affective trajectory of the audience's emotional perception. It is integrated into dramaturgy, musical composition, and bodily expression, creating a complex sound-choreographic effect. The analyzed ballet productions by contemporary Ukrainian composers, in particular "Mariupol" by Ivan Harkusha (choreography by Vladyslav Detiuchenko) and "My Home On Two Feet" by Viktor Rekaló (choreography by Illia Miroshnichenko and Kateryna Kuznietsova), made it possible to identify two principal approaches to the use of the scream in choreographic works: the purely musical approach and the approach integrated into the overall sound space of the performance by the production team (choreographer, producer, etc.).*

**Key words:** contemporary Ukrainian music, Ukrainian ballet, sound space of performance, scream, Ukrainian composers.

**Вступ.** Актуальність дослідження феномену крику у полі сучасного українського балету визначається активною трансформацією сценічного мистецтва, в якому музика і звукова складова відіграють одну з центральних позицій у контексті загальної драматургії вистави. Сучасний український балет демонструє глибокі психоемоційні аспекти через інтеграцію нетрадиційних звукових засобів, серед яких крик набуває особливого значення як афективний маркер. Він формує

взаємодію між глядачем та сценою, стаючи невидимим сполучним мостом між тілесністю танцівника та аудіальною сприйнятливістю аудиторії. Проблема полягає у визначенні специфічних функцій крику як елементу музично-хореографічного вираження. Незважаючи на численні дослідження в контексті вокальної драматургії та авангардних музичних практик ХХ століття, український сучасний балет досі не отримав висвітлення феномену крику в контексті його афективної функції.

<sup>1</sup> Стаття створена у рамках Sustaining Ukrainian Scholarship, New Europe College Fellowship 2025–2026.

**Матеріали та методи.** У межах дослідження використано міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий, психологічний та, частково, акустичний аналіз. Використано методи структурного аналізу музично-хореографічних композицій, вивчення параметрів крику та семантичного дослідження його функцій у драматургії сучасного балету. Також застосовано компаративний метод для співставлення використання крику в українських сучасних балетних виставах. Емпіричну базу становлять відеозаписи, аудіофрагменти та нотні і звукові партитури балетних вистав «Маріуполь» (2022) Івана Гаркуши (хореограф Владислав Детюченко) та «Мій дім на двох ногах» (2023) Віктора Рекало (хореографи Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнецова), у яких зафіксовано використання крику як виразного звукового та сценічного елемента.

**Результати дослідження.** Сучасний український балет, позначений тенденціями до синтезу музики (звуку), хореографії та сценографії, дедалі активніше інтегрує вокально-звукові прояви, зокрема крик, як засіб інтенсифікації афективного впливу на глядача. У межах постановок композитор або саунд-артист і хореограф формують цілісний звуковий ландшафт, у якому крик функціонує як семантично навантажений елемент, що акумулює граничні емоційні стани, зокрема тривогу, біль, відчай тощо. Недарма «"Крик", якщо розглядати його з філософської точки зору, містить такі ідеї, як екзистенційні муки, найвищий страх і, головним чином, відчуження від природи» [7, с. 241].

У цьому контексті крик виходить за межі суто акустичного феномена й постає як міждисциплінарний художній засіб, що поєднує тілесну експресію виконавця із акустичною матерією звуку. Він виконує роль своєрідного медіатора між внутрішнім психоемоційним досвідом персонажа та його сценічною репрезентацією, сприяючи глибшій рецепції змісту глядачем. Водночас використання крику корелює з практиками сучасного саунд-арту та перформативних мистецтв, у яких увага зміщується з гармонійно організованого звукового матеріалу на експресивні, шумові та граничні вокальні прояви. Показово, що «шум нерозривно пов'язаний із людиною, яка теж з'являється у світ не в повній тиші, а завдяки крику. Тому, як би нам не хотілося, символом шумової культури є ні каплиця Марка Ротко, ні атональна музика Віденського кола чи постать Адріана Левєркуна, а картина "Крик" Едварда Мунка – затверділе кліше, тиражована листівка й об'єкт безкінечних мемів масової свідомості» [2, с. 126].

Подальше осмислення функціонування крику в сучасному українському балеті дозволяє інтерпретувати його як маркер антропологічної межовості, що фіксує стан переходу між контролем і афектом, культурною нормою та її руйнуванням. У цьому сенсі крик постає не лише як емоційний вияв, а як структурний елемент драматургії, здатний організувати сценічний час і простір. Його поява часто збігається з кульмінаційними моментами дії, виконуючи функцію своєрідного «звукового перелому», який змінює траєкторію сприйняття та актуалізує тілесну співприсутність глядача.

Крик як звуковий елемент має багатовимірну природу: він одночасно є тілесним, вокальним і психологічним проявом. Показово, що «один із найдавніших описів крику походить від фрейдистської психоаналітикині Ніни Серл <...> вона писала в 1933 році про вираз люті немовляти, коли воно стикається з неможливістю втечі або ефективної атаки. Цей напад крику є першою справжньою атакою на батьків, але це також, зазначає вона, атака на тіло немовляти, що змушує дитину задихнутися і таким чином відчувати біль» [6, с. 432].

У музикознавстві крик часто аналізується через три основні параметри: інтенсивність, спектральну структуру, а також часову організацію. Саме поєднання цих параметрів визначає його афективний ефект, тобто здатність викликати емоційну реакцію у слухача.

У контексті музичного театру, крик може виконувати різні функції. По-перше, це своєрідний сигнальний маркер конфлікту – підкреслює драматичні або травматичні моменти, створюючи аудіальну точку напруги. По-друге, це важливий емоційний індикатор, який передає інтенсивні переживання персонажа, від страху до екстатичної радості.

Аналітичний підхід до крику у музично-хореографічному контексті дозволяє виявити закономірності його функціонування: наприклад, короткі, імпульсивні крики часто сигналізують про внутрішній конфлікт, тоді як протяжні, монотонні крики створюють ефект психологічного страждання або напруженої атмосферної фонові напруги.

Щоб зрозуміти афективний вплив крику у сучасному балеті, необхідно розглядати його акустичні параметри як інтегровану систему: тембр, динаміку, висоту, тривалість і ритмічне розміщення. Тембр крику, залежно від його спектральної щільності, може сприйматися як гострий, сильний, тривожний м'який тощо, формуючи у глядача відповідний емоційний стан. Інтенсивність крику визначає рівень психологічного впливу.

Зокрема високий, різкий крик активізує увагу, викликає напруження, тоді як приглушений або фоновий крик створює атмосферу тривоги або підсвідомого страху. Так, «крики страху мають високий рівень енергії в специфічному діапазоні часової модуляції, але виявляється, що інші штучні звуки, такі як сигнали тривоги або дисонансна музика, також використовують цю особливість» [5].

Висота крику має власну семантичну функцію: високі інтонації традиційно асоціюються з панікою, болем, збудженням, тоді як низькі, часто відповідають ситуаціям де є сцени гніву, внутрішнього конфлікту тощо. Тривалість і ритміка крику визначають його драматургічну роль: короткі імпульсні крики концентрують увагу на моменті дії, тоді як довгі протяжні крики формують психологічну напругу, що триває на фоні музично-хореографічної композиції. І. Лис зауважує, що «крик як своєрідна форма людського протесту, як кульмінація болу, страждань, відчаю і страху стає ключовим елементом поезики експресіонізму, модерністського напрямку, що на зламі XIX–XX століть

задекларував себе у європейському живописі, а згодом в інших видах мистецтва» [3, с. 175–176].

У сучасних українських балетних постановках ці параметри часто поєднуються з іншими звуковими ефектами, такими як електронні або інструментальні шуми, що дозволяють створювати багатовимірний звуковий ландшафт. Такий підхід робить крик мультимодальним афективним маркером, здатним передавати не лише емоції окремого персонажа, а й колективні психологічні або соціальні настрої.

Так, у більшості випадків крик, або зойки є сценічним звуком балетної вистави, тобто такими які походять від творчого замислу хореографа-постановника, а не композитора. Саме у такому варіанті це представлено у балеті «Мій дім на двох ногах» Віктора Рекала. У цьому балеті хореографи-постановники Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнецова використовують елементи придушених криків-зойків для зображення психологічного стану героїні. Як зауважує критикиня О. Чеботар «кожен проживає травматичний досвід по-своєму. Найбільш показовим став хореографічний монолог однієї з героїнь (Катерина Сініцина). Глядач стає свідком розуміння персонажкою власної безвиході. Як наслідок, вона переносить стан, який видається на панічну атаку. Дівчина судомно перебирає розсипаний по сцені пісок, ніби намагаючись віднайти в ньому своє колишнє життя. Бажаючи запевнитись принаймні у власній реальності, героїня постійно торкається до себе та дає собі ляпасів у намаганні заспокоїтись та зібратись» [4].

Інакшим варіантом стає репрезентація крику у роботі композитора Івана Гаркуши, відомого також як саунд-артист John Nore. У його балеті «Magirol» створеного 2022 року у співпраці із хореографом Владиславом Детюченко крик, який теж є носієм емоційного стану героїні, репрезентований як частина звукової партитури балету. Так, «зростання напруги зі збільшенням звукових семплів, прискоренням пульсації руху поруч із хореографічною демонстрацією сцен насилля, кожна з яких підсвічена світлом, що миготить, призводять до першої кульмінації балету – пронизливого жіночого крику» [1, с. 97].

Принциповою, у цих двох балетах, стає відмінність між акустичним джерелом крику та його візуальною репрезентацією. Якщо у першому прикладі крик є безпосереднім тілесно-звуковим актом, то у другому відбувається його медіація: реальний звук відтворюється у записі, тоді як виконавиця лише відтворює його тілесну форму. Це породжує ефект розщеплення між голосом і тілом, унаслідок чого крик втрачає індексальну прив'язаність до конкретного моменту виконання.

Така стратегія змінює сам характер сприйняття: глядач стикається не з автентичним актом голосової експресії, а з його сценічною симуляцією. У результаті крик функціонує як відчужений звуковий об'єкт, який існує незалежно від фізичного зусилля виконавця. Це, своєю чергою, посилює ефект дистанціювання та переводить

сприйняття з площини емпатійного співпереживання у площину рефлексивного осмислення.

Водночас така невідповідність між видимим і чутним актуалізує проблему тілесної достовірності у сучасному перформативному мистецтві. Тіло, що «імітує» крик, демонструє розрив між внутрішнім станом і його зовнішнім виявом, підкреслюючи сконструйованість сценічної емоції. У цьому сенсі крик перестає бути виключно проявом афекту і набуває рис знака, що вказує на сам механізм репрезентації травматичного досвіду. Таким чином, відбувається концептуальне переосмислення крику, який постає як сконструйований аудіовізуальний жест, що існує на межі між реальністю і її сценічною репрезентацією.

Однією з ключових особливостей крику є його інтеграція у структурні вузли драматургії. Він не з'являється випадково, а відзначає кульмінаційні або кризові моменти постановки. У цьому контексті крик можна порівняти з «аудіальним сигналом напруги», що впливає на ритм сценічної дії.

Ключова роль крику полягає у формуванні афективного резонансу – внутрішньої емоційної реакції глядача. Психологічні дослідження свідчать, що раптовий або інтенсивний крик активує систему уваги, підвищує рівень напруження та сприяє глибшому зануренню у драматургію. Таким чином, крик виступає не лише технічною або театральною деталлю, а як стратегічний афективний маркер, що визначає емоційну структуру сприйняття постановки.

Показово, що у роботі хореографів названих двох балетів, помітним є фокус на тілесну експресію, так вони інтегрують крик із фізичними імпульсами, підкреслюючи взаємодію голосу та руху. Отже, крик у сучасному українському балеті є потужним афективним маркером, який формує психологічну та емоційну структуру постановки.

**Висновки.** Таким чином, крик у сучасному українському балеті постає не лише як засіб емоційної експресії, але і як структурний компонент драматургії, що бере участь у формуванні наративу, ритмомелодичної організації вистави та її семантичного поля. Його функціонування вказує на розширення традиційних уявлень про музично-хореографічний синтез і засвідчує актуалізацію тілесно-звукових практик як важливого чинника художньої комунікації в сучасному сценічному мистецтві.

Подальші міждисциплінарні дослідження можуть поглибити розуміння афективної функції крику, його взаємодії з тілесною експресією та його впливу на глядацьке сприйняття. Феномен крику демонструє, що сучасний український балет не лише трансформує класичні традиції, а й створює унікальні механізми емоційної комунікації, де звук, рух і афект утворюють єдину художню систему. Крик стає ключовим маркером, що допомагає глядачеві зануритися у психологічну глибину постановки та відчутти інтенсивність драматургічної та культурної експресії.

### Література:

1. Зінченко-Гоцуляк В. Звуковий ландшафт балету «Маріуполь» Івана Гаркуші та Владислава Детюченка. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. Вип. 3(6). С. 96–99.
2. Карповець М. Філософське осмислення шуму в культурі *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2016. Вип. 15. С. 119–127.
3. Лис І. Образ крику в бориславських оповіданнях Івана Франка. *KELM (Knowledge, Education, Law, and Management)*, 2016. Вип. 16(4), С. 175–184.
4. Чеботар О. «Мій дім на двох ногах»: Переживання та проживання. URL: <https://theclaquers.com/posts/12092> (дата звернення: 11.03.2026).
5. Belin, P., & Zatorre, R. J. (2015). Neurobiology: Sounding the alarm. *Current Biology*, 25(18), R805–R806.
6. Shehan, E., & MA, F. S. (2017). Sounds, screams, and the score: An exploration of sound in classic horror slashers. *Render: The Carleton Graduate Journal of Art and Culture*, 5.
7. Siopsi, A. (2017). Aural and Visual Manifestations of the Scream in Art, Beginning with Edvard Munch's Der Schrei Der Natur. *New Sound: International Journal of Music*, 50(2), 237–257.

### References:

1. Zinchenko-Hotsuliak V. (2024). Zvukovyi landshaft baletu «Mariupol» Ivana Harkushi ta Vladyslava Detiuchenka. [Soundscape of the ballet “Mariupol” by Ivan Harkusha and Vladyslav Detiuchenko]. *Pivdennoukrainski mystetski studii – South Ukrainian Art Studies*. Issue 3(6). pp. 96–99 [in Ukrainian].
2. Karpovets M. (2016). Filososfske osmyslennia shumu v kulturi. [Philosophical understanding of noise in culture]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of Humanities*. Issue 15. pp. 119–127 [in Ukrainian].
3. Lys I. (2016). Obraz kryku v boryslavskykh opovidanniakh Ivana Franka. [The image of a scream in Ivan Franko's Boryslav stories]. *KELM (Knowledge, Education, Law, and Management)*. Issue 16(4). pp. 175–184 [in Ukrainian].
4. Chebotar O. (2026). «Mii dim na dvokh nohakh»: Perezhyvannia ta prozhyvannia. [“My home on two feet”: Experience and living]. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/12092> (accessed 11 March 2026) [in Ukrainian].
5. Belin P., & Zatorre R. J. (2015). Neurobiology: Sounding the alarm. *Current Biology*. Vol. 25(18). pp. R805–R806.
6. Shehan E., & MA F. S. (2017). Sounds, screams, and the score: An exploration of sound in classic horror slashers. *Render: The Carleton Graduate Journal of Art and Culture*. Vol. 5.
7. Siopsi A. (2017). Aural and Visual Manifestations of the Scream in Art, Beginning with Edvard Munch's Der Schrei Der Natur. *New Sound: International Journal of Music*. Vol. 50(2). pp. 237–257.

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА: ВІД СУПРОВОДУ ДО ХУДОЖНЬОГО ПАРТНЕРСТВА

**Ігнатовська Оксана Іванівна,**

провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту культури і мистецтв  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0003-3995-7187

**Ігнатовська Тетяна Анатоліївна,**

провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту культури і мистецтв  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0002-3316-5755

**Гламаздіна Олена Павлівна,**

концертмейстер кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту культури і мистецтв  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0009-0000-5641-8519

*У статті здійснено комплексний науковий аналіз трансформації ролі піаніста-концертмейстера в контексті сучасної виконавської культури. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення професійної ідентичності піаніста в ансамблі та подолання застарілих ієрархічних упереджень, де роль концертмейстера розглядалася як суто допоміжна. Автори обґрунтовують перехід від традиційної дефініції «акомпанемент» до концепції «collaborative piano» (спільне музикування), що передбачає утвердження статусу піаніста як повноправного творчого партнера та співавтора інтерпретаційної концепції.*

*У межах дослідження висвітлено психологічні аспекти взаємодії в камерному дуєті, де стратегія пасивного слідування за солістом заперечується на користь активного прогностичного моделювання художнього образу. Окрему увагу приділено специфіці фактурного мислення концертмейстера, зокрема інверсії функцій рук, де ліва рука формує гармонійну опору та басовий фундамент, а права забезпечує тембральну прозорість і обертонову насиченість. Розвінчано поширені міфи щодо звукового балансу; за допомогою акустичного аналізу доведено, що відкрита кришка рояля сприяє кращій проєкції звуку та створенню об'ємної звукової аури, яка підтримує вокальну лінію, не пригнічуючи її.*

*На прикладі вокальних циклів Ф. Шуберта проаналізовано роль піаніста як безпосереднього інтерпретатора поетичного тексту, що вимагає глибоких знань у галузі фонетики, лінгвістики та драматургії. Досліджено когнітивні виклики професії, зокрема мистецтво миттєвого транспонування, читання з листа та невербальної комунікації безпосередньо в момент перформансу. Зроблено висновок, що сучасне концертмейстерство є вищою формою музичної емпатії та інтелектуалізму, де відмова від виконавського егоцентризму на користь ансамблевої синергії стає запорукою створення цілісного художнього продукту. Результати дослідження можуть бути інтегровані в навчальний процес вищих мистецьких закладів для вдосконалення методик підготовки бакалаврів та магістрів у галузі камерного ансамблю.*

**Ключові слова:** концертмейстерство, collaborative piano, музична емпатія, камерний ансамбль, звуковий баланс, фактурне мислення, вокальний цикл.

### ***Ignatovskaya Oksana, Ignatovskaya Tetyana, Hlamazdina Olena. Phenomenology and methodology of collaborative piano performance: from accompaniment to artistic partnership***

*The article carries out a comprehensive scientific analysis of the transformation of the pianist-accompanist's role within the context of contemporary performance culture. The relevance of the research is determined by the need to rethink the pianist's professional identity within an ensemble and to overcome outdated hierarchical prejudices, where the accompanist's role was viewed as purely auxiliary. The author substantiates the transition from the traditional definition of "accompaniment" to the concept of "collaborative piano," which involves establishing the pianist's status as an equal creative partner and co-creator of the interpretative concept.*

*Within the scope of the study, the psychological aspects of interaction in a chamber duo are highlighted, where the strategy of passive following of the soloist is rejected in favor of active predictive modeling of the artistic image. Special attention is paid to the specificities of the accompanist's textural thinking, particularly the inversion of hand functions, where the left hand forms the harmonic support and bass foundation, while the right hand provides timbral transparency and overtone richness. Common myths regarding sound balance are debunked; through acoustic analysis, it is proven that an open piano lid facilitates better sound projection and the creation of a spacious sound aura that supports the vocal line without overpowering it.*

*Using the vocal cycles of F. Schubert as an example, the pianist's role as a direct interpreter of the poetic text is analyzed, which necessitates profound knowledge in the fields of phonetics, linguistics, and dramaturgy. The cognitive challenges of the profession*



are explored, specifically the art of instantaneous transposition, sight-reading, and non-verbal communication during the moment of performance. It is concluded that modern collaborative piano is a higher form of musical empathy and intellectualism, where the rejection of performance egocentrism in favor of ensemble synergy becomes a guarantee for the creation of a unified artistic product. The results of the study can be integrated into the educational process of higher arts institutions to improve training methodologies for Master's students in the field of chamber ensemble.

**Key words:** collaborative piano, musical empathy, chamber ensemble, sound balance, textural thinking, vocal cycle, accompaniment.

**Вступ.** Сучасне музичне виконавство XXI століття характеризується інтенсивним переосмисленням традиційних жанрових канонів та виконавських ролей. У цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження феномену концертмейстерської діяльності, яка протягом тривалого часу в академічному середовищі розглядалася крізь призму функціональної вторинності та суто супровідного статусу. Проте сьогодення виконавська практика та вимоги світової музичної сцени детермінують роль піаніста як рівноправного суб'єкта діалогічної взаємодії, що вимагає радикального перегляду методичних та феноменологічних засад професії.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю подолання ієрархічних упереджень, де роль концертмейстера трактувалася як допоміжна. Поняття «акомпанемент», що історично закріплювало пріоритетність соліста, дедалі частіше поступається місцем інтегральному терміну «collaborative piano» (спільне музикування). Така зміна парадигми потребує детального аналізу не лише технічних аспектів гри, а й складних психологічних, акустичних та когнітивних механізмів, що забезпечують художню цілісність ансамблю.

**Матеріали та методи.** Матеріально-документальну базу дослідження становлять теоретичні доробки та методичні рекомендації сучасних майстрів піанізму, зокрема А. Хогарта [4], а також фундаментальні праці Дж. Мура [5] та Р. Віньюлса [8], що розглядаються у поєднанні з аналізом камерно-вокального репертуару. Методологія роботи ґрунтується на застосуванні комплексного підходу, що поєднує теоретико-аналітичний метод для простеження еволюції концепції «collaborative piano», порівняльно-типологічний метод для диференціації сольної та ансамблевої виконавської техніки, а також феноменологічний та емпіричний методи, спрямовані на вивчення специфіки невербальної комунікації та акустичної адаптації музикантів в умовах сучасного концертного простору.

**Результати дослідження.** У сучасному музикознавчому дискурсі постать піаніста-концертмейстера дедалі частіше розглядається не через призму технічної вторинності чи функціонального супроводу, а як фундаментальний елемент цілісного онтологічного висловлювання, що в західній академічній традиції визначається концептом «collaborative piano» [3]. Трансформація ролі піаніста від пасивного акомпаніатора до активного творчого інтерпретатора зумовлена глибокими змінами у розумінні когнітивної природи ансамблевого виконавства, де взаємодія між суб'єктами базується на принципах інтонаційної емпатії, прогностичного моделювання та складної акустичної кореляції звукових пластів.

Проблема професійної ідентифікації піаніста в ансамблі часто має глибоке коріння в системі вищої мистецької освіти, де домінування сольного виконавства як ієрархічної верхини створює певний герменевтичний вакуум у сприйнятті камерно-вокальної та камерно-інструментальної літератури. Досвід багатьох сучасних майстрів, зокрема засновників знакових європейських вокальних ансамблів, таких як «The Prince Consort», переконливо доводить, що справжнє відкриття світу вокального супроводу часто відбувається як раптовий інсайт, що оголює колористичні та драматургічні можливості фортепіано як повноцінного симфонічного організму. Такий інструментальний організм здатний не просто створювати гармонійну підтримку, а формувати живий музичний континуум, де кожен звук є частиною великої нарративної структури.

Яскравим прикладом такої художньої синергії виступає інтерпретація епічних вокальних циклів Франца Шуберта, зокрема «Die schöne Müllerin», де фортепіанна партія виходить за межі ілюстративності, стаючи самостійним персонажем, що втілює стихію природи, психологічні стани та філософську глибину твору. У цьому контексті піаніст за допомогою специфічних артикуляційних прийомів, диференційованого туше та інтелектуальної педалізації візуалізує драматичні колізії поетичного тексту, перетворюючи музичну тканину на динамічне полотно, яке стає передумовою для вокальної експресії.

Центральною методологією, що потребує радикального переосмислення в межах виконавської практики, є архаїчне упередження щодо необхідності «слідування» піаніста за солістом. З погляду психології творчості, стратегія пасивного слідування є деструктивною, оскільки вона неминуче провокує темпоритмічну інерцію та звукову розмитість, створюючи ефект так званої «акустичної тягучості». Етимологічний аналіз поняття «супровід» у широкому соціокультурному контексті вказує на рівноправний рух партнерів, їхню спільну ходу та взаємну відповідальність за динаміку процесу, а не на підпорядковане перебування одного суб'єкта в тіні іншого.

Справжня ансамблева взаємодія ґрунтується на феномені випереджальної інтуїції та здатності музикантів до спільного цілепокладання, що фактично перетворює процес виконання на інтелектуальну гру стратегічних передбачень. У високомистецькій інтерпретації обидва учасники мають бути орієнтовані на єдині смислові кульмінації, навіть якщо їхні технічні траєкторії та агогічні акценти не збігаються в кожній окремій метричній одиниці [6]. Більше того, певна контрольована ритмічна диференціація чи свобода артикуляції можуть виступати свідомим художнім прийомом:

у моменти максимального психологічного напруження піаніст може створювати ефект стримування часового потоку, тоді як вокальна лінія прагне до емоційного розширення, що генерує необхідний драматургічний конфлікт, який забезпечує життєздатність музичної форми. Водночас слід акцентувати увагу на тому, що соматичне та сенсомоторне відчуття клавіатури в ансамблевому контексті зазнає суттєвих трансформацій порівняно з сольним дискурсом.

Якщо традиційна фортепіанна школа орієнтує виконавця на домінування правої руки як носія мелодичного начала, то в ситуації партнерства з голосом чи інструментом відбувається радикальна інверсія фактурного мислення. Мелодична домінанта делегується солісту, що вимагає від піаніста специфічної децентралізації уваги та перерозподілу ваги в межах піаністичного апарату. Визначальну роль починає відігравати ліва рука, яка формує архітектонічну основу, басову опору та тембральну насиченість звуку, тоді як права рука бере на себе функцію гармонійного заповнення, створення обертової аури та текстурної прозорості. Така функціональна перебудова є критично важливою для досягнення ідеального звукового балансу, де фортепіано не вступає в конкурентну боротьбу за пріоритетність, а виступає структуроутворюючим чинником музичного простору.

Питання звукової рівноваги, яке в спрощеному розумінні часто зводиться до кількісних показників гучності, насправді належить до категорії якісних характеристик музичної фактури. Поширене в дилетантському середовищі переконання про необхідність повного або часткового закриття кришки рояля як засобу «збереження» голосу соліста є науково необґрунтованим і часто шкідливим для загальної акустичної картини. Фізика звуку свідчить про те, що напіввідкрита кришка інструмента створює ефект вузькоспрямованого фокусування звукової енергії, що перетворює рояль на «акустичний лазер», здатний агресивно прорізати простір і пригнічувати вокальні обертони значно ефективніше, ніж відкритий інструмент. Повністю піднята кришка дозволяє звуковим хвилям вільно дифундувати в просторі залу, формуючи об'ємне та м'яке звукове поле, яке не блокує соліста, а створює для нього сприятливу резонансну площину. У великих концертних залах з високою стелею та значною реверберацією стратегія піаніста має полягати у вмінні артикуляційно виокремити найбільш значущі елементи фортепіанної тканини, забезпечуючи їхню проєкцію до віддалених рядів, при цьому зберігаючи субтильну прозорість фонових шарів. Це вимагає від виконавця володіння мистецтвом тембральної фільтрації, коли ілюзія динамічного масштабу створюється не за рахунок тиску на клавішу, а через чіткість ритмічного імпульсу та вишуканість педального забарвлення.

Окремим вектором професійної майстерності концертмейстера є сфера миттєвої когнітивної адаптації, що найяскравіше виявляється у процесі транспонування тексту в режимі реального часу. Ця навичка виходить за межі простого переміщення нотного стану і вимагає глибокого аналітичного знання гармонійної логіки

твору та здатності до миттєвої інтервальної рекомбінації музичного матеріалу. У високому професійному середовищі транспонування повинно бути естетично непомітним для слухача, залишаючись суто внутрішньою лабораторією дуету, що дозволяє підлаштувати теситуру твору під актуальний стан вокального апарату соліста. Психологічна стійкість піаніста в таких умовах, поєднана з артистичною дипломатією, стає запорукою збереження художньої цілісності перформансу.

Зрештою, практика спільного музикування є найвищою формою музичного самопізнання, оскільки вона змушує виконавця розвивати навички рефлексивного слухання – здатності сприймати власне звучання через реакцію партнера та залу. Цей універсальний принцип інтерактивності простежується навіть у монументальних сольних жанрах, зокрема у фортепіанних концертах Людвіга ван Бетховена чи Фредеріка Шопена, де в діалогах з оркестровими групами соліст фактично реалізує модель «collaborative piano», вступаючи в тонкі ансамблеві взаємодії з дерев'яними духовими чи струнною групою [3].

Таке бачення професії концертмейстера як синтетичного виду мистецтва, що поєднує віртуозність, аналітику, емпатію та акустичну винахідливість, є єдино правильним вектором розвитку сучасної музичної культури, що дозволяє вийти за межі формального відтворення нотного знаку до створення живої музичної реальності. Концертмейстерство в такому розумінні стає не просто роботою, а етичним вибором музиканта, готового до творчого самозречення заради народження вищої художньої істини в межах камерного ансамблю, де кожне слово поетичного тексту знаходить свій відгук у багатогранній палітрі фортепіанних барв, а кожен подих соліста стає імпульсом для спільного творчого польоту.

Особливого значення в межах наукового аналізу концертмейстерського мистецтва набуває розгляд вокального репертуару як специфічного семіотичного простору, де слово та звук вступають у складну діалектичну взаємодію. Піаніст-партнер у вокальному ансамблі не просто озвучує гармонійну сітку, а виступає інтерпретатором поетичного тексту, що вимагає від нього глибоких знань у галузі лінгвістики, фонетики та літературознавства. Розуміння дикційних особливостей різних мов – від німецьких вибухових приголосних у піснях Роберта Шумана до м'якої назальності французького мелос в епоху Клода Дебюссі – дозволяє піаністу моделювати атаку звуку та тривалість фраз у повній синхронії з артикуляційним апаратом співака. Це перетворює фортепіанну партію на «мовленнєвий» інструмент, де кожна ліга чи стакато корелює з логічними наголосами вірша.

У цьому контексті важливо згадати досвід видатного британського концертмейстера Джеральда Мура, який у своїй фундаментальній праці «Незасоромлений акомпаніатор» наголошував на тому, що піаніст має «співати» кожну фразу разом із вокалістом, навіть якщо його партія складається з акордових вертикалей. Саме така внутрішня вокалізація

дозволяє уникнути механічності та досягти ефекту дихання інструмента [5].

Питання «дихання» у концертмейстерській практиці є не метафорою, а конкретною технологічною вимогою: момент взяття дихання вокалістом має супроводжуватися відповідним «люфтом» у фортепіанній партії, що забезпечує органічність темпоритму [7].

Продовжуючи аналіз технічного інструментарію, необхідно звернутися до специфіки педалізації, яка в ансамблі з голосом чи скрипкою набуває рис ювелірної витонченості. На відміну від сольного виконання, де права педаль часто використовується для створення потужних сонорних плям, у концертмейстерстві вона стає засобом керування обертоновим шлейфом, який не повинен загмарювати форманти вокального звуку. «Прозора» педаль, використання напівпедалі та чвертьпедалі дозволяють піаністу зберігати чіткість гармонійної основи, водночас створюючи необхідну акустичну перспективу. Це особливо критично у залах із надмірною реверберацією, де надлишок педального звуку може перетворити ансамбль на недиференційований гул, що нівелює зусилля соліста щодо донесення тексту. Крім того, піаніст має володіти мистецтвом «оркестрового» слуху, імітуючи тембри різних інструментів залежно від драматургічного контексту твору: від суворої органності в літургійних піснях до легкої флейтовості у пасторальних замальовках. Такий колористичний універсалізм робить постать collaborative pianist ключовою фігурою у створенні цілісного мікрокосму камерного твору.

Ще одним аспектом, що потребує ґрунтовної експлікації, є етика та психологія репетиційного процесу. Концертмейстер часто бере на себе роль негласного коуча чи репетитора (*répétiteur*), який допомагає солісту в опануванні стилістичних нюансів та ритмічної точності. Це вимагає від музиканта не лише педагогічного такту, а й здатності до швидкої психологічної адаптації під темперамент партнера.

Ситуації, коли соліст на сцені під впливом емоційного піднесення змінює темповий план або агічні акценти, вимагають від піаніста миттєвої реакції та абсолютної зосередженості. Власне, саме в такі моменти проявляється справжня «ансамблева реактивність» – здатність змінити інтерпретаційну траєкторію без втрати художньої якості. Навіть конфліктні ситуації, як-от згадані в історії випадки переривання виступів через розбіжності у баченні темпу, лише підкреслюють високу ціну інтелектуальної та емоційної злагоди в дуеті. Концертмейстерство, таким чином, постає як безперервний процес комунікації, де вербальне обговорення концепції на репетиції є лише прелюдією до невербального діалогу на концертній естраді.

Розглядаючи роль піаніста у великих формах, не можна оминути феномен взаємодії соліста з оркестром у фортепіанних концертах. У таких творах, як Другий концерт Фредеріка Шопена чи П'ятий концерт Людвіга ван Бетховена, піаніст постійно переходить з ролі солістичного лідера в роль чуйного ансамбіста. Наприклад, у повільних частинах (*Larghetto* чи *Adagio*) фортепіано

часто виконує функцію орнаментального супроводу для діалогів дерев'яних духових інструментів, що вимагає від виконавця відмови від сольної «єгоцентричності» на користь загальнооркестрового балансу. Це свідчить про універсальність навичок collaborative piano, які є релевантними для будь-якої сфери музичної діяльності. У підсумку, сучасна парадигма концертмейстерства стверджує ідею музиканта як мислителя-універсала, здатного до глибокої емпатії, миттєвого аналізу та творчого перетворення звукового простору в інтересах спільної художньої мети. Такий підхід не лише збагачує виконавську палітру, а й піднімає професію піаніста-партнера на рівень високої філософії співтворчості, де особисті амбіції поступаються місцем народженню чистої музичної сутності, що виникає в момент резонансу двох творчих енергій.

Освіта майбутнього концертмейстера має бути спрямована на подолання вузькотехнічних підходів, інтегруючи знання з психології сприйняття, історії вокальних та інструментальних шкіл, а також глибокого аналізу музичних форм. Лише такий комплексний підхід дозволить виховати покоління піаністів, для яких спільне музикування стане не вимушеним фахом, а свідомим покликанням і джерелом постійного художнього самовдосконалення. У цьому контексті перейменування кафедр акомпанементу на кафедри камерного ансамблю та спільного музикування в провідних світових консерваторіях є не просто зміною вивіски, а визнанням нової інтелектуальної ваги цієї професії в ієрархії сучасного мистецтва [5].

Варто також детальніше зупинитися на специфіці взаємодії піаніста-партнера з інструменталістами, що має суттєві відмінності від роботи з вокалістами. У камерно-інструментальному дуеті (наприклад, у сонатах для скрипки чи віолончелі та фортепіано Йоганнеса Брамса або Людвіга ван Бетховена) фактурна вага піаніста значно зростає, часто перетворюючи інструмент на домінуючу силу, яка структурує часовий та гармонійний простір. На відміну від вокальної музики, де текст є первинним вектором сенсу, в інструментальному ансамблі смислоутворення відбувається через чисту звукову форму. Тут концертмейстер стикається з проблемою інтонаційної кореляції: оскільки фортепіано є інструментом із фіксованим темперованим строем, а струнні чи духові мають можливість інтонаційної гнучкості, піаніст має створювати таку гармонійну вертикаль, яка б дозволяла солісту «розквітати» всередині строю, не створюючи акустичного дисонансу. Це вимагає від collaborative pianist особливої чутливості до обертонової природи звуку та здатності м'яко «підлаштовувати» атаку клавіші під специфіку штриха соліста – від гострого *staccato* до розлогого *legato* [8].

Окремим пластом професійної реалізації є діяльність оперного концертмейстера (*répétiteur*), чия роль у театрі виходить далеко за межі простого вивчення партій. Такий фахівець має володіти навичками «редукції партитури» – здатності в реальному часі перекладати складну оркестрову тканину на мову фортепіано так, щоб співак відчував тембральні орієнтири майбутнього

виконання з оркестром. Це означає, що піаніст має імітувати групу мідних духових за рахунок щільної фактури, чи крихкість дерев'яних за допомогою високого регістру та специфічного туше. Робота в оперному театрі вимагає також знання драматургічної структури всієї вистави, розуміння диригентської жестикуляції та здатності тримати величезні масиви музичного матеріалу в пам'яті. У цьому контексті піаніст стає сполучною ланкою між режисерським задумом, музичною інтерпретацією диригента та вокальним втіленням образу співаком.

Не менш важливим є аспект сценічної поведінки та невербальної комунікації безпосередньо під час виступу. Collaborative pianist має володіти «периферійним баченням» не лише в нотному тексті, а й у фізичному просторі сцени. Кожен порух плеча соліста, нахил голови чи підготовка до вдиху є сигналом, який піаніст має зчитувати миттєво. Це створює ефект «єдиного організму», де рух тіла музикантів стає продовженням музичної фрази. Психологічна готовність до непередбачуваних обставин – будь то раптові зміни в освітленні залу, акустичні аномалії чи технічні помилки партнера – робить концертмейстера справжнім гарантом стабільності ансамблю. Вміння «підхопити» соліста у момент забування тексту чи ритмічного збою, не видавши цього глядачеві, є вершиною артистичної етики та професіоналізму [3].

У XXI столітті професія collaborative pianist також зазнає впливу цифрової трансформації. Використання планшетів замість паперових нот та систем дистанційного перегортання сторінок змінює саму ергономіку виконавства, звільняючи піаніста від потреби в асистенті та дозволяючи повністю зосередитися на звукових нюансах. Проте технології лише підкреслюють незмінну цінність людського фактора – емпатії та творчої інтуїції, які неможливо алгоритмізувати. Сучасний ринок праці вимагає від піаніста-партнера бути також менеджером, куратором та дослідником, здатним формувати унікальні концертні програми, що об'єднують різні види мистецтв.

Підсумовуючи концептуальний аналіз концертмейстерства, слід підкреслити, що ця професія є вищим проявом музичного альтруїзму та інтелектуалізму. Відмова від сольної ізольованості на користь діалогу відкриває перед піаністом безмежні можливості для пізнання світової музичної спадщини у всьому її розмаїтті. Концертмейстер не просто «акомпанує» – він вибудовує смислові містки між епохами, мовами та душами,

перетворюючи кожне виконання на унікальний акт спільного творіння. Розвиток цієї галузі в українському мистецькому просторі має базуватися на кращих світових зразках, де collaborative pianist визнається повноправним співавтором інтерпретації, чие ім'я стоїть нарівні з солістом на афішах провідних концертних залів світу. Це шлях до подолання застарілих ієрархій та утвердження гуманістичного принципу рівності у мистецтві, де голос кожного учасника ансамблю є вагомим, а спільний результат стає більшим, ніж просто сума двох індивідуальностей. Вміння чути іншого, резонувати з його ідеями та водночас залишатися цілісною творчою особистістю – ось справжнє мистецтво, яке робить концертмейстерство однією з найскладніших і водночас найблагодородніших професій у світі музики.

**Висновки.** Підсумовуючи викладений матеріал, слід зазначити, що сучасна еволюція концертмейстерського мистецтва зумовила остаточний перехід від функціонального розуміння акомпанементу як вторинного елемента до цілісної моделі художнього партнерства, що визначається концептом collaborative piano. Ця трансформація вимагає від піаніста радикальної зміни виконавської парадигми, де пасивне слідування за солістом поступається місцем стратегії активного прогностичного моделювання та інтуїтивної взаємодії в реальному часі. Якісний ансамблевий баланс у такому контексті постає не як результат механічного приглушення звуку, а як наслідок глибокої роботи з музичною текстурою, тембральною прозорістю та акустичними можливостями інструмента, що найкраще реалізуються за умови відкритої кришки рояля, яка дозволяє звуку вільно дифундувати в просторі. Крім того, професійна ідентичність сучасного піаніста-партнера інтегрує в собі широкий спектр складних когнітивних навичок – від віртуозного миттєвого транспонування та лінгвістичної обізнаності до високої психологічної адаптивності та здатності до невербальної комунікації безпосередньо під час перформансу. Зрештою, мистецтво спільного музикування постає як вища форма творчої емпатії та інтелектуального альтруїзму, де відмова від сольного централізму на користь ансамблевої синергії стає запорукою народження істинної художньої цінності. Це перетворює кожне виконання на унікальний акт інтелектуального та емоційного єднання, підносячи професію концертмейстера на рівень високої філософії співтворчості, що є невід'ємною частиною прогресивного розвитку сучасної музичної культури.

#### Література:

1. Антонюк В. Г. Вокальний ансамбль у контексті камерно-виконавської культури. Київ : КНУКіМ, 2012. 180 с.
2. Шуберт Ф. Прекрасна мірошниця : вокальний цикл для голосу з фортепіано. Київ : Музична Україна, 1980. 96 с.
3. Collaborative Piano – History and Evolution. Lund University Publications. 2018. URL: <https://lup.lub.lu.se/student-papers/record/9173407/file/9173408.pdf> (дата звернення: 15.03.2026).
4. Hogarth A. When two become one: Top tips for piano accompaniment. Pianist Magazine. 2017. URL: <https://www.pianistmagazine.com/blogs/when-two-become-one-top-tips-for-piano-accompaniment/> (дата звернення: 15.03.2026).
5. Moore G. The Unashamed Accompanist. London : Julia MacRae Books, 1984. 120 p.
6. Sanders S. The Collaborative Pianist. Journal of Singing. 2000. Vol. 57, № 2. P. 45–48.

7. Sokolova Ye. V. Breathing Problem in Music Performance. *Modern Art Education: Theoretical-Practical Discourse*, 2023. С. 227–250. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-301-9-11> (дата звернення: 20.03.2026).
8. Vignoles R. The Art of the Accompanist. *The Musical Times*. 1983. Vol. 124, № 1681. P. 159–161.

#### References:

1. Antoniuk V. H. (2012). *Vokalnyi ansambl u konteksti kamerno-vykonavskoi kultury*. [Vocal ensemble in the context of chamber performance culture]. KNUKiM. Kyiv. 180 p. [in Ukrainian]
2. Shubert F. (1980). *Prekrasna miroshnytsia: vokalnyi tsykl dlia holosu z fortepiano*. [The fair maid of the mill: vocal cycle for voice and piano]. Muzychna Ukraina. Kyiv. 96 p. [in Ukrainian]
3. Collaborative Piano – History and Evolution. (2018). Lund University Publications. URL: <https://lup.lub.lu.se/student-papers/record/9173407/file/9173408.pdf> (accessed March 15, 2026).
4. Hogarth A. (2017). When two become one: Top tips for piano accompaniment. *Pianist Magazine*. URL: <https://www.pianistmagazine.com/blogs/when-two-become-one-top-tips-for-piano-accompaniment/> (accessed March 15, 2026).
5. Moore G. (1984). *The Unashamed Accompanist*. Julia MacRae Books. London. 120 p.
6. Sanders S. (2000). The Collaborative Pianist. *Journal of Singing*. Vol. 57, № 2. pp. 45–48.
7. Sokolova Ye. V. (2023). Breathing Problem in Music Performance. *Modern Art Education: Theoretical-Practical Discourse*. pp. 227–250. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-301-9-11> (accessed March 20, 2026).
8. Vignoles R. (1983). The Art of the Accompanist. *The Musical Times*. Vol. 124, № 1681. pp. 159–161.

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ПЕРФОРМАТИВНИЙ ВИМІР ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА ЕВОЛЮЦІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ПРАКТИК

Качуринець Лілія Валеріївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії  
ORCID ID: 0000-0002-7800-789X

*У статті прослідковується еволюція перформативного виміру вокального мистецтва в контексті історико-культурних виконавських практик. Актуальність теми зумовлена посиленням уваги сучасного музикознавства до виконавського процесу як складного художнього явища, у якому поєднуються музична інтонація, сценічна дія, тілесна виразність та комунікація з аудиторією. Такий підхід дозволяє розглядати вокальне виконання не лише як звукову реалізацію музичного тексту, а як багатовимірну художню подію, що формується в процесі безпосередньої взаємодії виконавця, твору та слухачького середовища.*

*У дослідженні уточнено співвідношення понять «виконання», «інтерпретація» та «перформанс», які розглянуто як взаємопов'язані складники музично-виконавського процесу. Виконання визначено як звукове втілення музичного твору, інтерпретація – як індивідуальне художнє осмислення авторського задуму, водночас перформанс охоплює ширший комплекс сценічних, тілесних і комунікативних аспектів виконавської діяльності.*

*Проаналізовано історико-культурні витоки перформативних форм вокального виконання. Показано, що їхнє формування пов'язане з ритуально-обрядовими практиками колективного співу, у яких музика, рух і символічна дія утворювали єдину форму культурної комунікації. Подальший розвиток цих форм простежується в театралізованих практиках античного музично-драматичного мистецтва, середньовічній традиції співців та становленні професійної вокально-сценічної культури. Розкрито значення оперної традиції бароко та класицизму у формуванні сценічної моделі вокального виконання, а також окреслено роль романтичної естетики в розвитку індивідуалізованої виконавської виразності. Окрему увагу приділено трансформації вокально-виконавських практик у ХХ–ХХІ століттях. Установлено, що сучасна музична культура характеризується розширенням перформативного потенціалу вокального мистецтва, що виявляється в міжмистецтві сценічних форм, інтеграції вокалу з театральними, хореографічними та мультимедійними елементами, а також у появі нових форматів концертного представлення музики.*

*Підсумовано, що перформативний підхід відкриває нові можливості для осмислення вокального мистецтва як динамічної системи музично-виконавських практик, у якій музична інтонація, сценічна дія та культурна комунікація утворюють цілісний художній процес.*

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, перформативність, виконавська інтерпретація, перформанс, музично-виконавські практики, сценічна комунікація.

### ***Kachurynets Liliia. Performative dimension of vocal art: historical and cultural evolution of performing practices***

*The article traces the evolution of the performative dimension of vocal art in the context of historical and cultural performing practices. The relevance of the topic is due to the increased attention of modern musicology to the performance process as a complex artistic phenomenon, which combines musical intonation, stage action, bodily expressiveness and communication with the audience. This approach allows to consider vocal performance not only as a sound realization of a musical text, but as a multidimensional artistic event that is formed in the process of direct interaction between the performer, the work of art and the listeners.*

*The research clarifies the relationship between the concepts of “performing”, “interpretation” and “performance”, which are considered as interrelated components of the musical-performing process. Performing is defined as the sound embodiment of a musical work, interpretation is defined as the individual artistic understanding of the author’s idea, while performance encompasses a wider complex of stage, bodily and communicative aspects of performing activity.*

*The historical and cultural origins of performative forms of vocal performance have been analysed. It is shown that their formation is associated with ritual and ceremonial practices of collective singing, in which music, movement and symbolic action formed a single form of cultural communication. The further development of these forms is traced in the theatrical practices of ancient musical and dramatic art, the medieval tradition of singers and the formation of professional vocal and stage culture. The significance of the opera tradition of Baroque and Classicism in the formation of the stage model of vocal performance has been revealed, and the role of Romantic aesthetics in the development of individualized performing expressiveness has been outlined. Special attention is paid to the transformation of vocal-performing practices in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. It is established that modern musical culture is characterized by the expansion of the performative potential of vocal art, which is manifested in the inter-art of stage forms, integration of vocal with theatrical, choreographic and multimedia elements, as well as in the emergence of new formats of concert music presentation.*

*It is concluded that the performative approach opens up new possibilities for understanding vocal art as a dynamic system of musical-performing practices, in which musical intonation, stage action and cultural communication form a holistic artistic process.*

**Key words:** vocal art, performativity, performing interpretation, performance, musical-performing practices, stage communication.



**Вступ.** Сучасний культурний простір актуалізує потребу в переосмисленні виконавської природи вокального мистецтва. У межах новітніх мистецтвознавчих досліджень дедалі більшої уваги потребує перформативний вимір музичного виконання, що дозволяє розглядати вокальну інтерпретацію не лише як відтворення музичного тексту, а як цілісну художню подію. У цьому процесі взаємодіють звукова інтонація, сценічна присутність виконавця, тілесна виразність та комунікація зі слухачем. Вокальне мистецтво постає як синтетична форма художньої діяльності, у якій музика, слово, жест і сценічний простір формують єдиний образно-смысловий контекст.

Перформативний підхід дає змогу розглядати вокальне мистецтво як історично змінну систему виконавських практик. Його витoki сягають архаїчних форм колективного співу, ритуальних дій та театралізованих музичних проявів, у яких звук поєднувався з жестом, рухом і символічною дією. У процесі розвитку європейської музичної культури ці елементи поступово інтегрувалися в професійні форми вокального виконання, набуваючи дедалі більшої сценічної виразності. Формування оперного театру, розвиток концертної культури та індивідуалізація виконавської інтерпретації сприяли утвердженню вокального виконання як цілісного художнього перформансу.

У ХХ–ХХІ століттях трансформації культурної комунікації суттєво розширили межі вокально-виконавської практики. Сучасний виконавець дедалі частіше постає не лише інтерпретатором авторського тексту, а й активним учасником творчого процесу, який формує сценічний простір смислової та емоційної взаємодії з аудиторією. У цьому контексті вокальне виконання набуває рис міжмистецького явища, у якому поєднують музичні, театральні та пластичні компоненти. У зв'язку з цим дослідження історико-культурної еволюції виконавських практик відкриває нові можливості для осмислення природи вокального мистецтва та ролі виконавця в сучасному мистецькому процесі.

Мета дослідження – проаналізувати перформативний вимір вокального мистецтва та виявити особливості його історико-культурної еволюції в контексті розвитку виконавських практик.

**Матеріали та методи.** Дослідження ґрунтується на комплексному аналізі наукових праць у галузі музикознавства, театрознавства та перформативних студій, присвячених проблемам виконавської інтерпретації, сценічної виразності та тілесності в музичному виконанні. Важливе значення для осмислення перформативної природи мистецтва мають ідеї Еріки Фішер-Ліхте, яка розглядає перформанс як процес художньої взаємодії виконавця та аудиторії, у межах якого формується нова естетика сценічної події [11]. Проблему комунікативної природи музичного мистецтва висвітлено в дисертаційному дослідженні Олександра Злотника, де музичне виконання трактовано як особливий культурний простір взаємодії художнього тексту, виконавця та слухача [2]. Питання тілесної виразності у вокальному виконанні розглядає Марія Стоколяс, яка підкреслює роль тілесної

інтонації як важливого чинника формування національної виконавської ідентичності [4]. Окремі аспекти сценічної пластики та психофізичної підготовки виконавця висвітлено в праці Оксани Михайлюченко, Валентина Іванова та Владислава Алтухова, присвяченій сучасним методам формування сценічної виразності актора музично-драматичного театру [3].

Методологічну основу дослідження становлять історико-культурний, аналітичний і порівняльний методи, що дозволяють простежити еволюцію вокально-виконавських практик та визначити специфіку їхнього перформативного виміру в різні історичні періоди розвитку музичної культури. Комплексне застосування зазначених підходів забезпечує можливість розглядати вокальне виконання як інтегративний феномен, у якому взаємодіють музичні, сценічні та комунікативні чинники.

**Результати дослідження.** У сучасних наукових колах поняття перформативності набуло статусу однієї з ключових аналітичних категорій, що дозволяє розглядати мистецьке явище не лише як результат творчої діяльності, а й передусім як процес дії, взаємодії та комунікації. У такому ракурсі художній акт постає як подія, у якій поєднуються інтенція виконавця, зміст твору та реакція аудиторії. Перформативність акцентує увагу на моменті здійснення мистецької дії, коли художній зміст формується безпосередньо в акті виконання та набуває значення в конкретному культурному контексті.

У межах музичного мистецтва ця категорія дозволяє по-новому осмислити природу вокального виконання, оскільки вокальна практика поєднує звуковий, тілесний та сценічний складники. Вокаліст у цьому випадку є не лише носієм музичного тексту, а й суб'єктом художньої комунікації, який через інтонацію, пластику та сценічну присутність формує емоційно-смысловий простір взаємодії зі слухачем.

Важливим чинником виконавської виразності є тілесна інтонація. На це звертає увагу Марія Стоколяс, зазначаючи: «Глобалізація світової культури спричинила зміну парадигми тілесності в українській естраді. Традиційна естетично і національно навантажена музична інтонація в інтерпретаціях поступилась споживацькій, сплюсненій і усередненій» [4, с. 87]. Це спостереження підкреслює, що тілесність у виконавстві є носієм культурної ідентичності. Саме через інтонаційно-пластичну природу виконання виявляються особливості національної вокальної традиції.

У цьому контексті показовою є театральна методика Жака Леккока. Як зазначають дослідники, «одним із найвпливовіших методів у сучасному театральному мистецтві є підхід Жака Леккока, що базується на вивченні руху та фізичної експресії актора. Його методика дозволяє акторам працювати з тілесною пластикою, що є надзвичайно важливим для синтезу драматичної та музичної виразності» [3, с. 94]. Такий підхід демонструє, що фізична пластика і рух є важливими складниками сценічної виразності. У вокальному мистецтві поєднання звукової інтонації та тілесної експресії формує цілісний перформативний образ виконавця.

У цьому контексті доцільно уточнити співвідношення понять «виконання», «інтерпретація» та «перформанс». На наше переконання, «виконання» – це процес відтворення музичного твору, що передбачає реалізацію авторського задуму у звуковій формі. «Інтерпретація» відображає індивідуальне осмислення цього задуму виконавцем і виявляється у виборі темпу, динаміки, артикуляції та емоційної виразності. «Перформанс», зі свого боку, виходить за межі власне звукового відтворення, охоплюючи сценічну поведінку виконавця, його тілесну експресію та характер комунікації з аудиторією.

Трактування цих категорій у сучасному мистецтвознавстві значною мірою пов'язане з розвитком теорії перформативності. Зокрема, Еріка Фішер-Ліхте розглядає перформативність як процесуальну форму художньої дії, у якій сенс твору формується безпосередньо в акті виконання та виникає у взаємодії виконавця і глядача, а перформанс постає як подієва форма мистецтва, що реалізується в конкретному часопросторі сценічної дії [11, р. 28–32]. Такий підхід дозволяє розглядати музичне виконання не лише як відтворення тексту, а як живу подію, у якій художній зміст постійно переосмислюється в процесі сценічної взаємодії.

З позицій музикознавчого аналізу важливо також враховувати роль національно-культурних чинників у формуванні виконавської інтерпретації. Так, Петро Волошин підкреслює, що спів відображає самотні ладові системи різних етносів і сприяє реалізації культурного менталітету нації. Водночас вокальне виконавство залишається відкритим до оновлення інтонаційно-ритмічного арсеналу, що надає виконавцеві можливість творчо переосмислювати музичний матеріал і фактично ставати автором власної інтерпретації [1, с. 523].

У цьому контексті особливого значення набуває комунікативна природа музичного виконання. Олександр Злотник зазначає, що музичний твір набуває повноцінного художнього буття лише в процесі виконання, оскільки нотний текст сам по собі не є музикою для слухача. Саме виконавець є посередником між авторським задумом і рецепцією аудиторії, забезпечуючи включення твору в культурний комунікативний простір [2, с. 80].

Отже, співвідношення понять «виконання», «інтерпретація» та «перформанс» дозволяє розглядати вокальне мистецтво як складний художній процес, у якому поєднуються звукова реалізація музичного тексту, індивідуальна творча позиція виконавця та сценічна взаємодія з аудиторією. Саме ця багатовимірність формує перформативну природу вокального виконання і визначає його особливе місце в сучасній музично-виконавській культурі.

Перформативний вимір вокального мистецтва має глибокі історико-культурні витоки, пов'язані з первісними формами музичної діяльності людини. У найдавніших культурних практиках спів був невіддільним від ритуалу, жести та колективної дії, виконуючи не лише естетичну, а й соціально-комунікативну функцію. Як

зазначає Олександр Злотник, уже в ранніх, фольклорних формах комунікативна функція забезпечувала спільне слухання, синхронний рух, спільне музикування, що сприяло згуртуванню спільноти та формуванню певного соціального порядку [2, с. 79]. У такому контексті музичне звучання, рух і символічна дія утворювали цілісний акт, спрямований на підтримання культурної єдності та трансляцію сакральних значень.

Антропологічний підхід до музики також підкреслює її нерозривний зв'язок із соціальною поведінкою людини. Джон Блекінг наголошує: «Music is a product of the behavior of human groups, whether formal or informal: it is humanly organized sound. And, although different societies tend to have different ideas about what they regard as music, all definitions are based on some consensus of opinion about the principles on which the sounds of music should be organized» [7, р. 10]. У перекладі автора це означає, що музика є не лише звуковою структурою, а формою людської поведінки, що виникає в соціальному контексті та відображає спосіб організації культурного досвіду. Саме ця нерозривна єдність звуку, руху та дії дозволяє розглядати ранні форми співу як первинні прояви перформативності в музичній культурі.

Подальший розвиток вокальних практик пов'язаний із театралізацією музичного виконання в античному світі. Давньогрецька трагедія та комедія поєднували слово, музику і пластичний рух, створюючи складну синтетичну форму сценічної дії. Хор у грецькому театрі виконував не лише музичну, а й драматургічну функцію, коментуючи події та формуючи емоційний контекст сценічної дії. У цьому сенсі античне музично-драматичне мистецтво демонструє ранню форму інтеграції вокалу з театральною виразністю. Як зауважує Олівер Теплін: «If the chorus and actors imitated actions as they sang and danced» [14, р. 13], тобто грецький хор поєднував спів, рух і драматичну дію, створюючи особливий тип сценічної взаємодії між виконавцями та аудиторією.

У середньовічній культурі вокальне мистецтво розвивалося у двох основних напрямках: сакральному та світському. У межах літургійної практики спів виконував функцію духовної медіації, де музичне звучання набувало особливого символічного значення. Водночас у світській традиції формується культура мандрівних співців: трубадурів, труверів і мінезингерів, чия творчість поєднувала вокальне виконання з елементами поетичної декламації та сценічної презентації. Такі форми музичного побутування демонструють поступове розширення перформативного потенціалу вокального мистецтва.

Якісно новий етап розвитку вокально-сценічної культури пов'язаний із виникненням оперного театру наприкінці XVI – на початку XVII століття. Саме в епоху бароко формується ідея синтезу мистецтв, у межах якої музика, слово й сценічна дія інтегруються в єдину художню систему. У цьому контексті вокальне виконання набуває виразної драматургічної функції, а співак стає центральною фігурою сценічної події. У передмові до П'ятої книги мадригалів (1605), що стала своєрідним маніфестом нової музичної драми, Клаудіо Монтеверді

(через свого брата Джуліо Чезаре) проголошує принцип *seconda pratica* (друга практика), відповідно до якого музика має підпорядковуватися слову, щоб передавати афекти людської душі: «In the preface to his Fifth Book of Madrigals, Monteverdi promised to publish his theory of the *seconda prattica*...» [13, p. 40]. Ця концепція заклала основи нової музичної драматургії, у якій вокальне виконання стало носієм емоційного і смислового змісту сценічної дії.

У період класицизму вокально-сценічна культура зазнає стилістичного впорядкування та драматургічного вдосконалення. Оперна творчість Вольфганга Амадея Моцарта демонструє новий рівень взаємодії музичної інтонації та психологічної характеристики персонажа. Вокальна партія стає важливим засобом розкриття внутрішнього світу героя, а виконавська інтерпретація спрямовується на передачу емоційної та драматичної логіки образу.

У романтичну епоху перформативний потенціал вокального мистецтва значно посилюється. Романтична естетика акцентує індивідуальність виконавця та його здатність до емоційного самовираження. Спів стає засобом безпосереднього передавання внутрішніх переживань людини, її духовних і психологічних станів. Особливого значення набуває концертна практика та розвиток жанру художньої пісні (*Lied*), у межах якого формується новий тип камерної взаємодії між виконавцем і слухачем. Як зазначає Карл Дальгауз, музична культура сприяла переорієнтації виконавського мистецтва від відтворення стилю до вираження індивідуального переживання [9, p. 136].

Отже, історико-культурний розвиток вокального мистецтва демонструє поступове формування його перформативної природи. Від ритуальних форм колективного співу до складних моделей музичного театру вокальне виконання еволюціонувало як багатовимірний художній процес, у якому поєднуються музична інтонація, сценічна дія та комунікація з аудиторією. Саме ця еволюція створила підґрунтя для сучасного розуміння вокального мистецтва як перформативної практики, що реалізується у взаємодії музичного тексту, виконавської інтерпретації та культурного контексту.

Упродовж XX–XXI століть вокально-виконавська культура зазнала істотних змін, що зумовлені й внутрішнім розвитком музичного мистецтва, і трансформаціями соціокультурного середовища. Однією з ключових ознак цього процесу стала переоцінка ролі виконавської інтерпретації. Якщо в попередні історичні періоди виконання здебільшого розглядалося як засіб відтворення композиторського тексту, то в новітній музичній культурі інтерпретація набуває статусу самостійного творчого акту. На це звертає увагу Карл Дальгауз, підкреслюючи, що з утвердженням інтерпретаційної парадигми текст перестає бути єдиним центром музичного твору, а виконання стає рівноправним художнім складником: «The text was a function of performance – its substrate or vehicle – rather than vice versa: performance being a function of the text which it sought to interpret» [9, p. 138]. Таким чином, виконавець

постає не лише посередником між композитором і слухачем, а й активним співтворцем музичного змісту.

Паралельно з цими процесами сучасне вокальне мистецтво дедалі активніше інтегрується з іншими видами сценічної діяльності. Поєднання співу з елементами театру, пластичного руху та хореографії формує новий тип сценічної виразності, у якому музичний твір реалізується як комплексна художня подія. У межах міжмистецьких практик вокальне виконання часто поєднується з відеоартом, світловими інсталяціями та цифровими технологіями, що значно розширює традиційні форми сценічної репрезентації музики. Річард Шехнер у праці «Performance Theory» розглядає перформанс як «*restored behavior*» (переклад автора: відтворена поведінка) або «*twice-behaved behavior*» (повторно виконана поведінка) – відтворену, але щоразу заново переосмислену дію, яка реалізується у взаємодії різних художніх засобів [12, p. 26]. Такий підхід дозволяє розглядати вокальне виконання не лише як звукову практику, а як багатовимірний сценічний процес.

Важливу роль у трансформації вокально-виконавських практик відіграли також технологічні зміни, пов'язані з розвитком звукозапису та електронних засобів підсилення звуку. Поява так званої «мікрофонної ери» істотно змінила характер вокального сприйняття. Слухач дедалі більше орієнтується не на природну акустичну потужність голосу, а на певний «аудіоідеал» – голос, сформований і відкоригований засобами звукозапису та електронної обробки. У таких умовах змінюється ієрархія виконавських якостей: важливою стає не лише сила голосу, а його гнучкість, темброві пластичність і здатність адаптуватися до технічного середовища. Як зазначає Цзінь Юйхань, мікрофонна культура сприяла появі нових виконавських стандартів, у межах яких «артисти з відносно невеликими, але гнучкими й керованими голосами стають пріоритетними для продюсерів і звукозаписних компаній» [5, с. 225].

Ці зміни сприяли процесу гібридизації музичних жанрів. Виконавці академічної школи дедалі частіше звертаються до естрадних форм сценічного представлення, поєднуючи класичну вокальну техніку з елементами популярного перформансу. Подібні експерименти, започатковані ще в другій половині XX століття співпрацею оперних співаків з представниками популярної музики, відображають прагнення розширити аудиторію та знайти нові формати комунікації з публікою. У результаті традиційні жанрові межі поступово розмиваються, а поділ голосів на «оперні» та «камерні», який раніше визначав виконавську ієрархію, втрачає свою абсолютність. Технічні засоби підсилення звуку значною мірою нівелюють природні відмінності між типами голосів, відкриваючи нові можливості для сценічного представлення вокального мистецтва.

Не менш суттєвою є зміна характеру взаємодії між виконавцем і аудиторією. У сучасному культурному просторі музичне виконання дедалі частіше розглядається як комунікативна подія, у якій слухач стає активним учасником художнього процесу. Еріка Фішер-Ліхте наголошує, що під час перформансу виникає особливий

«*feedback loop*» – коло взаємного впливу між виконавцями та глядачами, яке здатне змінювати перебіг і сприйняття мистецької події [11]. У вокальному мистецтві така взаємодія виявляється в безпосередній емоційній реакції аудиторії, що впливає на інтонаційні, динамічні та драматургічні особливості виконання.

Зміни торкнулися і форматів концертного представлення вокального мистецтва. Поряд із традиційними академічними концертами дедалі більшого поширення набувають тематичні перформативні програми, мультимедійні вокальні проєкти, фестивальні та іммерсивні формати музичних подій. У цьому контексті Ніколас Кук підкреслює, що сучасне музичне виконання слід розглядати як «*performance event*», у якому значення мають не лише звукові параметри музики, а й спосіб її презентації, простір виконання та характер взаємодії з аудиторією. Дослідник зазначає: «*Dramatic performance is not determined by the text of the play... attention is relocated from the dramatic text to the manner in which it interacts with an indefinite number of other factors to produce meaning in the real time of performance*» [8, p. 24]. Іншими словами, сучасне розуміння виконавства передбачає відмову від сприйняття музичного твору як статичного об'єкта. Натомість музична подія постає як складна взаємодія нотного тексту, сценічного простору, виконавської дії та реакції аудиторії.

Так, нові формати сценічного представлення вокального мистецтва дедалі частіше реалізуються у формі міжмистецьких перформативних проєктів та передбачають інтеграцію вокального виконання з цифровими технологіями, мультимедійними засобами та новими формами сценічної взаємодії з аудиторією. Одним із прикладів є проєкт «*Current, Rising*» («Потік, що здіймається»), представлений у Лінбері-театрі Королівського оперного театру (Лондон, 2021). Це 15-хвилинний оперний перформанс у жанрі гіперреальності, що поєднує вокальне виконання з технологіями віртуальної реальності та мультисенсорною сценографією. Глядачі занурюються в спеціально створений віртуальний простір «Оперної ТАРДІС», де музична дія розгортається у форматі іммерсивного досвіду. Перформанс, натхненний образом Арієля з Шекспірової «Бурі», пропонував невеликій групі учасників (4 особи) пройти символічну подорож від сутінків до світанку, досліджуючи теми ізоляції, взаємозв'язку та духовного оновлення. Музику до проєкту створила композиторка Саманта Фернандо, лібрето написала Мелані Вілсон, а вокальну партію виконувала сопрано Анна Денніс. Режисеркою постановки стала медіахудожниця Нетія Джонс, сценографію розробила дизайнерка Джоанна Скотчер [10].

Приклад демонструє суттєву трансформацію традиційного оперного формату. Опера в такому випадку перестає бути статичним об'єктом споглядання та перетворюється на подію, що відбувається у взаємодії глядача, сценічного простору та музичної дії. Такий підхід корелює з сучасним розумінням музичного виконання як перформативного процесу, у якому художній зміст формується безпосередньо в момент взаємодії виконавця й аудиторії.

Інший напрям розвитку сучасних вокальних практик пов'язаний із кросоверними сценічними форматами, де академічна вокальна техніка поєднується з елементами популярної культури. Показовим прикладом є сценічні виступи співака Дімаша Кудайбергена (Республіка Казахстан), які поєднують оперний вокал, масштабну сценографію, відеовізуалізацію та елементи шоу-індустрії. У таких виступах вокальна майстерність інтегрується з театралізованою сценічною драматургією та мультимедійними ефектами, формуючи новий тип концертного перформансу. Подібні практики демонструють тенденцію до гібридизації жанрів, у межах якої академічна вокальна традиція активно взаємодіє з масовою культурою.

Водночас сучасні експериментальні напрями вокального мистецтва розвиваються у сфері перформанс-арту та міждисциплінарних сценічних практик. Яскравим прикладом є творчість американської виконавиці Джуліани Снеппер (Juliana Snapper), яка працює на перетині опери, експериментального театру та перформативного мистецтва. Її вокальні проєкти реалізуються в нестандартних просторах: музеях, інсталяціях або мультимедійних сценічних середовищах, де голос взаємодіє з відео, світловими ефектами та перформативною тілесністю виконавця.

Особливу увагу привертає її проєкт «*You Who Will Emerge From the Flood*» («Ви, що постанете з потопу», 2008–2011), який дослідники вважають першою у світі підводною оперою. Постановка виконувалася в басейнах та водних резервуарах різних міст Європи і США, де спів здійснювався під водою з використанням спеціальної акустичної технології. Подібні експерименти демонструють розширення просторових і акустичних можливостей вокального мистецтва та формування нових моделей сценічної взаємодії [6].

Зазначені приклади свідчать про те, що сучасні вокально-виконавські практики дедалі більше виходять за межі традиційного концертного формату. Використання цифрових технологій, інтеграція з перформанс-артом і мультимедійними середовищами, а також активізація комунікації з аудиторією формують нову модель функціонування вокального мистецтва. Таким чином, у ХХ–ХХІ століттях вокальне виконання трансформується в складний перформативний процес, у якому музична інтонація, сценічна дія, технологічні засоби та комунікативна взаємодія з аудиторією утворюють єдину художню подію.

У цьому контексті особливої ваги набуває комунікативна природа музичного мистецтва. Олександр Злотник підкреслює, що музична комунікація функціонує як особливий канал трансляції культурних смислів, у якому художній образ стає засобом інтеріоризації цінностей та соціальних норм. Як зазначає дослідник, комунікація у сфері культури завжди має ціннісну спрямованість, оскільки передбачає рух сенсів у соціальному просторі та часі [2, с. 76].

**Висновки.** Отже, проведене дослідження засвідчило, що вокальне мистецтво доцільно розглядати в межах перформативності, де музична інтонація, сценічна дія

та комунікація з аудиторією утворюють цілісну художню подію. Історико-культурний аналіз показав, що перформативні аспекти вокального виконання формувалися впродовж тривалого розвитку музичної культури: від ритуальних форм колективного співу до складних сценічних моделей музичного театру. У ХХ–ХХІ століттях вокально-виконавські практики зазнають трансформацій,

пов'язаних із міждисциплінарністю сценічних форм, технологізацією мистецького середовища та посиленням комунікативної взаємодії між виконавцем і аудиторією. Отже, перформативний підхід відкриває нові можливості для осмислення вокального мистецтва як динамічної системи музично-виконавських практик у сучасному культурному просторі.

#### Література:

1. Волошин П. М. Вокальне мистецтво як засіб самовираження та релаксотерапії: вплив вокального виконання на емоційний стан слухачів. Актуальні питання у сучасній науці, 2023. Вип. 10 (16). С. 518–528.
2. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 254 с.
3. Михайлюченко О. М., Іванов В. В., Алтухов В. В. Імпровізація та психофізичний тренінг актора музично-драматичного театру: сучасні методи та сценічна практика. Слобожанські мистецькі студії, 2025. Вип. 2. С. 93–98.
4. Стоколяс М. Тілесність як прояв національної інтонації у сучасному українському естрадному вокальному мистецтві. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2024. Вип. 141. С. 86–95.
5. Юйхань Ц. Вокальна автентичність та нові форми вокального інтонування в опері ХХІ століття. Музичне мистецтво і культура, 2025. Вип. 43. С. 222–232.
6. Bemis Center for Contemporary Arts. Juliana Snapper Performance. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1pWEqdc7Z-k> (last accessed: 14.03.2026)
7. Blacking J. How Musical Is Man? Seattle: University of Washington Press, 1973. 116 p.
8. Cook N. Beyond the Score: Music as Performance. Oxford: OUP USA, 2013. 458 p.
9. Dahlhaus C. Nineteenth-Century Music. Berkeley: University of California Press, 1989. 417 p.
10. Figment Productions Ltd. Current Rising. URL: <https://surl.li/zwvqwl> (last accessed: 14.03.2026).
11. Fischer-Lichte E., Jain S. The transformative power of performance: a new aesthetics. Routledge, 2008. 240 p.
12. Schechner R. Performance Theory. London: Routledge, 2003. 432 p.
13. Stevens D. The Letters of Claudio Monteverdi. Cambridge University Press, 1980. 443 p.
14. Taplin O. Greek Tragedy in Action. London: Routledge, 2003. 150 p.

#### References:

1. Voloshyn P. M. (2023). Vokalne mystetstvo yak zasib samovyrazhennia ta relaksoterapii: vplyv vokalnoho vykonannia na emotsiinyi stan slukhachiv. [Vocal art as a means of self-expression and relaxation therapy: the influence of vocal performance on the emotional state of listeners]. *Aktualni pyannia u suchasni nauksi – Current Issues in Modern Science*, 10 (16), 518–528. [in Ukrainian].
2. Zlotnyk O. Y. (2019). *Komunikatyvnyi prostir muzychnoho mystetstva Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia*. [The communicative space of Ukrainian musical art of the late 20th – early 21st century]. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [in Ukrainian].
3. Mykhailiuchenko O. M., Ivanov V. V., Altukhov V. V. (2025). Improvizatsiia ta psykhozofychnyi treninh aktora muzychno-dramatychnoho teatru: suchasni metody ta stsenichna praktyka. [Improvisation and psychophysical training of an actor of musical drama theatre: modern methods and stage practice]. *Slobozhanski mystetski studii – Slobozhanskyi Artistic Studies*, 2, 93–98. [in Ukrainian].
4. Stokolias M. (2024). Tylesnist yak proiav natsionalnoi intonatsii u suchasnomu ukrainskomu estradnomu vokalnomu mystetstvi. [Corporeality as a manifestation of national intonation in contemporary Ukrainian pop vocal art]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 141, 86–95. [in Ukrainian].
5. Yukhan Ts. (2025). Vokalna avtentychnist ta novi formy vokalnoho intonuvannia v operi XXI stolittia. [Vocal authenticity and new forms of vocal intonation in 21st-century opera]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Musical Art and Culture*, 43, 222–232. [in Ukrainian].
6. Bemis Center for Contemporary Arts. (2026). Juliana Snapper Performance. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=1pWEqdc7Z-k> [in English].
7. Blacking J. (1973). How Musical Is Man? Seattle: University of Washington Press. [in English].
8. Cook N. (2013). Beyond the Score: Music as Performance. Oxford: OUP USA. [in English].
9. Dahlhaus C. (1989). Nineteenth-Century Music. Berkeley: University of California Press. [in English].
10. Figment Productions Ltd. (2026). Current Rising. Retrieved from: <https://surl.li/zwvqwl> [in English].
11. Fischer-Lichte E., Jain S. (2008). The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Routledge. [in English].
12. Schechner R. (2003). Performance Theory. London: Routledge. [in English].
13. Stevens D. (1980). The Letters of Claudio Monteverdi. Cambridge: Cambridge University Press. [in English].
14. Taplin O. (2003). Greek Tragedy in Action. London: Routledge. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 20.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ТВОРЧА ПОСТАТЬ ПАВЛА ЯКУБЧИКА В ІСТОРІЇ ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА ВІННИЧЧИНИ

Кравчук Дмитро Олексійович,

доктор мистецтва, соліст  
Литовського державного симфонічного оркестру (LSPO VILNIUS)  
ORCID ID: 0009-0008-3813-0982

*Стаття присвячена постаті Павла Олександровича Якубчика – педагога, який фактично вибудував професійний фундамент подільської духової школи. Сьогодні, коли регіональні мистецькі центри України переживають болісну трансформацію, вкрай важливо встигнути зафіксувати та осмислити як саме гартувалося виконавство на мідних духових інструментах у регіоні, що тривалий час лишався на периферії наукового дискурсу.*

*В основі статті – особистий досвід навчання в класі Павла Якубчика автора статті, доповнений масивом архівних документів та спогадами його колег. Простежено професійний шлях педагога: сплав армійської дисципліни та тонкого музичного психологізму став «золотим стандартом» авторської методики викладача. Особливо цінним був його внесок у початкову мистецьку освіту. Павло Олександрович майстерно поєднував ролі наставника, вдумливого диригента та лідера, здатного згуртувати навколо себе молодь. Виокремлено ключові принципи «класу Якубчика», що не втрачають актуальності й досі: безкомпромісну культуру звуку, стабільність інтонації, розвиток ансамблевого слуху та виховання універсального виконавця.*

*Дослідження підкреслює: у часи соціальних зламів саме особистість Учителя виступає головним чинником збереження інституційної пам'яті та професійної честі. Висновки статті актуалізують важливість вивчення досвіду локальних «драйверів» духового мистецтва, що є вкрай важливим для оновлення сучасної музичної педагогіки та збереження неперервності української музично-педагогічної традиції.*

**Ключові слова:** Павло Якубчик, духове виконавство, Вінниччина, мистецька освіта, педагогічна спадщина, мідні духові інструменти, музична школа, професійна спадкоємність.

### **Kravchuk Dmytro. Creative figure of Pavlo Yakubchik in the history of brass performance of Vinnytsia region**

*The article is dedicated to Pavlo Oleksandrovych Yakubchik, a prominent educator who effectively established the professional foundation for the entire Podillia wind school. Today, as Ukraine's regional art centers undergo painful transformations, it is crucial to record and comprehend the precise development of brass performance in a region that has long remained on the periphery of scientific discourse.*

*The study is based on the author's personal experience as a student in Pavlo Yakubchik's class, supplemented by an extensive array of archival documents and interviews with colleagues. The educator's professional journey is traced: the fusion of military discipline and profound musical psychologism became the «gold standard» of his original teaching methodology. His contribution to primary arts education was particularly significant. Pavlo Oleksandrovych masterfully combined the roles of mentor, insightful conductor, and a leader capable of uniting the youth. The article identifies the key principles of the «Yakubchik class» that remain relevant today: uncompromising sound production culture, iron-clad intonation stability, development of ensemble hearing, and the cultivation of a versatile performer.*

*The effectiveness of his pedagogical system is best illustrated by the successes of his students. Many of them are now leading soloists, orchestral musicians, and ensemble directors both in Ukraine and abroad. The study emphasizes that in times of social upheaval, it is the personality of the Teacher that serves as the primary factor in preserving institutional memory and professional integrity. The conclusions of the article highlight the importance of studying the experience of such local «drivers» of wind art, which is critical for the modernization of contemporary music pedagogy and the preservation of the continuity of the Ukrainian music-pedagogical tradition.*

**Key words:** Pavlo Yakubchik, brass performance, Vinnytsia region, art education, pedagogical heritage, brass instruments, music school, professional continuity.

**Вступ.** Розвиток мідної духової школи в локальних осередках України і сьогодні є стратегічним питанням збереження національної системи мистецької освіти. У невеликих містах духові відділи музичних шкіл десятиліттями залишаються «точками опори» культурного життя. Роль таких осередків в перші роки незалежності України стала критичною: глибока економічна криза та руйнація матеріальної бази поставили мистецькі заклади на межу виживання. Початкова музична освіта встояла виключно завдяки внутрішній стійкості педагогів та почуттю професійного обов'язку.

В 1990-ті роки рушійною силою духової школи стали вчителі-ентузіасты, для багатьох з них викладання

та місія збереження музичних шкіл були справжнім служінням культурі. Попри соціальну незахищеність, вони залишалися у професії. Саме завдяки їм вдалося зберегти кадровий потенціал та виховати нові генерації виконавців.

На жаль, сьогодні ситуація змінилася мало. Тому вкрай важливо привертати увагу і суспільства, і наукової спільноти до досвіду та внеску конкретних педагогів, чий досвід залишив помітний слід в локальній історії духового виконавства. Часто вони скромно виконували свою роботу, залишаючись у тіні іменитих професорів, чий прізвища завжди на слуху. Однією з таких постатей є **Павло Олександрович Якубчик** (фото 1).





**Фото 1. Павло Олександрович Якубчик (1945–2020)**

Його творчо-педагогічний шлях нерозривно пов'язаний із формуванням професійних засад гри на духових інструментах у системі мистецької освіти Вінниччини. Для автора статті, як для учня Павла Олександровича, осмислення його спадщини, крім наукової мети, є актом вдячності вчителю, який відкрив шлях до успішної музичної кар'єри.

Мета статті – висвітлити творчо-педагогічну діяльність Павла Якубчика та визначити його роль у становленні та збереженні традицій мідного духового виконавства на Вінниччині в період кінця ХХ – початку ХХІ століття.

**Матеріали та методи.** Методологічну основу дослідження становить поєднання історико-біографічного підходу з мистецтвознавчим аналізом виконавської традиції. Теоретичним підґрунтям для осмислення ролі духового мистецтва в контексті національної культури стали фундаментальні праці В. Апатського [1], П. Круля [3] та Р. Малиновської [5]. Питання специфіки роботи духових відділів у закладах початкової мистецької освіти та методології навчання розглядалися з опорою на дослідження Я. Дратованого [2], В. Романовського [7], а також закордонний досвід підготовки вчителів-духовиків [10]. Джерельну базу розширено шляхом залучення архівних матеріалів (до збору яких активно долучилася Кібітлевська В. Ф., яка багато років була концертмейстером в класі педагога), фотоархіву родини П. Якубчика та спогадів колег, зокрема, завідувача відділу духових та ударних інструментів Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М. Леонтовича В. Малеванчука.

**Результати дослідження.** Теоретичне осмислення ретроспективи та сучасного стану духового мистецтва в Україні визначає ключові чинники, що забезпечують життєздатність галузі. Розвиток духової культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття позначений складною динамікою. Р. Малиновська підкреслює, що попри ідеологічний тиск, етап «політичної відлиги» надав імпульс професіоналізації галузі, а діяльність таких постатей, як В. Яблонський та М. Бердієв, сформувала міцний кадровий фундамент духової

школи [5, с. 177]. Проте поза межами широкого наукового дискурсу часто залишається внесок педагогів регіонального рівня, чия робота є не менш ваговою для збереження виконавських традицій.

Логічним продовженням еволюції духового виконавства в часи незалежності стала розбудова мережі муніципальних оркестрів. Як констатує В. Романовський, сьогодні такі структури функціонують у більшості регіональних центрів, а очолюють їх фахівці, які успішно інтегрують академічні знання у розбудову національного культурного простору [7, с. 640]. В інституційній структурі ключовою постаттю постає викладач інструментального класу. За визначенням Я. Дратованого, педагог є головним «генератором» освітнього процесу, чия майстерність синтезує апробовані методики з елементами розвивального навчання для формування суб'єктності учня [2, с. 152].

Наукові тези Я. Дратованого щодо визначальної ролі особистісного масштабу наставника, його виконавської культури та здатності через власну демонстрацію залучати вихованця до мистецтва [2, с. 151], знаходять своє пряме підтвердження у діяльності Павла Якубчика. У фокусі зазначених теоретичних положень – від загальнодержавних тенденцій до специфіки індивідуальної методики – професійний шлях П. Якубчика уособлює практичну реалізацію концепцій духової школи у конкретному регіональному осередку Вінниччини.

Професійний шлях Павла Олександровича Якубчика (1945–2020) відображає складну специфіку формування музиканта в соціокультурних умовах другої половини ХХ століття. Він народився 2 лютого 1945 року в селі Матейків на Вінниччині, майбутній педагог поєднував загальну освіту у вечірній школі з практичною трудовою діяльністю, що сприяло ранньому формуванню особистої відповідальності. Визначальним етапом у набутті виконавських навичок стала десятирічна служба в армії (1964–1974), де П. Якубчик пройшов шлях від рядового музиканта до досвідченого оркестранта. Специфіка військового середовища з його регламентованою дисципліною сприяла засвоєнню засад колективного музикування: бездоганної ансамблевої злагоженості, слухового контролю та високого рівня відповідальності за якість сольного та групового виконання. В 1967 році закінчив курс елементарної теорії музики в Заочному народному університеті мистецтв. З 12 грудня 1969 року проходив військову службу в оркестрі Кам'янець-Подільського вищого військово-інженерного командного училища в званні молодшого сержанта надстрокової служби.

Навчання в Чернівецькому музичному училищі (1970–1975) в класі видатного педагога А. Жубра, сприяло систематизації практичного досвіду, здобутого під час служби в оркестрах у Німеччині та у військових ансамблях пісні і танцю (зокрема на Тихоокеанському флоті). Період професійного навчання став ключовим для кристалізації його індивідуального виконавського та педагогічного стилю, пріоритетами якого були культура звуковидобування, чітка артикуляція та інтонаційна стабільність. Зазначені принципи

згодом трансформувалися у методичний базис «класу Якубчика».

З початком викладацької діяльності у 1987 році в Барській дитячій музичній школі (фото 2), П. Якубчик надав суттєвого імпульсу розвитку духової школи регіону. Його педагогічна система базувалася на поєднанні високих технічних вимог із глибоким розумінням вікової психології. У методиці П. Якубчика початковий етап навчання розглядався як фундамент майбутньої професійної майстерності музиканта, тому особлива увага приділялася детальному опрацюванню постановки амбушура, розвитку раціонального дихання та вихованню інтонаційної стійкості учня.

Високий рівень технологічної підготовки вихованців П. Якубчика підтверджують спогади його колеги – завідувача відділу духових та ударних інструментів Вінницького фахового коледжу мистецтв В. Малеванчука. Аналізуючи результати регулярних консультацій учнів-трубачів, фахівець зазначає: «Ми уважно слухали, аналізували, розбирали виконання учнів з позицій методики гри на трубі: дихання, артикуляцію, інтонацію, темпоритм та інші важливі аспекти ... варто зазначити, що його учні зазвичай були добре підготовлені фахово – це свідчило про високий рівень його педагогічної роботи».

Така оцінка з боку профільного закладу фахової передвищої освіти вказує на системність методичного підходу П. Якубчика, де кожна деталь виконавського апарату підпорядковувалася цілісній стратегії формування музиканта. За свідченням В. Малеванчука, Павло Олександрович був «надійним колегою, на плече якого завжди можна було опертися, отримати підтримку і добру пораду», що безпосередньо сприяло створенню продуктивного психологічного клімату в його класі та позитивно позначалося на професійному зростанні молоді.

Ефективність педагогічної моделі П. Якубчика найвиразніше простежується через професійну реалізацію його учнів, оскільки аналіз їхніх творчих біографій констатує високий рівень допрофесійної підготовки, що став фундаментом для подальшої кар'єри в провідних мистецьких інституціях України та Європи.

Система навчання в «класі Якубчика» забезпечувала перспективу високої конкурентоспроможності випускників на національному та міжнародному рівні, що підтверджується діяльністю **Віктора Корунного**, який після завершення ЛНМА ім. М. Лисенка працював в оркестрах Польщі (*Filharmonia Dolnośląska*, *Opera Bałtycka*), та **Дмитра Кравчука** – доктора мистецтва, соліста Литовського державного симфонічного оркестру. Досвід виконавської діяльності в колективах Франції та Швеції репрезентує **Олександр Подуфалов** (який нині продовжує педагогічну справу П. Якубчика у Барській ДМШ), тоді як **Олександр Шаравара** виступив популяризатором української виконавської школи на XVIII Всесвітньому конгресі саксофоністів. Водночас вихованці П. Якубчика склали професійне ядро багатьох вітчизняних оркестрів. Зокрема, **Андрій Горячий** та **Артем Чернецький** співпрацювали



**Фото 2. Павло Якубчик на робочому місці Барська дитяча музична школа, 2015 рік**

з академічними симфонічними оркестрами Львівської та Вінницької філармоній; **Микола Шаравара** проходив службу в Президентському оркестрі України, а **Владислав Бессараб** працював в оркестрі Вінницького театру ім. М. Садовського. **Олександр Даньков**, **Сергій Ковган** та **Олег Чернілевський** успішно поєднують виконавство з педагогічною та диригентською діяльністю: О. Даньков та А. Чернілевський є викладачами Барського гуманітарно-педагогічного коледжу ім. М. Грушевського (О. Даньков також очолює духовий оркестр закладу), а О. Подуфалов керує духовим оркестром Барської ДМШ.

На основі аналізу спогадів учнів виокремлено самобутні методичні прийоми П. Якубчика, що забезпечували сталий результат. Зокрема культуру професійного письма, яка передбачала власноручне переписування нотних партій для глибшого занурення в нюанси тексту. Важливим елементом був груповий метод підготовки, що сприяв поетапному опрацюванню складних нотних текстів, а також технологічна безкомпромісність, де щоденне виконання вправ у нижньому регістрі формувало стабільний виконавський апарат. Для багатьох вихованців П. Якубчик став «життєвим орієнтиром», а отримана в його класі дисципліна стала визначальною якістю навіть для тих, хто згодом змінив фах. Високий етичний вимір його школи підтверджується сьогодні активною громадянською позицією випускників, зокрема **Артема Чернецького**, який захищає територіальну цілісність України у складі Третьої окремої штурмової бригади.

Викладацьку діяльність П. Якубчик успішно поєднував із диригентською практикою (фото 3), керуючи народним естрадним та зразковим духовим оркестрами, він сформував привабливий простір для творчої соціалізації молоді.

Колектив під його орудою функціонував як цілісна «екосистема» – середовище, де відсутність психологічного тиску гармонійно поєднувалася із безкомпромісною професійною дисципліною та притаманним



Фото 3. Павло Якубчик на чолі оркестру Барської дитячої музичної школи

педагогу гумором. Численні відзнаки Управління культури і туризму Вінницької облдержадміністрації є лише офіційним підтвердженням того величезного внеску, який він зробив у розвиток культури краю.

**Висновки.** Досвід П. Якубчика підтверджує визначальну роль особистості педагога у формуванні регіональних мистецьких шкіл. Його методична система, заснована на поєднанні суворих технологічних

стандартів із принципами розвивального навчання, довела свою ефективність через високий рівень професійної реалізації випускників. Репрезентований «класом Якубчика» підхід до ґрунтовної базової підготовки на ранніх етапах становлення духовика залишається актуальним інструментарієм для сучасної музичної педагогіки, забезпечуючи тяглість національних виконавських традицій.

#### Література:

1. Апатський В. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2012. 408 с.
2. Драгований Я. Практичні заняття у класах духових інструментів закладів початкової мистецької освіти як складова естетичного виховання учнів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : збірник наук. праць*. Рівне : Волинські обереги, 2023. Вип. 15. С. 149–152.
3. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу. *Малодосліджені сторінки історії*. Київ, 2000. 324 с.
4. Латко В. Мідні духові інструменти в українському музичному просторі. *Молодий вчений*. 2018. № 3(2). С. 559–562.
5. Малиновська Р. Генезис духового мистецтва України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. наук. пр.* Рівне : Волинські обереги, 2017. Вип. 9. С. 173–178.
6. Мистецька освіта в контексті глобалізації та полікультурності : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (16 травня 2024 р.). Полтава : ПУЕТ, 2024. 180 с.
7. Островський Ю., Островська О. Методика роботи з дитячим духовим оркестром. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. наук. пр.* Рівне : Волинські обереги, 2017. Вип. 9. С. 198–205.
8. Романовський В. Особливості формування української національної школи гри на духових та ударних інструментах. *Молодий вчений*. 2017. № 11 (51). С. 637–640.
9. Черноіваненко А. Про деякі передумови автономізації музичного інструменталізму. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. I (6). С. 179–185.
10. Conway C., Eros J., Hourigan R., Stanley A. M. Perceptions of beginning teachers regarding brass and woodwind instrument techniques classes in pre-service education. *Bulletin for the Council for Research in Music*. 2007. Vol. 173. P. 39–54.

#### References:

1. Apatskyi V. (2012). Istoriiia dukhovoho muzychno-vykonavskoho mystetstva [History of wind musical and performing arts]. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. 408 p. [in Ukrainian]
2. Dratovanyi Ya. (2023). Praktychni zaniattia u klasakh dukhovyykh instrumentiv zakladiv pochatkovoï mystetskoï osvity yak skladova estetychnoho vykhovannia uchniv [Practical classes in wind instrument classes of primary art education institutions as a component of students' aesthetic education]. Istoriiia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia – History of formation and prospects of wind

music development in the context of national culture of Ukraine and abroad. Rivne: Volynski oberehy. Iss. 15, pp. 149–152. [in Ukrainian]

3. Krul P. (2000). Natsionalne dukhove instrumentalne mystetstvo ukrainskoho narodu. Malodoslidzheni storinky istorii [National wind instrumental art of the Ukrainian people. Little-studied pages of history]. Kyiv. 324 p. [in Ukrainian]

4. Latko V. (2018). Midni dukhovi instrumenty v ukrainskomu muzychnomu prostori [Brass instruments in the Ukrainian musical space]. *Molodyi vchenyi – Young Scientist*. No. 3(2), pp. 559–562. [in Ukrainian]

5. Malinovska R. (2017). Genezyz dukhovoho mystetstva Ukrainy [Genesis of wind art of Ukraine]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia – History of formation and prospects of wind music development in the context of national culture of Ukraine and abroad*. Rivne: Volynski oberehy. Iss. 9, pp. 173–178. [in Ukrainian]

6. *Mystetska osvita v konteksti hlobalizatsii ta polikulturnosti (2024)*. [Art education in the context of globalization and multiculturalism]. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. Poltava: PUET. 180 p. [in Ukrainian]

7. Ostrovskiy Yu., Ostrovska O. (2017). *Metodyka roboty z dytiachym dukhovym orkestrom* [Methodology of work with a children's brass band]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia – History of formation and prospects of wind music development in the context of national culture of Ukraine and abroad*. Rivne: Volynski oberehy. Iss. 9, pp. 198–205. [in Ukrainian]

8. Romanovskyi V. (2017). Osoblyvosti formuvannia ukrainskoi natsionalnoi shkoly hry na dukhovyykh ta udarnyykh instrumentakh [Peculiarities of formation of the Ukrainian national school of playing wind and percussion instruments]. *Molodyi vchenyi – Young Scientist*. No. 11 (51), pp. 637–640. [in Ukrainian]

9. Chernoiivanenko A. (2016). Pro deiaki peredumovy avtonomizatsii muzychnoho instrumentalizmu [On some prerequisites for the autonomization of musical instrumentalism]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo – International Bulletin: Cultural Studies, Philology, Musicology*. Iss. I (6), pp. 179–185. [in Ukrainian]

10. Conway C., Eros J., Hourigan R., Stanley A. M. (2007). Perceptions of beginning teachers regarding brass and woodwind instrument techniques classes in pre-service education. *Bulletin for the Council for Research in Music*. Vol. 173, pp. 39–54. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 28.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА У КРЕМЕНЕЦЬКОМУ ЛІЦЕЇ (1920–1939)

Легкун Оксана Гаврилівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання

Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка

ORCID ID: 0009-0000-0223-6541

*У статті здійснено комплексне дослідження специфіки мистецької діяльності у Кременецькому ліцеї міжвоєнного періоду. Розглянуто історичні чинники, які вплинули на створення потужного навчального закладу, який став осередком освітніх, наукових та культуротворчих процесів у регіоні. Визначено особливості та тенденції культурно-просвітницької діяльності у сфері музичного й образотворчого мистецтва, театру та художньої фотографії. На основі архівних документів та матеріалів тогочасних періодичних видань встановлено імена провідних представників у галузі мистецтва, проаналізовано їхні досягнення та визначено роль у процесі формування культурно-мистецького середовища Кременецького ліцею 20–30-х рр. ХХ століття. Простежено напрямки концертної діяльності учнівських хорових та інструментальних колективів, розглянуто форми проведення аудиторій (концертів-лекцій) під керівництвом Єжи Гаши у закладах Кременецького ліцею. Досліджено викладацький склад Музичного канікулярного осередку Кременецького ліцею та з'ясовано його роль у підвищенні кваліфікації учителів музики, керівників аматорських оркестрів і народних хорів. Встановлено, що Кременецький ліцей міжвоєнного періоду стає поважним гастрольним осередком: провідні солісти Варшави, Кракова, Львова, оперні й драматичні трупи сприяли розвитку культурного рівня не тільки учнів ліцею, але й місцевого населення. Висвітлено діяльність театрального гуртка Кременецького ліцею під керівництвом акторки театру «Reduta» Ізи Куницької та розглянуто репертуар колективу. Проаналізовано культурно-мистецьку діяльність та викладацький склад Художнього канікулярного осередку ліцею, простежено виставкову діяльність місцевих та кращих польських художників. Досліджено започаткування та діяльність Кременецької фотошколи, світлини якої зображають архітектуру міста, пейзажі околиць, документальні фотографії шкільного життя молоді та засвідчують високий професійний рівень авторів. Встановлено, що різноаспектність діяльності Кременецького ліцею сприяла активізації творчого потенціалу учнів та становленню навчального закладу як вагомого культурно-мистецького осередку регіону.*

**Ключові слова:** Кременецький ліцей, міжвоєнний період, музична освіта, театр, образотворче та фотографічне мистецтво.

### **Lehkun Oksana. Formation of the Cultural and Artistic Environment at the Kremenets Lyceum (1920–1939)**

*The article presents a comprehensive study of the specific features of artistic activity at the Kremenets Lyceum during the interwar period. It examines the historical factors that contributed to the establishment of a prominent educational institution, which became a center of educational, scientific, and cultural processes in the region. The study identifies the characteristics and trends of cultural and educational activities in the fields of music and visual arts, theatre, and artistic photography. Based on archival documents and materials from contemporary periodicals, the names of leading representatives in the field of art have been established, their achievements analyzed, and their role in shaping the cultural and artistic environment of the Kremenets Lyceum in the 1920<sup>th</sup>–1930<sup>th</sup> determined. The directions of concert activity of student choral and instrumental ensembles are traced, and the forms of auditions (lecture-concerts) conducted under the direction of Jerzy Hashe in the institutions of the Kremenets Lyceum are examined. The teaching staff of the Music Vacation Center of the Kremenets Lyceum is analyzed, and its role in improving the qualifications of music teachers, leaders of amateur orchestras, and folk choirs is clarified. It is established that during the interwar period the Kremenets Lyceum became a significant touring center: leading soloists from Warszawa, Krakow and Lviv, as well as opera and drama companies, contributed to raising the cultural level not only of the lyceum students but also of the local population. The activity of the theatre group of the Kremenets Lyceum under the direction of actress Iza Kunitiska of the «Reduta» theatre is highlighted, and the repertoire of the group is examined. The cultural and artistic activities, as well as the teaching staff of the Art Vacation Center of the lyceum, are analyzed, and the exhibition activities of local and prominent Polish artists are traced. The establishment and activity of the Kremenets School of Photography are studied; its photographs depict the city's architecture, surrounding landscapes, and documentary images of student life, demonstrating the high professional level of their authors. It is concluded that the multifaceted activities of the Kremenets Lyceum contributed to the activation of students' creative potential and to the establishment of the institution as an important cultural and artistic center of the region.*

**Key words:** Kremenets Lyceum, interwar period, music education, theatre, visual and photographic arts.

**Вступ.** Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття спостерігається суттєве зростання інтересу дослідників до проблем вивчення освітніх і культурно-мистецьких процесів, які відбувалися у різних регіонах України. Освітньо-культурна спадщина Кременеччини 20–30-х рр. ХХ ст. відображає особливості історико-культурного

розвитку Волині, яка зазнала польського впливу, та відзначалася створенням низки освітніх закладів, активізацією культурних процесів в умовах суспільно-політичних трансформацій зазначеного періоду.

**Матеріали та методи.** Різностороння діяльність Кременецького ліцею висвітлена



у дисертаційних дослідженнях Н. Оболончик, Р. Чуйко, О. Панфілової.

Проблематика функціонування ліцею, пріоритетні напрямки роботи, мистецька діяльність проаналізована у збірній праці українських і польських науковців «Кременецький ліцей у контексті розвитку освіти, науки та культури на Волині в першій третині ХХ ст.» [1].

Вагомими для дослідження стали видання 20–30-х рр. ХХ ст. «Muzyka Polska», «Życie Kzemięńskie», де знаходимо публікації про діяльність ліцею, функціонування Музичного та Художнього канікулярних осередків, фотошколи, концерти відомих польських артистів, інформацію про мистецьке життя міста Кременець та усього повіту.

Дослідження культурно-мистецького середовища Кременецького ліцею 20–30-х рр. ХХ ст. передбачає застосування комплексу теоретичного, джерелознавчого, історико-культурного та біографічного методів.

Мета дослідження – розглянути основні аспекти формування культурно-мистецького середовища у Кременецькому ліцеї (1920–1939).

**Результати дослідження.** У першій третині ХХ ст. Кременець, який входив до складу Другої Речі Посполитої, був одним із провідних осередків освіти й культури. Кременецький ліцей відродив традиції Волинського ліцею, який був ліквідований російською владою у 1833 р., та став інструментом поширення польських впливів на Волині. Ліцей мав розгалужену систему навчальних, культурних і наукових центрів від дошкільних установ, навчальних закладів різних типів, Музею Кременецької землі ім. д-ра Віллібальда Бессера, установ лісопереробної промисловості до організації роботи друкарні та виходу низки часописів, у яких висвітлювалися події з життя закладу та міста загалом. Культурне середовище ліцею відзначалося високою інтенсивністю музичного й театрального життя, систематичним проведенням гастрольних виступів відомих польських музикантів, організацією регулярних художніх пленерів і фотовиставок.

Значну роль у всебічному вихованні учнів Кременецького ліцею, зокрема музичному, відіграли педагоги: Є. Гаше, І. Гіпський, Т. Крогофіла, Еміл Крха, Ельжбета Крха, Г. Левицький, М. Левицька, М. Мрочковська, М. Осько. Тут функціонували камерний хор (кер. М. Осько), духовий оркестр (кер. Г. Левицький), симфонічний оркестр (кер. Є. Гаше). Неодноразово відбувалися концерти, як у залі ліцею, так і поза його межами. Визначною подією у 1926 р. стала прем'єра кантати С. Монюшка «Відьма» під орудою Гаше [5, р. 24], яку виконали симфонічний оркестр і мішаний хор (понад 60 чоловік) Кременецького ліцею.

Є. Гаше, як висококваліфікований керівник музичних колективів ліцею, був ініціатором постійних виїзних концертів. Так, у 1932 р. з метою популяризації музичної культури відбулася поїздка хорового колективу 5 курсу вчительської семінарії до Шумська. В концерті прозвучали твори Нововейського, Карловича, І. Галла [12, р. 408].

Зі сторінок видання «Muzyka Polska», який виходив у Варшаві, черпаємо інформацію, що у квітні 1936 р. стараннями учнів ліцею відбувся концерт струнного ансамблю, духового та симфонічного оркестрів під керівництвом Є. Гаше. У програмі прозвучали *Andante* з симфонії «З ударами бубна» Й. Гайдна, «Угорський танець» № 2 Й. Брамса, «Вальс» з опери Ш. Гуно «Фауст», струнний колектив виконав «Аріозо» та «Менует» Г. Генделя [6, р. 222].

З огляду на те, що у Кременецькому ліцеї дисципліна «Музика і співи» належала до необов'язкових предметів, проблема художньо-естетичного виховання значною мірою вирішувалася завдяки проведенню аудиторій (концерт-лекція). Ініціатором проведення даних заходів був Є. Гаше. Аудиторії у наукових закладах ліцею відбувалися щосуботи: для молодших учнів проходило слухання музики, а для старших – проводилися аудиторії про форми й музичні стилі. Кожну зустріч, яка тривала годину, Є. Гаше розпочинав 10–15 хвилинною розповіддю. Твори ілюстрували висококваліфіковані музиканти, які працювали у ліцеї: фортепіано – М. Мрочковська, скрипка – Є. Гаше, віолончель – інструктор ліцейного оркестру Г. Левицький. Неодноразово в аудиторіях брали участь фортепіанне тріо (фортепіано – М. Мрочковська, скрипка – Є. Гаше, віолончель – А. Зац), мішаний і чоловічий хори, симфонічний оркестр (кер. Є. Гаше) [4, р. 151].

Упродовж 1927–1934 рр. у Кременецькому ліцеї відбулося 78 музичних аудиторій на різноманітну тематику, що відіграло вагомий роль у формуванні інтересу до музичного мистецтва та сприяло розширенню духовного світу учнів [9, р. 34]. Наприклад, аналізуючи програми на 1937–1938 н.р. довідуємося, що вивчення різноманітних музичних форм відбувалося від найпростіших: «Пісня (від XVII століття до теперішнього часу)» до циклічних: «Соната (сонатна форма для 1, 2 або більше інструментів – терцети, квартети)», «Сюїта (французькі композитори, Й.-С. Бах)». Учні знайомилися із темами: «Класична симфонія», «Увертюра симфонічна і увертюра оперна», «Опера», «Ораторія», «Симфонічна поема» [3, арк. 2].

Гаше на сторінках щомісячного видання «Muzyka w szkole», який виходив у м. Катовіце за редакцією К. Главічки, ділиться власним досвідом проведення аудиторій у Кременецькому ліцеї та наголошує на важливості розвитку музичної культури серед учнівської молоді.

За ініціативи професора Варшавської консерваторії Б. Рутковського, куратора Кременецького ліцею Ю. Понятовського та директора Вищого вчительського курсу у Варшаві С. Добровольського у Кременецькому ліцеї розпочинає роботу «Muzyczne Ognisko Waka-syjne» (Музичний канікулярний осередок), розроблені програма й статут, які затвердило Міністерство освіти у Варшаві. Головною метою роботи канікулярного осередку було поглиблення та поширення музичної культури в краї через підготовку висококваліфікованих учителів співу й музики, керівників хорів, диригентів аматорських оркестрів й інструментальних колективів,

організацію конкурсів і концертів, надання музичних консультацій [10, р. 17].

Окрім спеціальних музичних дисциплін, які викладали професори Варшавської консерваторії В. Ляскі, Т. Охлевський, К. Сікорський, В. Рачковський, професор Катовицької консерваторії Т. Прейзнер та викладачі Кременецького ліцею, усі слухачі канікулярного осередку відвідували заняття зведеного хору та симфонічного оркестру, лекції інсценізації піснi й організації шкільного театру.

З метою поглиблення та розширення музичної культури слухачів, ознайомлення з відомими творами світової класичної музики у живому виконанні, керівництво осередку запрошувало до Кременця відомих польських артистів.

У різний час у стінах Кременецького ліцею виступали відомі солісти: З. Адамська-Таврошевічова (віолончель), Я. Висоцька-Охлевська (ф-но), Б. Кон (ф-но), А. Міхаловський (вокал), Т. Охлевський (скрипка), В. Рачковський (ф-но), І. Строковська-Фаряшевська (вокал), С. Таврошевіч (скрипка), М. Шалевський (альт) і місцеві виконавці М. Мрочковська (ф-но) та Є. Гаше (скрипка), які майстерно виступали поряд із відомими артистами. Із сольними виконавцями у концертах брали участь інструментальні колективи: Польський Квартет, квартет Польського радіо, військовий оркестр 18 полку м. Скверневіц. Концертній програмі, яка складалася із творів різних епох та стилів, передував коментар керівника курсів професора Б. Рутковського, який знайомив слухачів із творчістю композиторів, твори яких виконувалися на вечорі.

Керівництво ліцею сприяло художньо-естетичному вихованню учнів, які мали можливість відповідно до своїх уподобань брати участь у різноманітних гуртках, відвідувати виставки художників і фотографів, пленери, театральні постановки гастролюючи професійних театрів.

У 1929 р. у Кременецькому ліцеї завдяки акторці театру «Reduta» Ізи Куницької був створений театральний колектив, у якому брали участь не лише учні, а й викладачі. Артисти здійснили постановки «Марії» А. Мальчевського, «Лілії» А. Міцкевича, «Балладини» Ю. Словацького, «Листопадова ніч» С. Висп'яньського, «Повернення посла» Ю. Немцевича та інші [2, с. 80].

Визначною подією для усіх кременчан стала постановка у лютому 1932 р. вистави «Пастушка» Леона Шіллера на тему вертепу, до якої було залучено близько 50 осіб. С. Шейбаль на шпальтах часопису «*Życie Krzemienieckie*» зазначив, що артисти чудово виконали хорал прологу «Ну ж бо християни», ліричну розмову ангелів зі Св. Йосифом. Про великий успіх режисера Ізи Куницької, музичного супроводу під керівництвом Ф. Мончака та артистів свідчить чотириразовий повтор п'єси [11, р. 24].

Із приходом на роботу у 1927 р. учителів рисунку В. Галімського та С. Шейбаля у Кременецькому ліцеї

розпочинається активне художнє життя, організуються пленери та виставки. У 1935 р. до Кременця прибуло 25 відомих польських майстрів пензля, студенти варшавської та краківської художніх шкіл: М. Буковська, Г. Кровицька, Г. Заремба, Б. Гняздзовський, Е. Крха, С. Слабчинський та ін. [7, р. 409].

Як зазначає О. Панфілова, Кременець, який здобув славу «Волинського Барбізону», стає постійним місцем пленерів, а ряд художників (С. Щепанський, Е. Крха, Я. Цибіс, Г. Заремба, С. Осостович, Є. Васильковський) оселилися у місті, поєднавши із ним свою творчу діяльність [2, с. 33].

У 1937 р. за підтримки Міністерства релігії та освіти у Кременецькому ліцеї були організовані дворічні курси для вчителів малювання загальних, професійних і середніх шкіл. Програма курсу була спрямована на виконання великої кількості практичних завдань, які мали допомогти учителю малювання у педагогічній діяльності. Після завершення навчання відбувалася виставка мистецьких робіт усіх учасників. У фондах Кременецького краєзнавчого музею зберігаються різноманітні орнаменти, живописні твори в акварельній техніці, натюрморти, замальовки інтер'єру у виконанні курсантів.

Одним із ініціаторів створення в ліцеї учнівської фотомайстерні був викладач рисунку С. Шейбаль. Згодом, у 1930 р., на роботу у Кременецький ліцей приходить Л. Гроновський, який поєднує педагогічну діяльність із викладанням на фотокурсах. При майстерні були створені курси, на яких вивчалися теоретичні й практичні основи виготовлення художньої фотографії [8, р. 349]. Тематикою учнівських робіт були пейзажі Кременця та околиць, архітектура міста, основні події шкільного життя та міста. Роботи ліцеїстів гідно були представлені на виставках, які відбувалися у стінах ліцею, а також у Кракові, Львові, Вільно, Луцьку, Тарнові. Чимало учасників фотошколи у майбутньому продовжили заняття фотографією, серед яких Є. Струмінський, Т. Монгірд, Т. Бушинський, Ч. Сулковський, В. Жолкевський [2, с. 93].

**Висновки.** Таким чином, у Кременецькому ліцеї 20–30-х років ХХ ст., який був одним із головних центрів освіти й культури усієї Волині, значна увага приділялася культурно-естетичному вихованню учнів. Поєднання навчальних і позанавчальних форм роботи, що забезпечували формування культурно-мистецького середовища у навчальному закладі, були спрямовані на розвиток творчої особистості. Важливим моментом було відвідування аудиторій, на яких відомі польські артисти знайомили слухачів з кращими зразками світової музичної класики. Систематичне залучення ліцеїстів до участі у хоровому й інструментальних колективах, образотворчому, театральному та фотогуртках, відіграло важливу роль у гармонійному розвитку особистості та формуванню естетичних цінностей.

### Література:

1. Кременецький ліцей у контексті розвитку освіти, науки та культури на Волині в першій третині XX ст. : [зб. наук. праць / наук. ред. Багнюк А., Савелюк Н.]. Тернопіль : Терно-граф, 2009. 264 с.
2. Панфілова О. Мистецьке життя Кременеччини 20–30-х років XX століття : монографія. Тернопіль : Астон, 2012. 208 с.
3. Циркуляри і розпорядження Міністерства віросповідання та публічної освіти з організаційних питань. 06 червня 1937–27 серпня 1938 рр. ДАТО (Держархів Тернопільської обл.). Ф. 228. Оп. 1. Спр. 442. 200 арк.
4. Gache J. Audycje muzyczne. *Muzyka w szkole*. 1930. № 8–9. PP. 151–154.
5. Gache J. Jerzy Roman de Gache'. *Życie Krzemienieckie*. 1995. Rok V. №9. P. 24.
6. Gipski J. Z ruchu muzycznego w Polsce. *Krzemieniec. Muzyka Polska*. 1936. Rocznik III. Zesz. III (XI). PP. 222–223.
7. *Krzemieniec ogniskiem malarskim. Życie Krzemienieckie*. 1935. №9. PP. 409–410.
8. Kurs Fotograficzny. *Życie Krzemienieckie*. 1933. №8. P. 349.
9. Liceum Krzemienieckie w dobie obecnej. 1920–1935. *Krzemieniec : W. Cwik*, 1935. 45 p.
10. Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego. Dla nauczycielstwa szkół ogólnokształcących i seminarjów nauczycielskich. *Krzemieniec : Drukarnia Mazowiecka*, 1930. 24 p.
11. S. Sh. [S. Sheybal] Pastorałka Leona Schillera. *Życie Krzemienieckie*. 1932. № 2. PP. 21–24.
12. Siemaszko J. Wieczór artystyczny młodzieży licealnej w Szumsku (wrażenia uczestnika). *Życie Krzemienieckie*. 1935. №9. P. 408.

### References:

1. Kremenetskyi lytsei u konteksti rozvytku osvity, nauky ta kultury na Volyni v pershii tretyni XX st. : [zb. nauk. prats / nauk. red. Bahniuk A., Saveliuk N.] [Kremenets Lyceum in the Context of the Development of Education, Science, and Culture in Volyn in the First Third of the 20th Century]. Ternopil : Terno-hraf, 2009. 264 p. [in Ukrainian]
2. Panfilova O. (2012). Mystetske zhyttia Kremenechchyny 20–30-kh rokiv XX stolittia : monohrafia [Artistic Life in the Kremenets Region in the 20-30th years of the XX century : monograph] Ternopil : Aston, 208 p. [in Ukrainian]
3. Tsyrukulyari i rozporiadzhennia Ministerstva virospovidannia ta publichnoi osvity z orhanizatsiinykh pytan. 06 chervnia 1937–27 serpnia 1938 rr. [Circulars and Orders of the Ministry of Religious Affairs and Public Education on Organizational Matters. June 6, 1937–August 27, 1938]. DATO (Derzharkhiv Ternopilskoi obl.). F. 228. Op. 1. Spr. 442. 200 ark. [in Ukrainian]
4. Gache J. (1930). Audycje muzyczne [Music programs]. *Muzyka w szkole*. 8–9. PP. 151–154 [in Polish]
5. Jacek de Gache (1995). Jerzy Roman de Gache. [Jerzy Roman de Gache] *Życie Krzemienieckie*. 9. P. 24 [in Polish]
6. Gipski J. (1936). Z ruchu muzycznego w Polsce. *Krzemieniec* [From the music scene in Poland. *Krzemieniec*]. *Muzyka Polska*. III (XI). PP. 222–223 [in Polish]
7. *Krzemieniec ogniskiem malarskim* [Kremenets as a center of painting]. *Życie Krzemienieckie*. 1935. 9. PP. 409–410 [in Polish]
8. Kurs Fotograficzny [Photography Course]. *Życie Krzemienieckie*. 1933. 8. P. 349 [in Polish]
9. Liceum Krzemienieckie w dobie obecnej. 1920–1935 [Kremenets lyceum today. 1920–1935]. *Krzemieniec : W. Cwik*, 1935. 45 p. [in Polish]
10. Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego. Dla nauczycielstwa szkół ogólnokształcących i seminarjów nauczycielskich [Kremenets lyceum Summer Music Camp. For teachers at general education schools and teacher training colleges]. *Krzemieniec : Drukarnia Mazowiecka*, 1930. 24 p. [in Polish]
11. S. Sh. [S. Sheybal] (1932). Pastorałka Leona Schillera [Leon Schiller's Christmas Carol]. *Życie Krzemienieckie*. 2. PP. 21–24 [in Polish]
12. Siemaszko J. (1935). Wieczór artystyczny młodzieży licealnej w Szumsku (wrażenia uczestnika) [An artistic evening featuring lyceum students in Szumsk (a participants impressions)]. *Życie Krzemienieckie*. 9. P. 408 [in Polish]

Дата першого надходження статті до видання: 17.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 14.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## СИМВОЛІКА ІНІЦІАЦІЇ У ДИПТИХУ «ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА ФА-МІНОР №18» ВСЕВОЛОДА ЗАДЕРАЦЬКОГО

**Макарова Наталія Вікторівна,**  
докторка філософії в галузі культурології,  
старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін,  
Київська муніципальна академія циркового та естрадного мистецтва  
ORCID ID: 0000-0003-0495-2159

*І день іде,  
І ніч іде...  
Т. Шевченко*

*Всеволод Петрович Задерацький – геній української музичної культури першої половини ХХ століття. Історична доба, в якій жив і творив композитор, була надзвичайно складною для всіх народностей, що підпали під правління тоталітарної машини, а особливо для України: політичні репресії, війни, Голодомор, постійний тотальний тиск та спроба повного знищення української інтелігенції, створювали умови, за яких музика ставала не лише мистецьким, а перш за все психологічним та культурним явищем. У цьому контексті цикл «24 прелюдії та фуги», що написаний під час ув'язнення в колымському концтаборі, виступає своєрідним документом часу, де поєднано символізм з глибоким духовним змістом. Окрім того, цикл постає перед слухачем як містичний музично-психологічний щоденник композитора, людини, що з усіх сил старалася вижити в страшних екзистенційних умовах. Диптих «Прелюдія і fuga №18 фа-мінор» є одним із найяскравіших з усього циклу «24 прелюдії та фуги», відкриває слухачеві багатоплановий світ української музики того періоду, де класична поліфонія перетворюється на простір духовної та психологічної напруги. Твір поєднує складну поліфонічну мову із символічними кодами української культури, що звертаються до міфологічних образів і апофатичної традиції, створюючи відчуття невидимого та незбагненого. Мотив Всевидячого ока пронизує диптих, надаючи йому відтінку понадчасової присутності. Диптих постає як музична казка-ініціація, де слухач проходить через внутрішні випробування, конфлікти та трансформацію свідомості, а звучання стає носієм травматичного досвіду та архетипічних образів українського народу. Творчість Всеволода Петровича Задерацького виступає містком між особистим і універсальним, дозволяючи слухачеві пережити трагізм історичного часу, духовну боротьбу та силу культурної пам'яті.*

**Ключові слова:** Всеволод Задерацький, фортепіанна музика ХХ століття, Всевидяче око, ініціація, апофатичність, сакральний простір, екзистенційний досвід, культурна пам'ять.

### **Makarova Natalia. Symbolism of initiation in the diptych “Prelude and Fugue No. 18 in F minor” by Vsevolod Zaderatsky**

*Vsevolod Petrovich Zaderatsky is a genius of Ukrainian musical culture of the first half of the 20th century. The historical era in which the composer lived and worked was extremely difficult for all nationalities that fell under the rule of the totalitarian machine, and especially for Ukraine: political repressions, wars, the Holodomor, constant total pressure and an attempt to completely destroy the Ukrainian intelligentsia created conditions under which music became not only an artistic, but above all a psychological and cultural phenomenon. In this context, the cycle “24 Preludes and Fugues”, written during his imprisonment in the Kolyma concentration camp, acts as a kind of document of the time, combining symbolism with deep spiritual meaning. In addition, the cycle appears before the listener as a mystical musical and psychological diary of the composer, a person who tried with all his might to survive in terrible existential conditions. The diptych “Prelude and Fugue No. 18 in F minor” is one of the brightest of the entire cycle “24 Preludes and Fugues”, opening up to the listener the multi-layered world of Ukrainian music of that period, where classical polyphony turns into a space of spiritual and psychological tension. The work combines a complex polyphonic language with symbolic codes of Ukrainian culture, which appeal to mythological images and apophatic tradition, creating a feeling of the invisible and incomprehensible. The motif of the All-Seeing Eye permeates the diptych, giving it a touch of timeless presence. The diptych appears as a musical fairy tale-initiation, where the listener goes through internal trials, conflicts and transformation of consciousness, and the sound becomes a carrier of traumatic experience and archetypal images of the Ukrainian people. The work of Vsevolod Petrovich Zaderatsky acts as a bridge between the personal and the universal, allowing the listener to experience the tragedy of historical time, spiritual struggle and the power of cultural memory.*

**Key words:** Vsevolod Zaderatsky, piano music of the 20th century, All-Seeing Eye, initiation, apophaticity, sacred space, existential experience, cultural memory.

**Вступ.** Перша половина ХХ століття була надзвичайно складним і трагічним періодом для України. Розпад Австро-Угорської імперії, революції 1917–1921 років, що призвели до встановлення та закріплення радянської влади, війни, Голодомор, ГУЛАГи, розкидані по всій території новоствореної

імперії тоталітаризму, – усі ці чинники формували простір постійного історичного та культурного тиску. Особливо катастрофічним для розвитку української музики було фізичне й інтелектуальне знищення культурної еліти, а також тривалий ідеологічний пресинг інтелігенції. Багато талановитих композиторів, музикознавців



і діячів культури опинилися в таборах, зазнали арештів, були замордовані або розстріляні. Серед них – видатні постаті української музики: Борис Кудрик, Василь Барвінський, Володимир Флис, Павло Сениця, Левко Ревуцький, Микола Леонтович, Олександр Веприк. Репресивна політика мала на меті не лише контроль над територією, а й радикальне витіснення української культурної пам'яті, знищення національної ідентичності та духовного спадку. Систематичне переселення інших народів на українські землі та спроби демографічного переформатування регіону додавали ситуації особливого трагізму. У таборах композитори та музиканти змушені були виживати в екстремальних умовах – холод, голод, важка фізична праця. Проте навіть у таких обставинах вони продовжували створювати музику, вести своєрідні «музичні щоденники», які дозволяли зберегти внутрішню цілісність «Я» та не втратити найкращих людських якостей. Згадаймо хоча б Василя Барвінського, якому вдалося з мордовських таборів вивезти та подарувати світу дві симфонії Бориса Кудрика, що були таємно написані на клаптиках паперу. Сам Борис Кудрик, талановитий галицький піаніст і композитор, на жаль, не повернувся з табору. Попри репресії та тоталітарний тиск, українська музика першої половини ХХ століття демонструє вражаючу національну самобутність, новизну та експериментальність. Композитори активно зверталися до фольклору, інтегруючи народні мелодії та ритми в симфонічні, камерні, інструментальні та вокальні твори, поєднуючи традицію з новаторськими європейськими течіями – імпресіонізмом, неокласицизмом, авангардом, експресіонізмом. Такий синтез створював особливий музично-психологічний простір, у якому композитори могли символічно осмислювати трагедію часу, транслювати пережиті емоції та формувати національну свідомість слухачів. Музика ставала простором психологічного й духовного виживання, місцем збереження культурної пам'яті. Тому вивчення історично-культурологічного контексту є необхідною передумовою для розуміння глибинних смислів творів того періоду.

Всеволод Петрович Задерацький – виняткова постать української музичної культури першої половини ХХ століття. Його творчість поєднує глибоку національну ідентичність із європейськими музичними традиціями, формуючи унікальний стиль, де класична форма фуги поєднується з експресією, міфологічними мотивами та символічними кодами. Композитор залишив значну спадщину у жанрі фортепіанних циклів, серед яких «24 прелюдії», «Мікроби лірики», «Легенди», «Зошит мініатюр», «Порцелянові чашки», «Східний альбом». Особливе місце посідає цикл «24 прелюдії та фуги», який є художньо-концептуальним твором із потужним психологічним виміром. Цикл виник у складний період життя Задерацького, пов'язаний з перебуванням у колимському концтаборі, де музика стала для нього не лише творчим заняттям, а й способом внутрішнього виживання і духовною опорою. В екстремальних умовах цикл перетворився на містичний музично-психологічний щоденник, місце

пам'яті та внутрішньої опори, що дозволило композитору не втратити себе та зберегти творчу силу. Культурно-символічне середовище циклу поєднує українську музичну традицію з міфологічними, казковими й релігійними мотивами. Через музичні структури Задерацький кодує культурні сенси: етичні, духовні та архетипні уявлення, створюючи для слухача відчуття присутності універсальних образів, що виходять за межі конкретного історичного часу. Особливо важливими є символічні повторювані елементи – мотиви дзвонів, води, бурі, образ українського нічного неба, спів соловейка, прихід Месії, міфологічні та казкові структури, які набувають не лише музичної, а й духовної й психологічної ваги. «Карл Дальхауз у роботі «Аналіз та ціннісне судження» зазначав: «Історія впливу музики, яка на початку хоча і складається з виконань та їх сприйняття, але згодом у літературних осмисленнях та їх прочитанні, не є «зовнішньою» <...> відносно творів, а вторгається в їхню субстанцію, що сприймається як історично мінлива». Звідси випливає, що «розуміння музики виступає як засвоєння і музичної, і музично-мовної (або музично-літературної) традиції: традиції, де «інтерпретація» у сенсі «робити музику» та інтерпретація у сенсі «тлумачити музику» зливаються» [15, с. 91].

Сучасні воєнні події засвідчують, що історія має властивість повторюватися: сьогодні багато українців також перебувають у полоні, і серед них, імовірно, є люди з високим культурним і науковим потенціалом. Саме тому надзвичайно важливо повернути постать Всеволода Задерацького в український мистецький та науковий дискурс, повернути «додому» як символ культурної стійкості та пам'яті, що продовжує формувати українську ідентичність.

На сьогодні корпус наукових матеріалів про життя та творчість В. П. Задерацького поступово розширюється, однак інтерпретація циклу «24 прелюдії і фуги» залишається мало висвітленою. Серед авторів, що торкалися різних аспектів творчості композитора, можна відзначити В. Клину [2], Н. Лукашенко [3; 4], С. Постовайтову [12], Т. Сирятську [13], М. Остапчук [11] та Н. Макарову [5; 6; 7; 8; 9; 10].

Водночас питання структурно-драматургічного та символічного аналізу окремих диптихів, зокрема Прелюдії і фуги №18 фа-мінор, залишається невирішеним.

**Матеріали та методи.** У статті застосовано історико-культурологічний метод для розгляду твору у контексті творчих практик композитора та культурних моделей його доби. Психологічний та феноменологічний методи дозволяють виявити структури напруги, конфлікту та внутрішнього переживання, що формують драматургію твору, а герменевтичний підхід дає змогу прочитати музичний текст крізь призму екзистенційних і символічних смислів.

Уперше в міжнародному та українському науковому дискурсі проведено системний аналіз диптиху «Прелюдія і fuga №18 фа-мінор» засобами музикознавчого, психологічного та символічного підходів. Виявлено його драматургічні особливості, тематичний розвиток і поєднання фольклорних та міфологічних мотивів як

засобів передачі екзистенційного та емоційного досвіду композитора в умовах табірної дійсності.

**Результати дослідження.** В прелюдії фа-мінор № 18, що позначена характером **Con moto**, наскрізно «червоною ниткою» проходить пульсуючий восьмими звук «до» першої октави, створюючи унікальну музичну реальність, що одночасно належить до світу казки, міфу, психології та богословського символізму (рис.1). Цей звук ритуальний, що розділить інструмент на дві рівні половини, як сама Доля розділила життя Всеволода Петровича на «до» і «після». Лінійний час зникає, оживає реальність, де немає ні минулого, ні майбутнього, лише нескінченність теперішнього. Рівна пульсація має функцію механізму захисту, збереження пам'яті, створює ефект серцебиття. Розповідь як така тут відсутня, натомість композитор вводить слухача в простір пороговості, де реальність коливається між світлом і темрявою, між свідомим і підсвідомим, між людським і надлюдським. Саме в таких ситуаціях, за словами Еліаде, відкривається стан «містичного тепер» [22], коли свідомість переступає межу земного і входить у сакральне коло. Задерацький створює Вічність не розширенням фактури, а неймовірно сміливим звуженням: обмеживши музичну матерію до одного центра, він відкриває психологічний і міфологічний космос навколо нього. Музична мова прелюдії тримає слухача в напруженні, у балансі між чарівним і тривожним, створюючи відчуття, що щось міфологічне, потойбічне наближається, але показувати себе явно не хоче. Як Аніма, що є тіньовим аспектом психіки, в юнгіанському розумінні [26], з'являється в символах і образах, коли психіка знаходиться на межі. Аніма завжди приходить у химерній формі, бо несвідоме ніколи не говорить прямолінійно – воно сміється і тремтить одночасно, заворожує та насторожує. Тому ця прелюдія нагадує казку. Тут можна згадати Марію-Луїзу фон Франц [24], що вважала казку найкоротшим шляхом до архетипу, адже у найпростішій формі вміщує найглибшу істину. Композитор інтуїтивно будує весь твір навколо одного звуку, надаючи звучанню химерного казкового характеру. Але тут казка не для дітей, а для ініціації та духовного росту.

У контексті глибинної психології травми ця прелюдія набуває ще одного значення. Калшед [27] писав про внутрішнього охоронця – архетипічну силу, яка з'являється в людській психіці, коли та переживає загрозу руйнування. Цей охоронець не стільки захищає від болю, скільки контролює доступ до нього. Пульсація звуку «до», яка одночасно притягує й стримує, цілком вписується у цей контекст. Вона тримає межу, не дозволяє вийти за неї, поки не буде знайдено внутрішній баланс. Це не заборона, а ритуальний контроль, який добре знав той, хто пройшов через концтабір, через постійне існування на краю прірви, адже життям, в умовах табірної дійсності, назвати це важко. Бессел ван дер Колк [28] писав, що тіло завжди пам'ятатиме те, про що розум може забути або свідомість витіснити у підсвідоме; людина щоразу буде переживати біль, навіть якщо вже пройшло чимало часу. Задерацький у прелюдії створив простір, де звучання музики нагадує промовляння тіла,

що пам'ятає, прив'язане до одного центру, до однієї точки, яка стала умовною гарантією непадіння. Це той стан, коли людина мусила триматися за одну думку, один звук, один ритм, аби вижити та не втратити своє «Я». Звичайно що нам цього зараз не зрозуміти, адже, як писала Лоуренс Лангер: «якщо ви цього не бачили, то буде складно описати вам це, розказати, як це було. Діяти в умовах такого стресу – одне, але переповідати це комусь, хто навіть не уявляв, що така страшна жорстокість існує на світі, дуже дивно» [29, с. 21]. «Життя триває, але одразу в двох часових напрямках, і майбутнє не може втекти від сповненої горя пам'яті» [29, с. 34]. І саме в таких страшних умовах Задерацький зумів вижити і вберегти своє «Я» від знищення.

У цьому контексті варто згадати ще один надзвичайно важливий символ – Всевидяче Око (рис. 1), що у християнській традиції означає постійну присутність Божої уваги, спостереження, але й опіки. Цей всевидячий погляд «бачить утаєне» [1, Мт. 6:6] та проявляється у прелюдії у певній хтонічній<sup>1</sup> інверсії. Пульсація «до», що триває з незмінною наполегливістю, нагадуючи своєрідне Око, яке не кліпає – воно бачить усе, фіксує, пам'ятає, не дозволяє провалитися. Це не караючий погляд, а погляд, що знає. Сам факт незмінної пульсації створює ефект повної прозорості внутрішнього простору, де нічого не сховати: психіка людини повністю оголена, бо перебуває під «внутрішнім наглядом» – і божественним, і травматично-архетипічним одночасно. Так прелюдія стає місцем зустрічі героя з самим собою «з ока на око». «Перед героєм неминуче стоїть завдання. Воно оновлюється щодня, можливо, щомиті. Ніхто з нас не готовий до героїчного вибору і героїчних вчинків повсякчасно, або, можливо, навіть більшу частину часу. Але для кожного з нас призначається зустріч із самим собою, хоча більшість з нас ніколи не з'являється на неї. З'явиться та зустрітись з тим, з чим доведеться зіткнутися на краю безодні страху і невпевненості в собі – ось завдання героя» [20, с. 66].

Цікавим є виклад того матеріалу, що композитор подає навколо органного пункту «до» – тут проглядається діалог регістрів. Хоровий виклад паралельних тризвуків поверх «до» (тт. 3–8) підсилює моторошну казкову атмосферу. Слід наголосити, що кожен тризвук зафарбований мінорним звучанням, жодного мажорного. Задерацький ніби ще раз підкреслює відсутність свободи. До речі, протягом всього циклу немає жодної позначки динамічних відтінків – це теж сприймається знак заборони вислову. Палісад «темних» тризвуків, що не мають розв'язання, створюють ефект ритуального, застиглого, позачасового звучання хтонічної сфери, як «голоси тіней», як хор тих, хто перебуває «по той бік» (рис. 1). В українській традиції такими голосами є жіночі постаті межового стану, пов'язані з пам'яттю, переходом, пороговістю – «небоги», що є страшними,

<sup>1</sup> Хтонічна сфера у світовій міфології позначає вимір підземного, прихованого та позачасового буття, де зберігаються первісні сили, пам'ять роду та енергія непроявленого. У грецькій традиції її уособлюють богині Гея, Нікс, Персефона, а також різноманітні духи землі й ночі. Ці постаті не є «злыми», вони радше символізують неминущу тінь буття, те, що існує до і після людини, незалежно від людини, що зберігає таємницю переходу між життям і смертю.



Рис. 1. Всвидяче око та хор тіней

проте, одночасно, викликають глибоке співчуття, адже стережуть поріг та утримують межу між світом живих і світом мертвих. Кемпбелл [18] вважав, що хтонічна символіка виражає життєві цикли смерті і відродження, підкреслюючи універсальні трансформації людської психіки.

У тактах 9–14 (рис. 2) відбувається принципова зміна фактурної площини: відповіддю на попередні мінорні тривуки стає ланцюг паралельних нон, що заповнені квартами, розташованих нижче пульсуючого звука «до». Створюючи відчуття глибини, можливо, навіть провалля, вся фактура разом з пульсуючим центром є символом просторової багатовимірності. Нона завжди несе в собі семантику переходу за межу стабільності,

символізує стан розриву між можливим і неможливим, між земним і потойбічним, а розташування нижче пульсуючого центру, перетворює її на образ глибокого шару підсвідомості, який знаходиться та має право промовляти лише під постійним контролем незмінного ритуального «до». Особливої філософської ваги набуває внутрішнє заповнення цих паралельних нон квартовою структурою. Кварта у багатьох музично-міфологічних традиціях пов'язана з архаїкою, стійкістю, сакральною опорністю, що сягає первісних пластів культового співу. У цій прелюдії квартове наповнення не стабілізує музичний простір, а навпаки – робить його ще більш парадоксальним: сакральна «опора» виявляється розтягнутою, деформованою, розірваною нонами, ніби

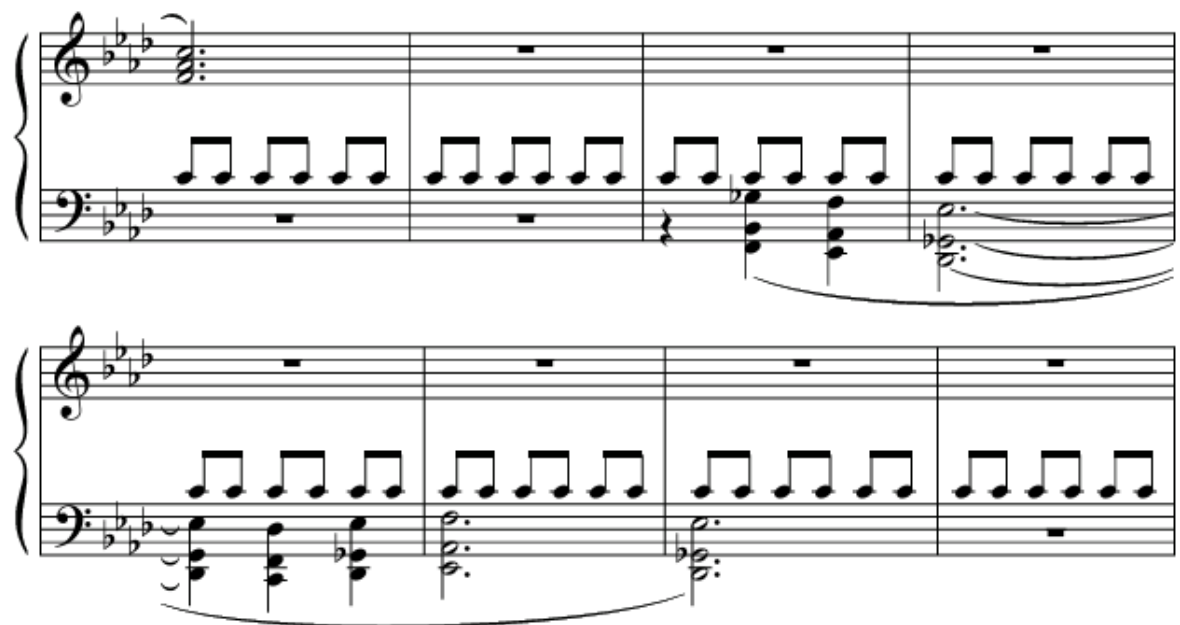


Рис. 2. «Тіньова відповідь»

світ тримається на структурах, які вже не гарантують рівноваги. Таким чином виникає своєрідна «тіньова відповідь», що звучить з глибин психічного та міфологічного простору як відлуння. У контексті аналітичної психології Еріха Ноймана [31] поняття «глибинного простору» несвідомого дає підстави трактувати вертикальні регістрові структури музичної тканини як особливий екзистенційний вимір, що не розгортається в часі, а переживається як стан. У цьому світлі нони, винесені у нижній регістр, постають не як емоційне «провалля» – акустичний образ межового досвіду, де звук набуває якості буттєвої статичності та створює ефект присутності, що переживається як простір внутрішнього занурення. Паралельні нони стають музичним еквівалентом тріщини в цілності світу, коли в іншій реальності вертикаль інтервалів замінює горизонталь часу, а квартове заповнення є знаком пам'яті про втрачений порядок, що більше не може бути повернутий, але наполегливо проступає крізь тканину звуку. «Реальність зблякла, і всі зусилля та емоції зосередилися на одному завданні: зберегти власне життя та життя свого товариша. Зазвичай, коли ув'язнених вели ввечері з роботи до табору, можна було почути полегшене зітхання зі словами: «Гаразд, ще один день минув»» [23, с. 44].

Цікавим є наступний епізод (тт. 17–27). Тризвукове питання повертається, але це не простий ретрансляційний повтор тактів 3–8. Тут композитор вибудував певну діалектичну систему чергування мінорних та мажорних тризвуків. Це вже не суцільна мінорна темрява, а полярність мажоро-мінору, що сприймається як пробіски надії. У психологічному та міфологічному вимірах такий прийом може бути прочитаний як коливання фази ідентичності. За аналітичною психологією Карла Юнга [26], особистість у процесі випробування стикається з необхідністю інтегрувати або витіснити світлі й темні аспекти аніми та тіні. Архетипи постають у множинності образів – від привабливих до загрозливих. Саме у цьому епізоді Задерацький із винятковою психологічною точністю вибудовує цю двоїстість: миттєвий спалах мажору майже одразу занурюється у затемнення мінору.

Важливою площиною в прелюді є феномен ритуального циклу. Повторювані циклічні переміни звучання (тембр/гармонія/регістрова позиція) часто виконують у ритуалі функцію перевірки кандидата на порозі: «ти можеш бачити світло – але чи зможеш ти повернутися

з тотальної темряви?». І відповідь приходиться невтішна! Такти 29–33 є повним дублюванням попереднього проведення відповіді (тт. 10–14), тобто знову активізувався старий патерн, що маніфестує – «ні, ще не твій час!». Повторення саме цієї відповіді двічі має свою мету. По-перше, це подвоєння ритуального голосу підземного простору: якщо відповіді в тт. 9–14 мали функцію первісного виявлення, то дублювання у тт. 29–33 закріплює статус цього шару як неодноразової загрози або нагадування. По-друге, дублювання технічно створює відчуття морфологічної петлі, де нижній план («нони») виступає як незламний фон, що не допускає остаточного переходу у вільну площину. По-третє, це підсилює семантику пам'яті: ритуал повинен повторюватися за будь-яку ціну, травматичне ядро не «переломлюється» з першої спроби – його треба констатувати знову й знову [27]. «Важливим елементом посвячення (ініціації) була зустріч неофіта зі смертю, або символічно, або під час реально небезпечного випробування. Психологічний зміст цього мотиву достатньо прозорий – ініціант повинен був розлучитися зі своїм попереднім життям і отримати нове» [14; с. 43].

Секундовий епізод тактів 36–39 (рис. 3) сприймається як стан «на межі» та вводить принципово інший тип енергії в тканину прелюді: секунда як метафора неможливості дистанції, стан, у якому немає простору для безпечного «між». Секунди, що піднімаються з нижнього регістра до середнього, не просто «рухаються вгору», а боязко, але впевнено наближаються до Всевидячого ока. Цей висхідний секундовий рух працює як жест внутрішнього звернення – ніби щось підземне, тіньове, хтонічне намагається доторкнутися до центру, не руйнуючи його, а лише наближаючись на відстань дихання, точніше – на відстань кварти. У термінах М. Еліаде [21], це прояв *coincidentia oppositorum* – миті, коли протилежності співіснують у крайній напрузі, не знищуючи одна одну. Секунда не дає розрядки: вона завжди «тримає» дві сили разом, не дозволяючи їм розчинитися. Цікаво, що в тактах 45–48 цей секундовий рух повторюється в інтроверсії вниз до початкової точки. Цей прийом є надзвичайно філософським: світ не змінюється, але змінюється вектор свідомості. Те, що раніше тягнулося з низу до центру тепер відступає від нього, чи то від страху, чи то від неготовності, а Всевидяче око не закривається, а навпаки, не втрачає своєї ідентичності та надалі виконує функцію своєрідного Провідника.

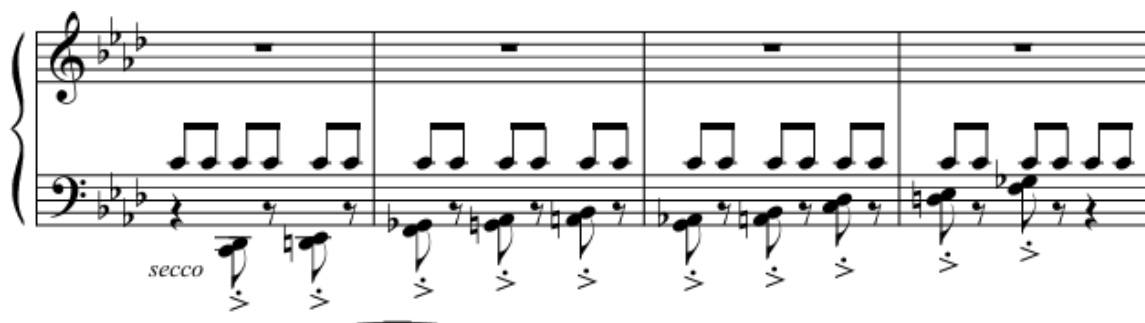


Рис. 3. Стан «на межі»

У тактах 54–67 відбувається радикальна трансформація попередньої інтервальної логіки. Нона, яка раніше була відповіддю і заповнювалася квартами, тепер постає у «порожньому» вигляді як оголений каркас, що не потребує внутрішнього заповнення. Слід наголосити, що це не спрощення фактури, а принциповий композиційний жест. У богословській традиції така стратегія відповідає апофатичному способу пізнання, коли істина мислиться через мовчання форми та відмову від образу, адже «те, що око не бачило, й вухо не чуло, і на серце людині не приходило...» [1, 1 Кор. 2:9] не може бути зображено повністю, бо жодна людина не здатна вмістити повноту Божественного. Нона в цьому епізоді виступає як рамка Невимовного – структура, що утримує присутність того, що не може бути висловлене. Окрім того, в цьому епізоді явно присутній казковий вимір – герой опиняється в «лісі без шляху», або «темному лісі» і припиняє будь-який рух, а просто очікує знаку [25].

Поява септими в тт. 68–75 структурує простір внутрішнім напруженням. Як образ незавершеного кола, септіма просить розв'язання, якого Задерацький уникає. Окрім того, заповнення мінорною терцією підкреслюється неможливість виходу із межового існування. Подальший епізод тт. 76–81 є явно ритуальним (рис. 4). Мала нона звучить тричі поспіль, після чого велика нона також повторюється тричі. Важливо, що та сама структура (триразове повторення малої та великої

нони) вже з'являлася раніше (тт. 56–58 і 61–63). Таким чином, композитор навмисно формує числовий символізм, що постає перед слухачем онтологічною формою часу. У богословській традиції три має особливе значення: Свята Трійця, три чесноти віри, надії і любові, три дні воскресіння Христа – від смерті до воскресіння, три богословські добродійства, три етапи життя людини у середньовічних трактатах: народження, земне життя, життя вічне, три святкові частини служби, три вигуки «Алілуя». Августин називав трійцю «рухом любові в самій сутності Божества» [17]. Музична структура повторюваних нон у прелюдії стає не тематичним розвитком, а ритуальним пульсом тринітарного ритму, що не пояснюється, а здійснюється. На міфологічному рівні число три маркує момент переходу: три випробування героя, три дороги, три запитання біля порогу світу мертвих. У прелюдії ця трійкова логіка інтервалів у поєднанні з богословським виміром створює ритуальну, сакральну структуру, де музика функціонує як міст між земним і трансцендентним, а слухач переживає не сюжетний розвиток, а ритм внутрішнього випробування, об'єднаний із божественною гармонією і присутністю.

Наступний епізод (тт. 83–91) цікавий тим, що відіграє роль спогаду (рис. 5). Оскільки людська пам'ять ніколи не відтворює події минулого з абсолютною точністю, музична структура тут представлена не у первісному вигляді, а в наближеному, трансформованому



Рис. 4. Ритуальна трійковість



Рис. 5. Спогад

варіанті. Чергування мінорних та мажорних тризвуків сприймається як ритуальна пам'ять про пережитий поріг. У системі Мірчі Еліаде [22] таке повернення не є циклічним у часовому сенсі; повтор не просто відтворює минуле, а оновлює сакральний зміст пережитого, перетворюючи його на позачасовий жест *anamnesis* – пригадування не конкретних подій, а самої структури буття. Якраз тут можна згадати феномен, що описаний Ранком як «повторюваний поріг свідомості» – *Wiederholungsschwelle* [32]. Травматичний досвід тут не відтворюється як болісне переживання учасника дійства (жертви), а переживається дистанційовано, ніби у ролі спостерігача. Таким чином, чергування мінорних і мажорних тризвуків у цьому епізоді стає не поверненням у минуле, а знаком внутрішнього дозрівання героя, у якого сформовані нові духовні якості. Це епічний момент, коли Всесвіт запитує героя: «чи впізнаєш ти межу, яку вже подолав?»

Фінальний розділ прелюдії (тт. 93–99) композитор вибудовує за принципом структурної симетрії, в якому велика нона стає не просто інтервальним розширенням, а просторовою моделлю сакрального поля. Внутрішнє заповнення нон різне: в одному випадку нона заповнюється терцією, в іншому – секундою. Саме це чергування м'якої, співучої терції та напруженої, граничної секунди створює відчуття пульсації не між звуками, а між онтологічними станами. Філософського значення тут набуває пульсуюче «до», що не входить у структуру

акордів як їхній звуковий елемент, а існує як вісь, що перетинає кожен велику нону на дві частини. Тобто, центр – Всевидяче око – не належить ні одній із сторін, подібно до мандали чи сакрального кола, такий тип нагадує стояння в центрі розщепленого світу. І знову символіка трійки набуває особливого значення – новові акорди три рази чергуються між собою, а потім три рази повторюються кожен. Цей жест свідчить не розвиток, а про сакральне рахування, що належить не часові, а обрядові. За М. Еліаде [21], ритуальне повторення не стільки відтворює подію, скільки має функцію вивести свідомість за межі профанного часу. Показово, що прелюдія завершується трьома октавами в нижньому регістрі, позначеними подвійною артикуляцією – стакато та клиноподібними акцентами. Ніби три автономні стовпи, ці три удари остаточно декларують незворотність прожитого досвіду.

Фуга (рис. 7) значно поглиблює міфічно-казковий простір, окреслений у прелюдії. На це вказує й позначка *Serioso*, що в даному творі виходить за межі традиційної інтерпретації строгості темпу чи характеру. У контексті хтонічно-сакрального простору, який був вибудований у прелюдії, ця ремарка означає передусім дисципліну духу. Лише аскетизм як форма існування Обраного та внутрішня зосередженість дозволяють не порушити сакральну межу між світами, а навпаки – увійти в хтонічний простір. У цьому сенсі *Serioso* функціонує як охоронний код: він не дозволяє музичній тканині



Рис. 6. Фінал прелюдії



Рис. 7. Початок фуги

розірвати сакральне коло «містичного тепер» [22], встановлене пульсацією органного пункту в прелюдії. Експозиція фуги чітко чотириголоса, але в подальшому кількість голосів буде варіюватися, тому однозначно сказати, що fuga є чотириголосою ми не можемо. Тема одинадцятитоновна, вміщується в 5 тактах. Слід звернути увагу, на цікавий момент – в основі теми закладені чотири чисті квінти, що вибудовують архаїчний каркас. Це сприймається як відсилка до найдавніших смислових структур музики як ритуалу, а не як мистецтва у новочасному сенсі. Квінта в архаїчній звуковій символіці – це інтервал відкритості та повноти простору, відсутності сумніву. Це не питання – це стан даності. Чотириразове повторення квінти створює не мелодію, а вектор руху, без можливості повернення. У міфологічній структурі число чотири має статус каркасу світу: чотири сторони світу, чотири вітри, чотири ріки раю, чотири «стовпи» неба [18; 19; 30]. «Число 4 носить відбиток земного: воно вказує на сторони світу, на чотири пори року, що є відображенням земної універсальності, на чотири вітри, що символізують перемінність та мінливість людського життя у порівнянні з гармонійністю та сталістю Небесного. Це число говорить про життя віруючих: це чотири ріки в садах Едему, яким колись стане земля; це чотири Євангелія про життя Ісуса Христа, який був людиною. Це число слабкості людини перед Триєдністю Божим» [16; 34]. По суті, чотири квінти слугують моделі космічної орієнтації, що забезпечує встановлення та тримання координат Буття. Ще один цікавий момент – побудова інтервалу квінта, вона як відстань між двома стовпами – тоніка та домінанта, тобто створюється ефект постійного «між».

У тактах 19–24 партія нижнього голосу хоча і не виходить за межі поліфонічної логіки, проте набуває характеру ритуальної структури. На фоні одноголосі

теми у верхньому голосі октавні рухи в басу функціонують не як гармонічна опора, а як тілесна форма звучання, що творить ефект важкості Буття (рис. 8). Особливо семантично насиченим є епізод трьох блоків збільшених кварт (тт. 22–24) (рис. 8). Збільшена кварта вміщує в собі три цілі тони, тобто внутрішньо структурована за принципом трійці. Таким чином, виникає багаточарова символіка трійковості: три блоки × три збільшені кварта × три тони всередині кожного інтервалу. Це створює модель тричастинної тричастинності як своєрідну формулу сакрального повторення, а точніше ритуалу. У біблійній традиції трійцева структура виступає знаком повноти дії та незворотності переходу: «І випросили Його втретє» [1, Мт. 26:44], «І мовився втретє, кажучи те саме слово» [1, Мк. 14:39]. Триразове повторення в Біблії не є стилістикою, а актом закріплення реальності. У цьому контексті трикратна поява блоків збільшених кварт може бути прочитана як музичний еквівалент сакрального утвердження межі, яка фіксується промовлянням. В українській міфологічній уяві межа це не уявна лінія, а своєрідний простір ламкості: місце, де трава не така зелена, голос ніби з підземелля, а будь-який крок небезпечний. Композитор звуком «малює» місце, куди «не ходять просто так», де невідготовлений не потрапить, а якщо і потрапить – то назад вороття не буде.

У такті 25 відбувається якісний зсув музичної реальності. Тема, проведена у верхньому голосі від до-бемоль, накладається на подвійно збільшений варіант теми в головній тональності. Задерацький навмисно деформує час – прийом подвійного збільшення розтягує час до невпізнання, «повільний» та «швидкий» час існують одночасно, формуючи акустичну модель травматичної свідомості, у якій звичний лінійність руйнується, подія у минуле не відходить, а залишається



Рис. 8. ефект важкості Буття + символіка «трійки» у фугі

тілесно теперішньою. Окрім того, тема у верхньому голосі, що проводиться від звуку до-бемоль створює ефект віддалення від «рідного», «домашнього», «правильного», що топографічно сприймається як чужина. «У таборі маленька одиниця часу, наприклад день, сповнений щогодинними тортурами та втомою, видається нескінченним. Довший відрізок часу, наприклад, тиждень, здається, пролінає дуже швидко» [23, с. 85]. А ще «час – необмеженість терміну ув'язнення, яке відчувалося найбільш гостро; простір – обмеженість життєвого простору в'язниці. Усе по той бік колючого дроту ставало віддаленим – недосяжним та нереальним» [23, с. 86].

Радикальна стабілізація простору фуги починається з такту 31 – октава «до» (рис. 9) в басовому регістрі не просто функційна опора, а онтологічна вісь буття, часовий стовп, що організовує й тримає смисл. Фактура, що заповнюється октавним дзвонінням у середньому та верхньому регістрах втрачає поліфонічний характер. Тут доречно згадати про феномен *axis mundi* – світової осі: басовий дзвін «до» стає не просто звуком, а вертикальним виміром, що сполучає «низи» й «верхи» музичного простору. Подібну функцію сакральної осі як сакрального простору, упорядкованого через центр, описує Мірче Еліаде [22]. У психологічному вимірі цей епізод запускає механізм регресії до архетипного слухового досвіду. Юнг описував подібні структури як прояви колективного несвідомого, але тут важливо, що дзвін безпосередньо не викликає емоцію, а формує стан порогу, породжує Сторожа свідомості, Духа, або Мудрого Старого. Складається враження, що Особистість більше не «рухається» в потоці, а стоїть перед брамою або перед межею Буття. «Мотив Духа зустрічається ... у вигляді старого чоловіка ... Старий завжди з'являється в той момент, коли герой потрапляє в безнадійну ситуацію... оскільки через зовнішні чи через внутрішні перешкоди герой не в змозі сам знайти вихід з ситуації, то знання, необхідні для цього, приходять до нього у вигляді персоніфікованої думки, тобто в образі мудрого старого чоловіка, здатного дати героєві добру пораду й допомогти» [26, с. 298]. Окрім цього, цей епізод можна інтерпретувати як музичний аналог біблійного «гласу з безодні» – не голосу людського, а голосу

присутності, з того простору, де мова вже не належить людині, а переходить у сферу трансцендентного. У біблійній традиції звук труби й дзвону – це не музика, а епіфанія. У Біблії [1, Кн. Вихід 19:16] грім, блискавки і «звук труби сильний» супроводжують явлення Бога на Синаї; в Откровенні – сурми не просто сповіщають, а розтинають час, поділяють історію на «до» і «після»: «бо засурмить, і мертві воскреснуть нетлінними» [1, 1 Кор. 15:52]. Тому кожен удар дзвону «до» є знаком межі, символічним «так було визначено». В контексті всього диптиху «Прелюдія і fuga №18» фа-мінор тону «до» належить функція центру пам'яті, каменем, адже «Господь – твердиня моя» [1, с. 18:2].

І не даремно наступний епізод Задерацький проводить у формі стретти, оскільки цей поліфонічний прийом технічно відтворює антропологічну та метафізичну модель стискання часу, формуючи відчуття фатальної неминучості. У богословському вимірі така структура співзвучна ідеї кайросу – особливого, «згущеного» часу, в якому діє не людська воля, а Божий замисел. Якщо хронос – це час послідовності, то кайрос – це час вторгнення вічності у мить [33]. У стретті межі між минулим та майбутнім стираються, створюючи ефект судного моменту, коли все насправді вже відбулося, але ще не перестає звучати. Психологічний вимір цієї структури співвідноситься з описом травматичного повтору. Дональд Калшед наголошував, що в умовах психічної загрози свідомість потрапляє у стан «замкненого кола повторення», коли травматичний зміст не може бути інтегрований і тому постійно повертається у все інтенсивнішій формі [27]. У міфологічній площині дана стретта може бути прочитана як архетипічний образ «звуження кола» перед переходом. У працях Джозефа Кемпбелла цей момент описується як фаза, коли герой «не може більше відступати» і вимушений переступити поріг трансформації [18].

Фінальний розділ фуги (тт. 45–55) вибудований як зона максимальної акустичної щільності монолітної звукової маси. Останнє октавне проведення теми в басу октавами (тт. 45–47) створює ефект голосу землі, а октавно-акордове дублювання теми в партіях обох рук (тт. 48–55), що йде слідом, формує феномен



Рис. 9. Онтологічна вісь Буття

повної вертикалізації матеріалу в єдину акустичну вісь. Подібний стан Мірча Еліаде описував як момент ієрофанії [21] – прояву сакрального у формі, де зустрічається земне та небесне. Особливого значення набуває кількість голосів хорового масиву, що подекуди сягає десяти, близький до архаїчних уявлень про «космічне звучання». Пам'ять перестає бути ментальною, травматичний досвід фіксується у тілесних шаблонах повторення [34]. Клинкова артикуляція в цьому сенсі функціонує як тілесний «рефлекс», що несе на собі слід пережитого. Кожен різкий обрив звучання відіграє роль не просто паузи, а мікромерти, тілесного пригадування ситуації крайнього екзистенційного напруження.

У біблійній традиції цей образ співвідноситься з мотивом  $\varphi\omega\eta\ \upsilon\delta\acute{\alpha}\tau\omega\nu\ \rho\omicron\lambda\lambda\acute{\omicron}\nu^2$  [1, Одкр. 1:15], що символізує саму присутність божественної сили. Октавне завершення подвійними октавами з подвійною стакатно-клинковою артикуляцією звуків «до» → «фа» набуває характеру ритуального запечатання простору. Богословський вимір цього жесту перекликається з біблійною формулою «увійдуть у спокій Мій» [1, Євр. 4:10], де спокій мислиться метафізичним домом, до якого щораз повертається стомлена душа. Домінанта в цій зв'язці стає образом земного неспокою, вигнання та напруження, а тоніка – образом Обітованої землі, есхатологічного притулку. Це нагадує біблійний образ «печати», коли сказане остаточне та більше не підлягає зміні: «І запечатано було» [1, Одкр. 5:1].

**Висновки.** Всеволод Петрович Задерацький постає однією з ключових постатей української музики ХХ століття, чие мистецтво поєднує національну самобутність із європейськими музичними традиціями. Його творчість формується в умовах історичних катаклізмів, репресій і перебування в концтаборі. Це надає творам композитора особливого історичного, психологічного та культурного значення. Саме через призму його творчості можна простежити, як українська музична традиція, попри тиск тоталітарного середовища, зберігала національну ідентичність, створювала простір для духовного та психологічного виживання.

Цикл «24 прелюдії та фуги» виступає складним художньо-концептуальним явищем, що синтезує драматургію, символіку та психологічну експресію. Як своєрідний музичний щоденник, де кожен диптих відображає внутрішній світ автора, його реакцію на обставини життя та культурний контекст доби, цикл «24 прелюдії та фуги» постає перед слухачем не лише як витвір музичного мистецтва, а й як важливий елемент культурної пам'яті та української національної ідентичності.

Диптих «Прелюдія і fuga фа-мінор» №18 відтворює унікальний психологічний простір музичної казки, де образ Всевидячого ока, що пронизує весь диптих, постає як символ постійного спостереження та внутрішньої саморефлексії, що надає твору надчасового та метафізичного звучання. Цей музичний простір дозволяє не лише відчути психологічний стан автора, а й осмислити універсальні людські переживання – боротьбу, страх, надію та внутрішню трансформацію.

#### Література:

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: пер. І. Огієнка. К.: Українське Біблійне Товариство, 2011. 1376 с.
2. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Музична Україна, 1980. 316 с.
3. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького: дис. ... канд. мистецтв: 26.00.01. Одеса, 2011. 242 с.
4. Лукашенко Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 308 с.
5. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. Аспекти історичного музикознавства, 2024, вип. 36, с. 62–80.
6. Макарова Н. Дзвін як фігура пам'яті (на прикладі прелюдії і фуги N1 до-мажор із циклу "24 прелюдії та фуги" В.Задерацького). Fine Art and Culture Studies. N4, 2025. С. 95–105. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-4-13>
7. 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>
8. Макарова Н. Семіотика подвійності (на приклад прелюдії та фуги N5 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>
9. Макарова Н. Символізм музики табірної доби (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>
10. 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>
11. Остапчук М. Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство), 2023, № 44, с. 134–146.
12. 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.

<sup>2</sup> голос багатьох вод.

13. Сирятська Т.О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуґи» В. Задерацького. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2024, вип.70, с. 140–160.
14. Тиховська О. Українська народна чарівна казка: психоаналітичний аспект. Монографія. Видання друге, доповнене. Київ: Видавництво остислава Бурлаки, 2023. 416 с.
15. Філософія культури : основні поняття, напрями, персоналії. Колективна монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. К. : Видавництво: Букрек, 2020. 601 с.
16. Юрченко О. О. Символіка чисел в духовній культурі православного соціуму українських земель у XIV – початку XVIII століть : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2016. 267 с.
17. Augustinus Hipponensis. De Trinitate. Liber X, caput 12 – [Resursa electronica]. – Accessus: <https://catholiclibrary.org/library/view?docId=/Fathers-OR/PL.042.html&chunk.id=00002259> ( Data accessus: 09.12.2025).
18. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. New York: Pantheon Books, 1949. 416 p.
19. Cross, I. Music, Cognition, Culture, and Evolution. Oxford: Oxford University Press, 2001. 256 p.
20. Hollis, James. Mythologems: Incarnations of the Invisible World. Toronto: Inner City Books, 2004. 164 p.
21. Eliade M. Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition. Paris : Gallimard, 1949. 174 p.
22. Eliade M. Le sacré et le profane. Paris : Gallimard, 1975. 186 p.
23. Frankl, V. E. ... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. München: Kösel-Verlag, 2009. 269 p.
24. Franz, M.-L. von. The Interpretation of Fairy Tales. Boston&London: Shambhala, 1996. 224 p.
25. Jacobs J., Batten J. D. European Folk and Fairy Tales. New York : Putnam, 1916. 298 p.
26. Jung. C.G. Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke, Band 9/I. Zürich: Walter Verlag, 1976. 476 p.
27. Kalsched D. The Inner World of Trauma: Archetypal Defences of the Personal Spirit. London: Routledge, 1996. 240 p.
28. Kolk B. The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma. New York: Viking, 2014. 464 p.
29. Langer, L. L. Holocaust testimonies: The ruins of memory. New Haven: Yale University Press, 1991. 228 p.
30. Levitin, D. J. This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession. New York: Dutton, 2006. 366 p.
31. Neumann, Erich. Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. – Zürich : Rascher, 1949. 568 p.
32. Rank, O. The Trauma of Birth. London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1929. 224 p.
33. Tillich P. The Protestant Era. Chicago: University of Chicago Press, 1948. 233 p.
34. Wertsch, J. V. Voices of the Mind: A Sociocultural Approach to Mediated Action. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. 183 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. Klyn, V. (1980). Ukrainska radianska fortepiannia muzyka [Ukrainian Soviet piano music]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 316 p. [in Ukrainian].
3. Lukashenko, N. (2011). Stylovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho [Stylistic foundations of V. P. Zaderatsky's piano poetics] (Cand. Art. diss., 26.00.01). Odesa. 242 p. [in Ukrainian].
4. Lukashenko, N. (2024). Vsevolod Petrovych Zaderatskyi v konteksti "tinovoi" istorii muzyky XX stolittia [Vsevolod P. Zaderatsky in the context of the "shadow" history of 20th-century music] [Monograph]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 308 p. [in Ukrainian].
5. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povnennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. Aspekty istorichnoho muzykoznavstva, 36, 62–80. [in Ukrainian].
6. Makarova, N. (2025). Dzvyn yak fihura pamiaty (na prykladi preliudii i fuhy №1 do-mazhor iz tsyklu "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>
7. Makarova, N. (2025). Preliudii ta fuha lia-minor № 2 V.P.Zaderatskoho yak muzychna model tryvozhnoho 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>
8. Makarova, N. (2025). Semiotyka podviinosti (na pryklad preliudii ta fuhy N5 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>
9. Makarova, N. (2025). Symvolizm muzyky tabirnogo dnia (na prykladi muzychno-psykholohichnoho analizu «Preliudii 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>
10. Makarova, N.(2025). Storinka mistychnoho shchodennyka uv'iaznenoho (na prykladi Preliudii i fuhy do-diiez 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)]. Pivdenoukrajinski mystetski studii, vyp. 3, pp. 145–152. [in Ukrainian]. DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-3.19>

11. Ostapchuk, M. (2023). Povnennia iz zabuttia (do 70-richchia z dnia smerti kompozytora Vsevoloda Zaderatskoho) [Return from oblivion (on the 70th anniversary of the death of composer V. Zaderatsky)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* (Musicology section), 44, 134–146. [in Ukrainian].

12. Postovoytova, S. O. (2024). Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist [The large polyphonic cycle as a compositional-dramaturgical whole] (Doctor of Philosophy diss.). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. [in Ukrainian].

13. Syriatska, T. O. (2024). Zhanrovo-stylisnychna 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].

14. Tykhovska, O. (2023) *Ukrainska narodna charivna kazka: psykhoanalytychnyi aspekt* [Ukrainian folk fairy tale: psychoanalytic aspect] *Monohrafiia. Vydannia druhe, dopovnene*. Kyiv: Vydavnytstvo Rostyslava Burlaky. 416 p. [in Ukrainian].

15. *Filosofiia kultury : osnovni poniattia, napriamy, personalii* [Philosophy of culture: basic concepts, direct, personal]. *Kolektyvna monohrafiia / Andrushchenko T. I., Antoniuk O. V., Bepalyi V. A., Brovko M. M., Fedorenko M. O. ta in.; za zah. red. prof. M. O. Tymoshenka. K. : Vydavnytstvo: Bukrek. (2020). 601 p. [in Ukrainian].*

16. Yurchenko, O. O. (2016). *Symvolika chysel v dukhovnii kul'turi pravoslavnoho sotsiumu ukrains'kykh zemel' u XIV – pochatku XVIII st.* [The symbolism of numbers in the spiritual culture of the Orthodox society of Ukrainian lands in the 14th – early 18th centuries] (Candidate dissertation). Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv. [in Ukrainian].

17. Augustine. (n.d.). *De Trinitate* (Book X, Chapter 12). Catholic Library. [catholiclibrary.org](https://catholiclibrary.org/library/view?docId=/Fathers-OR/PL.042.html&chunk.id=00002259) <https://catholiclibrary.org/library/view?docId=/Fathers-OR/PL.042.html&chunk.id=00002259> (Data accessus: 09.12.2025) [in Latin].

18. Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. New York: Pantheon Books. 416 p. [in English].

19. Cross, I. (2001). *Music, cognition, culture, and evolution*. Oxford: Oxford University Press. 256 p. [in English].

20. Hollis, J. (2004). *Mythologems: Incarnations of the invisible world*. Toronto: Inner City Books. 164 p. [in English].

21. Eliade, M. (1949). *Le mythe de l'éternel retour: Archétypes et répétition* [The Myth of Eternal Return: Archetypes and Repetition]. Paris : Gallimard. 174 p. [in French].

22. Eliade, M. (1975). *Le sacré et le profane* [The sacred and the profane]. Paris: Gallimard. 186 p. [in French].

23. Frankl, V. E. (2009). ... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. München: Kösel-Verlag. 269 p. [in German].

24. Franz, M.-L. von. (1996). *The interpretation of fairy tales* [The Interpretation of Fairy Tales]. Boulder; London: Shambhala Publications. [in English].

25. Jacobs, J., & Batten, J. D. (1916). *European folk and fairy tales*. New York : Putnam. 298 p. [in English].

26. Jung, C. G. (1976). *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* [The archetypes and the collective unconscious] (*Gesammelte Werke, Bd. 9/I*). Zürich : Rascher. 384 p. [in German].

27. Kalsched, D. (1996). *The inner world of trauma: Archetypal defences of the personal spirit*. London: Routledge. 240 p. [in English].

28. van der Kolk, B. (2014). *The body keeps the score: Brain, mind, and body in the healing of trauma*. New York: Viking. 464 p. [in English].

29. Langer, L. L. (1991). *Holocaust testimonies: The ruins of memory*. New Haven: Yale University Press. 228 p. [in English].

30. Levitin, D. J. (2006). *This is your brain on music: The science of a human obsession*. New York: Dutton. 366 p. [in English].

31. Neumann, E. (1949). *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins* [Origin story of consciousness]. Zürich : Rascher. 568 p. [in German].

32. Rank, O. (1929). *The trauma of birth*. London : Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 224 p. [in English].

33. Tillich, P. (1948). *The Protestant era*. Chicago: University of Chicago Press. 233 p. [in English].

34. Wertsch, J. V. (1993). *Voices of the mind: A sociocultural approach to mediated action*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 183 p. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 29.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 27.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ЦИКЛ «10 УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ТРИГОЛОСНОГО ДІВОЧОГО ХОРУ З ФОРТЕПІЯНОМ» В ОБРОБЦІ МАРТИ КРАВЦІВ-БАРАБАШ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Молчко Уляна Богданівна,

доктор філософії, доцент,

доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін

та інструментальної підготовки факультету початкової освіти

та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ORCID ID: 0000-0003-1519-6053

*Статтю присвячено дослідженню музично-стильових і виконавських особливостей циклу «10 українських церковних пісень для триголосного дівочого хору з фортепіяном» в опрацюванні Марти Кравців-Барабаш, опублікованого у Канаді. Розглянуто значення цього нотного видання у контексті розвитку української духовної музики та діяльності митців української діаспори ХХ століття, спрямованої на збереження і популяризацію національної музичної традиції.*

*Проаналізовано композиції українських авторів різних історико-стильових періодів – Дмитра Борзнянського, о. Остапа Нижанківського, о. Віктора Матюка, о. Йосифа Кишакевича, о. Діонісія Головецького, о. Володимира Стеха, що увійшли до зазначеної збірки. Виявлено характерні риси хорового викладу та особливості фортепіанного супроводу в опрацюваннях Марти Кравців-Барабаш. З'ясовано, що більшості композицій властиві прозорість фактурної організації, опора на кантилену мелодію, споріднену з народнопісенною традицією, а також терцієво-секстове голосоведення, що забезпечує м'яку консонантність звучання.*

*Особливу увагу приділено ролі фортепіанного акомпанементу, який у багатьох творах виходить за межі суто другорядної функції та набуває рис самостійної фактурної складової музичного розвитку. Для фортепіанної партії характерні трипланова романтична фактура, октавно-акордові комплекси, арпеджовані фігурації, підголоскові інтонації та елементи поліфонізації музичної тканини. Розкрито виконавсько-інтерпретаційні аспекти творів, зокрема вимоги до ансамблевої взаємодії хору й концертмейстера, диференціації фактурних планів, динамічного балансування на педалізації.*

*Доведено, що опрацювання Марти Кравців-Барабаш поєднують репертуарно-педагогічну доцільність із художньою виразністю та відіграють важливу роль у збереженні й популяризації української духовної музичної спадщини.*

**Ключові слова:** українська духовна музика, хорова творчість, українська діаспора, Марта Кравців-Барабаш, фортепіанний супровід, фортепіанна фактура, виконавська інтерпретація.

### **Molchko Uliana. Cycle «10 Ukrainian church songs for three-voice girls' choir with piano» arranged by Marta Kravtsiv-Barbash in the performing practice of a pianist-concertmaster**

*The article is devoted to the study of the musical-stylistic and performance features of the cycle «10 Ukrainian Church Songs for Three-part Girls' Choir with Piano» in the work of Marta Kravtsiv-Barbash, published in Canada. The significance of this musical edition is considered in the context of the development of Ukrainian sacred music and the activities of artists of the Ukrainian diaspora of the 20th century, aimed at preserving and popularizing the national musical tradition.*

*The compositions of Ukrainian authors of different historical and stylistic periods are analyzed – Dmytro Bortnyansky, Fr. Ostap Nyzhankivsky, Fr. Viktor Matyuk, Fr. Yosyf Kyshakevich, Fr. Dionysius Golovetsky, Fr. Volodymyr Stekh, who were included in the mentioned collection. The characteristic features of choral presentation and the peculiarities of piano accompaniment in the works of Marta Kravtsiv-Barbash are revealed. It is found that most compositions are characterized by transparency of textural organization, reliance on cantilena melody, related to the folk song tradition, as well as third-sixth voicing, which ensures soft consonance of sound.*

*Particular attention is paid to the role of piano accompaniment, which in many works goes beyond a purely secondary function and acquires the features of an independent textural component of musical development. The piano part is characterized by a three-plan romantic texture, octave-chord complexes, arpeggiated figurations, subvocal intonations and elements of polyphonization of musical fabric. The performance and interpretation aspects of the works are revealed, in particular, the requirements for ensemble interaction between the choir and the accompanist, differentiation of textural plans, dynamic balancing and pedalization.*

*It is proven that Marta Kravtsiv-Barbash's arrangements combine repertoire and pedagogical expediency with artistic expressiveness and play an important role in preserving and popularizing the Ukrainian spiritual musical heritage.*

**Key words:** Ukrainian spiritual music, choral work, Ukrainian diaspora, Marta Kravtsiv-Barbash, piano accompaniment, piano texture, performing interpretation.

**Вступ.** Українська духовна музика становить важливу складову національної культурної спадщини, відображаючи багатовікову традицію поєднання літургійної практики, народнопісенної інтонаційності та професійної композиторської творчості. Упродовж ХІХ–ХХ століть особливого розвитку набув жанр

духовної пісні, що функціонував як у богослужбовому середовищі, так і поза межами літургійної практики, зокрема у концертній та освітній практиці. Вагому роль у збереженні та популяризації духовнопісенної традиції відіграли мистці української діаспори ХХ століття, які, опрацьовуючи релігійні композиції, адаптували їх до



потреб церковних, аматорських і навчальних колективів. У цьому контексті особливе значення мають нотні видання, що поєднують риси професійної композиторської інтерпретації та педагогічно-репертуарної доцільності. Подібні опрацювання сприяли збереженню української духовної спадщини та її поширенню в еміграційному культурному просторі. До таких видань належить збірник «10 українських церковних пісень для триголосного дівочого хору з фортепіаном» в обробці для жіночого хору Марти Кравців-Барабаш. Попри значну репертуарну цінність зазначеного нотного альбому, його музично-стильові та виконавсько-фактурні особливості не стали предметом спеціального музикознавчого дослідження. Це зумовлює актуальність звернення до аналізу збірника М. Кравців-Барабаш як творчого переосмислення релігійних композицій у сфері камерно-хорового виконавства.

**Матеріал і методи.** Наше сьогодні все більше звертає увагу професійних музикантів до творчості митців, які в силу суспільно-політичних подій з приходом радянського режиму змушені були покинути Україну. У поліетнічному світовому середовищі вони транслиували нашу національну культуру, зокрема і духовне музичне надбання. Творчість М. Кравців-Барабаш відома завдяки її нотним збірникам, які на початку 90-х років ХХ століття повернулися в національний культурно-освітній простір. Зокрема це її нотне видання «10 українських церковних пісень для триголосного дівочого хору з фортепіаном» в обробці для жіночого хору. Композиції доповнені фортепіанним супроводом, який привертає увагу багатоплановим фактурним викладом. Методологічну основу статті становить комплекс взаємодоповнювальних наукових методів. *Музикознавчо-аналітичний* для застосовано для дослідження інтонаційно-мелодичних, гармонічних та фактурних особливостей хорових і фортепіанних партій. *Інтерпретаційний* метод використано з метою виявлення виконавських аспектів музичного тексту, зокрема специфіки ансамблевої взаємодії хору та інструментального акомпанементу. *Структурно-функціональний* дав змогу простежити роль фактурних елементів у формуванні художнього образу творів. Застосування зазначених методів дозволило цілісно розглянути особливості опрацювань духовних пісень М. Кравців-Барабаш, а також визначити їх значення у сучасній виконавській і педагогічній практиці.

Мета статті – здійснити комплексний інтерпретаційний аналіз опрацювань релігійних пісень М. Кравців-Барабаш з метою їх актуалізації та впровадження в практику жіночих хорових колективів і піаністів-концертмейстерів, виявити особливості фактурної організації хорового письма та фортепіанного супроводу крізь призму виконавських завдань концертмейстера та ансамблевої взаємодії.

Діяльність визначної культурно-громадської діячки української діаспори Марти Кравців-Барабаш знайшла широке окреслення в монографії Ганни Карась [4, с. 53; 65; 72; 148; 192; 329; 406; 683–685; 764; 805; 895], а також у публікації Наталії Кашкадамової

[5, с. 272–276]. Статті Уляни Молчко [8, с. 110–113; 9, с. 61–67] репрезентують концертно-піаністичні здобутки піаністки. Духовно-пісенним традиціям нашої культури присвячені дослідження Ольги Зосім [3], Ірини Матійчин [7, с. 9–16], Галини Яценко [10, с. 182–188]. Композиторські надбання о. Йосифа Кишакевича висвітлює Любов Кияновська [6]. На жаль опрацювання для хорового виконання у супроводі фортепіано релігійних творів М. Кравців-Барабаш не знайшли розгляду у наукових дослідженнях.

**Результати дослідження.** Цикл «10 українських церковних пісень для триголосного дівочого хору з фортепіаном» в обробці Марти Кравців-Барабаш був опублікований у 1977 році видавництвом «Український Музичний Фестиваль». До збірника увійшли твори українських композиторів різних історико-стильових періодів, зокрема Дмитра Бортнянського, о. Віктора Матюка, о. Остапа Нижанківського, о. Йосифа Кишакевича, о. Діонісія Головецького, о. Володимир Стеха, що свідчить про прагнення упорядниці репрезентувати широку панораму української духовної хорової традиції.

Відкриває добірку опрацювання під назвою «Благовіслю всім», здійснене М. Кравців-Барабаш на основі відомого хорового концерту Д. Бортнянського «Як же Ти славний, Боже, в Сіоні». Первісний твір має гімнічний характер і є літературним переспівом Псалму № 47, виконаним Миколою Харасковим та покладений на музику Д. Бортнянським. Як зазначає Ольга Зосім, подібні композиції «...наслідують українську романтичну традицію переспіву псалмів, у якій передається їх загальний зміст та акцентується увага на найбільш важливих моментах. Музичний стиль псалтирних пісень, як і вся нововасиліанська пісенність, є яскравим втіленням пісенно-романсової лінії галицького романтизму» [3, с. 162]. В обробці для жіночого хору з фортепіанним супроводом авторка зберігає піднесені, урочистий характер першоджерела, водночас адаптуючи його до виконавських можливостей аматорського або навчального колективу. Композиції притаманна прозорість і доступність музичного викладу. Голосоведення у хорових партіях переважно здійснюється в інтервалах терції та сексти, що надає звучанню м'якої консонантності й зближує його з традиціями українського народнопісенного багатоголосся. Особливої уваги заслуговує фортепіанний супровід, у якому М. Кравців-Барабаш активно використовує октавно-акордову фактуру. Саме вона забезпечує насиченість і повноту звучання, сприяючи трактуванню обробки як величного гімну. Уведення підголоскових рухів на тлі віддалених, витриманих басів поліфонізує інструментальний акомпанемент і збагачує його темброво-фактурну палітру. Така фактурна щільність вимагає від піаніста-концертмейстера чіткого слухового контролю ансамблевого балансу між хором і інструментом. Застосування гармонічної педалізації посилює відчуття просторовості звучання, надаючи обробці оркестрової повноти та виразної художньої завершеності.

В аналізованому збірнику представлено дві хорові композиції о. Остапа Нижанківського «В сильній надії», «Вітай нам хресте пресвятий», репрезентовані в опрацюванні М. Кравців-Барабаш. Характеризуючи його композиторський внесок у формування української духовнопісенної традиції, Галина Яценко зазначає, що «... найвідоміші пісні з творчої спадщини О. Нижанківського – пісня до Святого Духа “Царю небесний, Боже могучий”, до Чесного хреста Господнього “Вітай нам хресте”, пісня під час Служби Божої “В сильній надії”» [10 с. 185]. Прагнучи до актуалізації та популяризації зазначених композицій у сучасній виконавській практиці, авторка збірника подає їх у версіях для жіночого хору з фортепіанним супроводом. У пісні «В сильній надії» хоровий виклад розпочинає інструментальний вступ, у якому в партії лівої руки фортепіано окреслено початковий тематичний мотив. Мелодичну лінію хору здебільшого дублюється фортепіанним акомпанементом, що забезпечує інтонаційну опору для співаків. Перед піаністом-концертмейстером повстає завдання не лише досягнення ансамблевої злагодженості, а й виразного інтонаційного моделювання музичної тканини, оскільки пісенні фрази розчленовуються гармонічними звуками та розподіляються між партіями обох рук. Такий фактурний виклад формує ефект так званої прихованої поліфонії. Авторка насичує інструментальний супровід багатоплановою фактурою, яка поглиблює змістовне звучання поетичного тексту звернення до Бога Отця. У фортепіанному викладі переважають акордові та октавні послідовності, що надають обробці відчуття стриманої урочистості та внутрішньої величі.

У хоровій композиції «Вітай нам хресте пресвятий» інструментальний супровід відіграє не лише підтримувальну, а й формо- та образотворчу функцію, вирізняючись багатоплановістю фактурного викладу. Вже у вступному розділі М. Кравців-Барабаш закладає інтонаційно-тематичне зерно твору, використовуючи співзвуччя, споріднені з мелодичною лінією твору. Така інтонаційна єдність вокальної та інструментальної партій забезпечує цільність музичної тканини й створює надійну інтонаційну опору для хорového звучання. Хроматизація гармонічного руху в акомпанементі виконує важливу семантичну функцію, посилюючи емоційно-експресивний рівень твору та акцентуючи релігійно-символічний зміст тексту. Завдяки поступовому ускладненню гармонічної мови композиторка досягає ефекту внутрішньої напруги, що корелює з ідеєю молитовного звернення та духовного піднесення. Особливу виразність набуває використання арпеджованих фігур, які не лише збагачують фактурний простір, а й формують образ стану піднесеного поклоніння Чесному Хресту Господньому. Арпеджіо тут функціонують як засіб динамізації музичного розвитку. У процесі формотворчого розгортання фортепіанний супровід поступово трансформується: зростає його щільність, активізується ритмічний рух, а октавні ходи в партії лівої руки набувають конструктивної ролі опорного басового фундаменту. Поєднання цих октавних рухів із гармонічними послідовностями, викладеними

шістнадцятими тривалостями у правій руці, створює ефект наростаючої експресії та підкреслює кульмінаційні місця форми. Унаслідок такого фактурно-драматургічного розвитку акомпанемент виходить за межі суто функціонального супроводу, набуваючи рис самостійно організованої фортепіанної партії, близької за характером до завершеної мініатюри. Це, в свою чергу, висуває підвищені виконавські вимоги до піаніста-концертмейстера, зокрема щодо диференціації фактурних планів, контролю динамічного балансу з хором та усвідомленого формування кульмінації твору.

До зазначеного нотного видання увійшли композиції «Вітай між нами, Христе, вітай» та «Пливи світами» о. Й. Кишакевича. Звернення митця до так званих церковних хорових творів, орієнтованих на практичні потреби богослужбової традиції, було для нього сферою особливої внутрішньої зацікавленості, оскільки «... саме релігійна сфера думок і почуттів надихала його на найскравіші, найсердечніші сторінки його композиторської спадщини» [6, с. 29]. Любов Кияновська наголошує на оригінальності інтонаційної основи хору «Вітай між нами, Христе, вітай», яка вибудовується «... на урочистих маршоподібно-поступальних зворотах мелодії, що у поєднанні з неспішним, величним темпом (*Maestoso marciale*) справляє враження святкового походу» [6, с. 34]. Фортепіанний супровід із притаманною йому триплановою романтичною фактурою зумовлює підвищені вимоги до виконавської координації акомпаніатора. Домінування октавного викладу в поєднанні з підголосковими інтонаціями потребує ретельного балансування звучності між фактурними шарами, аби уникнути перевантаження акустичного простору. Виконавцеві важливо виокремити провідну інтонаційну лінію, забезпечуючи прозорість гармонічного тла та водночас підтримуючи ансамблю єдність із хоровими партіями. Педалізація має бути спрямованою на збереження монументальності звучання без розмивання гармонічних опор. У творі «Пливи світами» о. Й. Кишакевича виконавська специфіка визначається маршовим характером, що реалізується через інтонаційні квартові звороти та поступеневі мелодичні рухи в хорових партіях. Акомпанемент, здійснений М. Кравців-Барабаш побудований на чотиризвучних акордових послідовностях та інтервальних комплексах, вимагає від піаніста чіткої вертикальної організації звуку й рельєфності. Виконавське завдання полягає у створенні опори для хорového викладу без домінування фортепіано над вокальною фактурою. Узгодження артикуляції та агогіки між хором і супроводом сприяє формуванню цілісного художнього образу, в якому маршовість набуває символічного, духовно-піднесеного змісту.

Збірник М. Кравців-Барабаш містить численні опрацювання релігійних пісень, зокрема марійської тематики, присвячених Матері Божої. Дві композиції – «Пресвята Діво», «О Богородице Діво Маріє» – належать перу о. В. Матюка. Змістовою домінантою поетичної першооснови хору «Пресвята Діво» є молитовне звернення до Цариці неба і землі з проханням про спасіння людства. Образно-семантична сфера твору зумовлює

відповідні засоби музичної виразності: світла тональність F-dur і розмір 6/8 формують м'яку пульсацію, що надає звучанню лірико-просвітленого характеру. Мелодичний матеріал характеризується висхідними інтонаційними ходами звуками тризвуку плавним низхідним поступеним рухом, що виявляє типологічну спорідненість із народнописенною традицією. Фортепіанний супровід інтонаційно й гармонічно підтримує мелодичну онову хорової партії, зберігаючи стильову стриманість. Водночас уведення альтерованих звуків та окремих гармонічних відхилень надає фактурі ладової напруженості, що поглиблює внутрішню молитовну зосередженість звучання. Для концертмейстера визначальним є досягнення прозорості фактури та тонкого балансування гармонічних барв. Узгодженість агогіки і динаміки між хором і фортепіано формує цілісний художній образ твору, в якому поєднується просвітлена ліричність і глибинна сакральність.

«О Богородице Діво Маріє» о. В. Матюка в опрацюванні для жіночого співочого колективу в супроводі фортепіано постає як урочистий гімн Небесній Цариці. У версії М. Кравців-Барабаш збережено піднесений характер першоджерела, водночас посилено ритмічну чіткість та фактурну опору хорового звучання. Ритмічний малюнок, побудований на поєднанні четвертної та двох восьмих тривалостей із наголосом на сильних долях такту, формує відчуття врочистої ходи й надає композиції святкової зібраності. Така метроритмічна організація зумовлює чітке артикуляційне оформлення фортепіанної партії та потребує від концертмейстера стабільного темпового контролю без надмірної агогічної свободи. З огляду на гімнічний характер твору, акомпаніатору доцільно акцентувати басову лінію як конструктивний фундамент гармонічного розвитку. Такий підхід сприятиме створенню монолітного, зібраного звучання, що відповідає величальному образу.

«У розвитку української духовної пісні провідну роль відіграла греко-католицька церква, сприяючи створенню такого роду пісень, їх розповсюдженню та виконанню в церкві та поза нею. Особливою активністю у написанні та поширенні релігійних пісень відзначалися монахи Василянського чину», – зазначає Ірина Матійчин [7, с. 9]. Серед творців духовних пісень вирізняється постать греко-католицького священика, монаха ЧСВВ<sup>1</sup> – о. Д. Головецького [2], автора марійської композиції «Ген до неба». В опрацюванні для жіночого хору з фортепіано М. Кравців-Барабаш репрезентує твір у поліфонізованому хоровому викладі, надаючи йому більшої структурної виразності та ансамблевої напруги. Трепетність поетичних звернень до Богородиці передано через канонічне проведення голосів, що формує імітаційний тип розвитку та зумовлює поступове наростання емоційної експресії. Мелодика співочих партій вирізняється плавністю ліній і кантиленністю, які контрастують із схвильованими одновисотними інтонуваннями, розташованими на відносно сильних долях такту. Така метрична акцентуація посилює внутрішню зосередженість образу та підкреслює молитовний

<sup>1</sup> ЧСВВ – Чин Святого Василя Великого

характер твору. Фортепіанний супровід побудований на рівномірному русі восьмими тривалостями, що виконує стабілізуючу функцію й забезпечує ритмічну основу канонічного розгортання хорових голосів. Повнозвучний акордовий виклад на кульмінаційних відтинках форми створює відчуття монументальності та передає ідею Божественної величі. З виконавського огляду партія концертмейстера вимагає постійного слухового контролю канонічного голосоведення, щоб забезпечити цілісності ансамблевого звучання.

Піднесено-радісний настрій пісні «Вихваляйте гори, доли» о. В. Стеха М. Кравців-Барабаш передає поліфонізована фактурна організація та активне голосоведення. Авторка використовує збільшене ритмічне проведення тематичних інтонацій заспіву, що посилює відчуття урочистості. Фортепіанна партія вирізняється технічною насиченістю та вимагає від виконавця високого рівня координації. Від вступу і до завершення твору застосовуються послідовності подвійних нот, викладені шістнадцятими тривалостями, які формують безперервний рух. Така фактура потребує від звукової рівності та витриманого темпового пульсу. Секундові інтонації, що проходять у швидкому русі, створюють емоційно напружене тло й передають схвильований стан величального звернення до Богоматері. На цьому рухливому фактурному ґрунті хорові мелодичні фрази подаються у повнозвучному акордовому викладі, що зумовлює необхідність тонкого динамічного балансу. З виконавського огляду твір ставить перед піаністом завдання ансамблевої гнучкості.

Композиція «О Марія, Мати Божа» вирізняється своїм схвильовано-молитовним характером і піднесено духовною експресією. Вступ хорової партії передує фортепіанний супровід, у якому простежується трипланова романтична фактура. Її мелодичну основу збагачують трепетні підголоскові секундові інтонаційні послідовності, що створюють атмосферу внутрішньої напруженості й молитовного зосередження. Розпочинаючи твір, концертмейстеру важливо врахувати темпову ремарку *Andante religioso*, яка визначає характер виконавської інтерпретації та сприяє формуванню настрою покірного, прохального звернення до Богоматері. Тематичний матеріал хорового викладу ґрунтується на русі звуками тризвука, а також на веденні голосів у терцовому співвідношенні. Такі інтонаційно-гармонічні особливості забезпечують практичну доступність для виконавців. Особливу увагу привертає кульмінаційний епізод, у якому авторка використовує акордовий виклад як у хоровій, так і у фортепіанній партіях, що посилює емоційну насиченість музичної тканини. Мажорне завершення надає обробці відчуття світлої урочистості та духовного піднесення. У виконавському плані від концертмейстера вимагається чітка ансамблева взаємодія з хором і відчуття виконавської синхронності, що забезпечує цілісність художнього втілення композиції.

**Висновки.** Отож, проведений аналіз циклу «10 українських церковних пісень для триголосого дівочого хору з фортепіаном» в обробці М. Кравців-Барабаш засвідчує вагомий внесок мисткині у популяризацію

української духовної пісенно-хорової традиції. Добір композицій фундаторів національної культури репрезентує широку панораму розвитку нашої сакральної музики. Опрацювання М. Кравців-Барабаш спрямовані на адаптацію духовних пісень до виконавських можливостей жіночих або навчальних хорових колективів, що зумовлює прозорість фактури, інтонаційну доступність мелодики та логічність гармонічної організації. Характерною ознакою більшості композицій є поєднання кантиленної мелодики, спорідненої з народнопісенною традицією, із гармонічною мовою, що спирається на консонантні співзвуччя, рух голосів у терцієво-секстових інтервалах та функціональну ладову організацію. Важливу роль у формуванні художнього образу відіграє фортепіанний супровід, який у багатьох випадках виходить за межі підтримувальної функції. Йому властиві трипланова романтична фактура, октавно-акордові комплекси, арпеджовані фігурації та підголоскові інтонації. Усе це збагачує темброво-фактурний простір

інструментального акомпанементу і сприяє розкриттю духовно-образного змісту творів. У виконавському аспекті обробки М. Кравців-Барабаш висувують до концертмейстера підвищені вимоги щодо ансамблевої координації з хоровими партіями, диференціації фактурних планів, динамічного балансування. Така інтерпретаційна специфіка сприяє формуванню цілісного художнього звучання, у якому органічно поєднуються вокальна кантилена та інструментальна насиченість фортепіанного акомпанементу. Загалом, збірник постає не лише як педагогічно доцільний репертуарний матеріал, а й як важливий крок творчого переосмислення української духовної музичної спадщини в контексті камерно-хорового виконавства.

Перспектива подальших досліджень вбачаємо у поглибленому розгляді композиторського доробку М. Кравців-Барабаш у виконавсько-інтерпретаційній сфері, що сприятиме ширшому осмисленню місця її творчого доробку в українській культурі.

#### Література:

1. «10 українських церковних пісень для триголосного дівочого хору з фортепіаном» в обробці Марти Кравців-Барабаш. Торонто : Український Музичний Фестиваль, 1977. 21 с.
2. Діонісій Головецький – ЧСВВ, священник УГКЦ, фахівець у галузі церковного права (140 років тому). URL : <https://ukrpohliad.org/calendar/dionysij-goloveczkyj-chsvv-svyashhennyk-ugkcz-fahivecz-u-galuzi-czerkovnogo-prava-140-rokiv-tomu.html> (дата звернення : 03.03.2026).
3. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 328 с.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Кашкадамова Н. Марта Кравців вибрала активну життєву позицію. *Фортеп'яне мистецтво у Львові*. Тернопіль: СМП «АСТОН», 2001. С. 272–276.
6. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. Львів : Поклик сумління, 1997. 95 с.
7. Матійчин І. Українська василіянська піснетворчість кінцях ХІХ – першої половини ХХ ст. (до питання дослідження). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та національної музичної академії України імені Петра Чайковського : Серія Мистецтвознавство*. 2004. № 1 (12). С. 9–16.
8. Молчко У. Концертна діяльність Марти Кравців-Барабаш (львівський період). *Українознавство: науковий журнал Науково-дослідного інституту українознавства / засн. науково-дослідний інститут українознавства; гол. ред. проф., академік Петро Кононенко*. Київ, 2013. №1(46). С. 110–113.
9. Молчко У. Марта Кравців-Барабаш: життя, віддане музиці й Україні. *Літоніс Бойківщини*. 2005. Ч. 2(69(80)). С. 61–67.
10. Яценко Г. Українська духовна пісня у творчому доробку священників греко-католицької церкви ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 73. Том 3. С. 182–188.

#### References:

1. «10 ukrainiyskykh tserkovnykh pisen dlia tryholosnoho divochoho khoru z fortepiianom» v obrobtsti Marty Kravtsiv-Barabash [«10 Ukrainian Church Songs for Three-Part Girls' Choir with Piano» arranged by Marta Kravtsiv-Barabash]. (1977). Toronto : Ukrainskyi Muzychnyi Festyval. 21 s. [in Ukrainian].
2. Dionysii Holovetskyi – ChSVV, sviashchennyk UHKTs, fakhivets u haluzi tserkovnoho prava (140 rokiv tomu) [Dionysius Golovetsky – OSBM, priest of the UGCC, specialist in the field of church law (140 years ago)]. URL : <https://ukrpohliad.org/calendar/dionysij-goloveczkyj-chsvv-svyashhennyk-ugkcz-fahivecz-u-galuzi-czerkovnogo-prava-140-rokiv-tomu.html> (data zvernennia : 03.03.2026). [in Ukrainian].
3. Zosim, O. (2017). Skhidnoslovianska dukhovna pisnia: sakralnyi vymir: monohrafiia [East Slavic Spiritual Song: Sacred Dimension: monograph]. Kyiv: NAKKKiM. 328 s. [in Ukrainian].
4. Karas, H. (2012). Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori KhKh stolittia: monohrafiia [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world space of the 20th century: monograph]. Ivano-Frankivsk : Tipovit. 1164 s. [in Ukrainian].
5. Kashkadamova, N. (2001). Marta Kravtsiv vybrala aktyvnu zhyttievu pozytsiiu [Marta Kravtsiv chose an active life position]. *Fortepiianne mystetstvo u Lvovi*. Ternopil: SMP «ASTON». S. 272–276. [in Ukrainian].
6. Kyianovska, L. (1997). Tvorchist ottsia Yosyfa Kyshakevycha [The work of Father Josyf Kyshakevich]. Lviv : Poklyk sumlinnia. 95 s. [in Ukrainian].

7. Matiichyn, I. (2004). Ukrainska vasyliianska pisnetvorchist kintsiaKh – pershoi polovyny XX st. (do pytannia doslidzhennia) [Ukrainian Basilian songwriting in the late 19th – first half of the 20th century (to the research question)]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka ta natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni Petra Chaikovskoho : Seriiia Mystetstvoznavstvo*. № 1 (12). S. 9–16. [in Ukrainian].

8. Molchko, U. (2013). Kонтсертна діалніст Marty Kravtsiv-Barabash (Ivivskyi period) [Concert activities of Marta Kravtsiv-Barabash (Lviv period)]. *Ukrainoznavstvo: naukovyi zhurnal Naukovo-doslidnoho instytutu ukrainoznavstva / zasn. naukovo-doslidnyi instytut ukrainoznavstva; hol. red. prof., akademik Petro Kononenko*. Kyiv. №1(46). S. 110–113. [in Ukrainian].

9. Molchko, U. (2005). Marta Kravtsiv-Barabash: zhyttia, viddane muzytsi y Ukraini [Marta Kravtsiv-Barabash: a life dedicated to music and Ukraine]. *Litopys Boikivshchyny*. Ch. 2(69(80)). S. 61–67. [in Ukrainian].

10. Yatsenko, H. (2024). Ukrainska dukhovna pisnia u tvorchoму dorobku sviashchennykiv hreko-katolytskoi tserkvy KhKh – pochatku KhKhI stolittia [Ukrainian spiritual song in the creative work of priests of the Greek Catholic Church in the 20th and early 21st centuries]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka / redaktery-uporiadnyky M. Pantiuk, A. Dushnyi, V. Ilnytskyi, I. Zymomria*. Drohobych : Vydavnychi dim «Helvetyka». Vyp. 73. Tom 3. S. 182–188. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 17.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ТРАНСФОРМАЦІЯ АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ВІРТУАЛІЗАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

Олійник Ярослава Володимирівна,

викладач кафедри мистецької освіти

Житомирського державного університету імені І. Франка

ORCID ID: 0009-0008-7834-9997

*У статті досліджено феномен віртуальної концертної діяльності як специфічної форми комунікативної системи в просторі сучасної академічної музики. Проаналізовано трансформацію традиційної тріади «композитор – виконавець – реципієнт» під впливом цифрових медіацій. Визначено, що віртуалізація академічного перформансу призводить до появи нових онтологічних характеристик музичного твору: імерсивності, нелінійності та гіпермедіальності. Визначено генезис та типологію віртуального концерту, розмежовано поняття пряма трансляція, запис VR-перформанс, відеоперформанс. Досліджено вплив технологій VR/AR на виконавську школу та рецептивні стратегії сучасного слухача. Визначено ключові формати віртуальних івентів (стрімінги, VR-перформанси, концерти у метавесвітах) та їхній вплив на соціальну взаємодію аудиторії. Метою статті є виявлення та теоретичне обґрунтування специфіки віртуальної концертної діяльності як новітньої комунікативної моделі в академічному музичному мистецтві, а також аналіз її трансформаційного впливу на виконавський канон та досвід реципієнта в умовах цифрових медіацій. Завдання проаналізувати трансформацію концертної практики в цифровому середовищі визначити специфіку взаємодії між виконавцем та аудиторією, розкрити культурно-теоретичні підстави унікальності віртуального концерту. Наукова новизна полягає у розширенні уявлень про структуру музичної комунікації через концептуалізацію «цифрового середовища музичної події», де роль слухача трансформується з пасивного споживача у активного співучасника (партисипанта) творчого процесу. Методологія дослідження базується на комплексному використанні системно-структурного та компаративного підходів, що дозволяють вивчити трансформацію музичного мистецтва як цілісної системи; феноменологічного та семіотичного методів для інтерпретації нових сенсів віртуального перформансу; а також на застосуванні методів аналізу та синтезу, порівняльно-історичного, медіа-аналізу та жанрово-стильового аналізу для виявлення специфіки побутування академічної музики в цифровій реальності.*

**Ключові слова:** академічна музика, віртуальна концертна діяльність, соціокультурна комунікація, імерсивність, виконавська інтерпретація, цифрова трансформація, медіатизація, метавесвіт.

### *Oliinyk Yaroslava. Transformation of academic musical art in the context of virtualization of the socio-cultural environment*

*The article explores the phenomenon of virtual concert activity as a specific form of communicative system within the space of contemporary academic music. The transformation of the traditional "composer – performer – recipient" triad under the influence of digital mediations is analyzed. It is established that the virtualization of academic performance leads to the emergence of new ontological characteristics of the musical work: immersiveness, nonlinearity, and hypermediality. The study defines the genesis and typology of the virtual concert, distinguishing between the concepts of live streaming, recording, VR-performance, and video-performance. The impact of VR/AR technologies on the performing school and the receptive strategies of the modern listener is investigated. Key formats of virtual events (streamings, VR-performances, metaverse concerts) and their influence on the social interaction of the audience are identified. The aim of the article is to identify and theoretically substantiate the specifics of virtual concert activity as a cutting-edge communicative model in academic musical art, as well as to analyze its transformational impact on the performing canon and the recipient's experience in the context of digital mediations. The tasks involve analyzing the transformation of concert practice in the digital environment, determining the specifics of interaction between the performer and the audience, and revealing the cultural and theoretical foundations of the virtual concert's uniqueness. The scientific novelty lies in expanding the understanding of the structure of musical communication through the conceptualization of the "digital environment of the musical event," where the role of the listener is transformed from a passive consumer into an active participant (participant) in the creative process. The research methodology is based on the integrated use of systemic-structural and comparative approaches, which allow for the study of the transformation of musical art as a holistic system; phenomenological and semiotic methods for interpreting new meanings of virtual performance; as well as the application of methods of analysis and synthesis, comparative-historical, media analysis, and genre-stylistic analysis to identify the specifics of academic music's existence in digital reality.*

**Key words:** academic music, virtual concert activity, sociocultural communication, immersiveness, performing interpretation, digital transformation, mediatization, metaverse.

**Вступ.** Академічна музика, яка традиційно апелювала до консервативних форм побутування (філармонійний зал, акустична автентичність), на сучасному етапі інтегрується у віртуальний простір, тому віртуальна концертна діяльність постає як складна синергетична модель, що деконструє традиційні поняття «автентичності», «живого виконання» (liveness) та «художнього

простору». Загалом віртуальна концертна діяльність переросла стадію «вимушеної альтернативи» (якою вона була під час пандемії) і трансформувалася у самостійний формат соціокультурної практики. Вона володіє унікальним набором комунікативних засобів, які неможливі в офлайн-середовищі (гіпертекстуальність, миттєвий зворотний зв'язок, мультимедійність). Це породжує наукову



проблему: як зміна фізичного субстрату комунікації (заміна реального залу цифровим симулякром) трансформує художній зміст та етико-естетичні параметри музичного мистецтва. Діджиталізований концерт долає просторовий бар'єр, відбувається глобалізація аудиторії (концерт у Берліні може слухати весь світ одночасно), на заміну аплодисментам приходиться інтерактивність (через коментарі, голосування, донати) та демократизація (зниження ієрархічного бар'єру між елітарним мистецтвом та масовим глядачем). Важливо, що AI в академічному середовищі не замінює інтерпретатора-людину, а розширює межі «тексту» музичного твору, перетворюючи його на динамічну структуру, здатну до самооновлення в цифровому діалозі з реципієнтом. Тому є підстави трактувати віртуальний концерт як самостійне культурне явище що не зводиться до звичайної цифрової репрезентації сцени філармонії.

**Матеріали та методи.** Теоретичне підґрунтя дослідження віртуалізації музичного простору є міждисциплінарним і базується на перетині музикознавства, медіафілософії та цифрової антропології. Фундаментальне значення для розуміння природи цифрового перформансу мають праці Ф. Ауслендера (P. Auslander), зокрема його концепція "liveness" (живості). Автор обґрунтовує тезу про те, що в сучасній культурі медіатизоване виконання не є рефлексією живого, а часто стає первинним детермінантом сприйняття. Питання «аури» твору та його технічної відтворюваності, що є критичним для академічного мистецтва розглядаються в контексті гіперреальності та симулякрів – у працях Ж. Бодріяра. Проблематика зміни слухачького досвіду в цифровому середовищі висвітлена у дослідженнях Н. Кука (N. Cook) та Е. Кларка (E. Clarke). У контексті академічного інструменталізму особливу цінність мають розвідки М. Гриффітса (M. Griffiths) щодо віртуальної оркестрації та цифрової автентичності звуку. Для досягнення цілей дослідження застосовано такі методи: системно-структурний, компаративний, феноменологічний, аналізу та синтезу, порівняльно-історичний, семіотичний, медіа аналізу, жанрово-стильовий.

**Результати.** Віртуальний концерт варто розглядати не як цифрову копію живого виступу, а як окреме соціокультурне явище, що формується на перетині медіа технологій, культури участі та нових моделей сприйняття мистецтва. Його теоретичне обґрунтування можна розкрити через кілька ключових підходів: медіатеорія та розширена реальність. Віртуальний концерт функціонує в межах цифрового медіапростору, що змінює саму природу мистецької події. Відповідно до концепції Маршалла Маклюена, медіум (цифрове середовище) визначає характер повідомлення, а отже, цифрова форма трансляції не є нейтральною [1, с. 74–81]. На відміну від традиційного концерту, віртуальний: не має чіткої просторової локалізації; забезпечує ефект телеприсутності; допускає асинхронність сприйняття. Таким чином, змінюється сама категорія «присутності», яка перестає бути фізичною і набуває медіаційного характеру. Тобто відбувається перехід від споглядання (прослуховування) до партисипації. У класичній

культурі концерт – це одноразова подія тут і тепер. У віртуальному форматі подія може бути повторюваною або асинхронною, включає інтерактивні елементи (чат, реакції, аватари). Це наближає віртуальний концерт до концепції перформативності, яку розвивав Ервін Гофман, де соціальна взаємодія стає сценою але ця сцена цифрова і множинна. Повсякденне життя трактується як вистава, люди («актори») на сцені («соціальна ситуація») перед аудиторією («інші люди») розігрують певні ролі, щоб справити потрібне враження [2].

Віртуальний концерт не просто відтворює реальність – він її може перевершувати: неможливі у фізичному світі сценічні ефекти (камера дає змогу роздвигатися польоти, трансформації, зміну законів фізики) стають реальними. Також реципієнт-музикант у наближенні може побачити позиції рук інструменталіста, відчувати інтонування так, ніби виконує сам, тобто увійти у певний навчальний процес. Відбувається трансформація акустичного досвіду: академічна музика значною мірою ґрунтується на акустичних характеристиках простору (резонанс, тембр, реверберація, просторове звучання), а мережевий концерт медіатизує звук (через запис, обробку, компресію), стандартизує акустику. Діджиталізований перформанс презентує ідеальні виступи без технічних збоїв, дозволяє створити концерт без виконавських помилок із контрольованим балансом звуку та з візуальною драматургією. У традиційній академічній музиці велике значення має унікальність виконання, а віртуальний концерт це змінює: через монтування, повторення виникає гібрид між концертом і аудіовізуальним твором, створюються нові естетичні форми. Все це узгоджується з концепцією симулякрів та гіперреальності Жана Бодріяра, де копія перестає бути вторинною щодо реальності. Отже, віртуальний концерт постає як гіперреальність, що не відтворює, а конструює нову форму досвіду [3, с. 68–73].

На відміну від традиційного концерту де аудиторія здебільшого пасивна у віртуальному глядач є учасником (реакції, донати, вплив на сценарій), а отже формується спільнота в реальному часі, зникає межа між виконавцем і аудиторією. У віртуальному форматі ритуал звичайного концерту (сцена, тиша, виконавець, слухач) трансформується: зникає просторовий контекст руйнується нормативна модель поведінки слухача, з'являється індивідуалізоване середовище сприйняття. Виникає питання «аури» твору: якщо провести паралель з концепцією Вальтера Бенжаміна, то в академічній музиці «аура» створюється акустикою зали, тишею та спільним диханням залу. Віртуалізація ж «розчиняє» цю ауру, але натомість пропонує «гіперреальність» (коли слухач чує звук ближче і детальніше). Впровадження алгоритмів штучного інтелекту в академічну музику трансформує саму природу виконавської автентичності. Поява AI-диригентів та інтерактивних партитур, що підлаштовуються під темп живого соліста в реальному часі, змінює ієрархію на сцені. Це створює новий тип гібридного перформансу, де машина виступає не як пасивний відтворювач, а як активний партнер у комунікації. Для митця у цьому віртуальному просторі постає питання оволодіння новими навичками – не

лише виконавської майстерності, а й володіння інструментами медіа-перформансу. Сьогодні AI-системи вже аналізують переваги слухача, пропонуючи індивідуальні «маршрути» віртуальними концертними залами, що дозволяє залучити нову аудиторію через глибоку персоналізацію культурного продукту. Окрім вище згаданого, існує й інша сторона у дослідженні віртуального концерту. Згідно з теорією емоційного зараження, у концертній залі виникає несвідоме переймання емоцій сусіда, організм реагує на дихання, серцебиття, а в цифровому концерті виникає дефіцит такої кінестетичної емпатії [4, с. 1–8]. Проблемою віртуальності стає фрагментарність сприйняття – відволікання на телефон, побутове оточення. Діджиталізований перформанс створює ілюзію близькості до соліста через крупні плани камери, глядач розвиває односторонні стосунки з медіа-персонами, відчуває зв'язок з артистом але не з іншими слухачами, як це відбувається в залі. Відсутній соматичний досвід: тілесні відчуття звукових хвиль та колективної вібрації повітря. Віртуальні новітні платформи намагаються компенсувати цей дефіцит через активні чати, «колективне переживання» перекладається на мову тексту та емодзі, через віртуальні кімнати прослуховування. Мережевий концерт змінює механізми естетичної дистанції (за Е. Буллоу) [5, с. 1–7]. Якщо традиційний академічний зал забезпечує стабільну дистанцію через ритуал (дрес-код, тиша, архітектура), то цифрова платформа вимагає від слухача свідомих інтелектуальних зусиль дистанціювання від свого побуту. Отже, віртуальний концерт розширює доступ до музики, але трансформує психоакустичний досвід.

Генезис та типологія віртуальних концертів: 1) трансляційна модель (Live-streaming) – класичний формат (YouTube, Facebook Live). 2) інтерактивна модель: концерти на базі ігрових платформ (Fortnite, Roblox), де слухач стає активним аватаром. 3) Імерсивна модель: Використання VR (віртуальної) та AR (доповненої) реальності для створення ефекту присутності. Віртуальний концерт умовно можна класифікувати на декілька академічних визначень: 1) відео інтерпретація (режисура, монтаж і локація працюють на розкриття змісту музики, наприклад кліпи Х. Буніатішвілі) 2) відео-перформанс – кліп знятий одним кадром в нетипових умовах (на природі) 3) Музичне відео-аудіовізуальний синтез, відеоінтерпретація музичного тексту, використовуються ефекти візуалізації звуку (наприклад кліпи The Piano Guys). Виконавець тут постає актором, а режисер співавтором інтерпретації.

Віртуальна концертна діяльність в академічному сегменті еволюціонує від простої трансляції до створення симультанних художніх просторів. На відміну від естрадної музики, де домінує видовищність, в академічній музиці спрямована на відтворення «інтелектуальної аурі» твору. Яскравим прикладом є віртуальна платформа Digital Concert Hall берлінської філармонії: «віртуальна філармонія» з підпискою, архівом та багатокамерною зйомкою, що дає ефект присутності всередині оркестру. Реципієнт може почути оркестр у тривимірному звучанні завдяки технології Immersive Audio в усіх його просторових вимірах. Ця технологія дозволяє відтворити

унікальну акустику Берлінської філармонії, тому можна повністю зануритися в музику під час прослуховування, ніби перебуваючи в залі. Реалізація просторових характеристик цього концертного залу забезпечується застосуванням складного алгоритмічного аналізу в процесі зведення аудіосигналу. З огляду на специфіку інструментального складу та варіативність сценічного розташування музикантів у кожній окремій композиції, параметри міксування розраховуються індивідуально для кожного твору. Фундаментальним елементом досліджуваного підходу є спеціалізована технологія апміксування (upmixing), оптимізована під акустичні параметри Берлінської філармонії. Дана методика, розроблена звукорежисером Б. Шредером у співпраці з А. Вольфом, інтегрована в робочий процес Digital Concert Hall. Вона дозволяє здійснювати прецизійну трансформацію нативних стереозаписів у багатоканальний формат об'ємного звуку Dolby Atmos 7.1.4.

Проміжним етапом, який підготував ґрунт для повної віртуалізації стали Трансляції *Metropolitan Opera* у кінотеатрах (зокрема на сайті цього оперного театру). Під час пандемії проєкт *Nightly Opera Streams* надавав безкоштовний доступ до записів вистав створював ефект «події» через обмежений час доступу. Лондонський симфонічний оркестр (*London Symphony Orchestra – LSO Live*) активно використовує стрімінгові платформи, спеціально адаптовані цифрові формати концертів; освітні онлайн-проєкти. В Україні також, під час війни відбувалися трансляції концертів – прем'єр на YouTube каналах («Open Opera Ukraine», онлайн-проєкти Львівської національної опери).

Окремим видом, який радикально трансформує класичну модель сприйняття, де слухач завжди перебуває в залі є концерти у VR-середовищах: глядач «переміщується» всередині оркестру, змінює точку слухання, взаємодіє з простором, впливає на візуальні ефекти. Це перетворює музичне сприйняття з акту споглядання на акт цифрової співтворчості. Перехід у метавсесвіти та використання технології *Volumetric Video* створив проблему збереження виконавської автентичності. У випадку віртуальних виступів, де рухи реального піаніста переносяться на цифрову модель (аватар), відбувається втрата мікроміміки, проте виникає новий вид «алгоритмічної експресії» – цифровий артистизм. Виконавець має адаптувати свій артистичний апарат до вимог сенсорів, породжуючи гібридну техніку гри, де жест є одночасно джерелом звуку та цифровим сигналом для візуальних ефектів. Отже, в умовах віртуального концерту категорія виконавського жесту проходить процес деконструкції та подальшої цифрової збірки: використання систем *Motion Capture* та *Live Coding* перетворює жест інструменталіста на генератор візуальних смислів. Музикант стає суб'єктом мультимедійного перформансу, де технічна віртуозність повинна корелювати з алгоритмічною логікою цифрової платформи. Також присутня психологічна інверсія: відсутність феномену колективної співприсутності живої аудиторії вимагає від виконавця моделювання художнього простору інтелектуально, без опори на сенсорний фідбек [6, с. 1–5]. Поняття «глибокого

слухання», яке є надважливим в академічній музиці, віртуалізація ділить на два вектори трансформації цього досвіду: імерсивна ізоляція шляхом використання VR-технологій (створення ілюзії чистого мистецького простору) та інтерактивна співучасть, де реципієнт отримує можливість маніпулювати простором. Парадоксальним є те, що поряд з фізичною ізоляцією реципієнта, феномен телеприсутності дозволяє досягти вищого ступеня емоційного залучення. Окрім того, віртуалізація дозволяє візуалізувати архітектоніку музичної форми (наприклад, графічне розгортання партитури в 3D), що стимулює аналітичне сприйняття складних академічних жанрів (фуга, соната, симфонія).

**Висновки.** Віртуальна концертна діяльність в академічній музиці постає як синтетична комунікативна модель, що поєднує фундаментальні засади класичного виконавства з нелінійними можливостями цифрових медіа. Вона, не руйнуючи традиції, виступає засобом її актуалізації в сучасному технологічному контексті. Мережевий концерт синтезує принципи класичного інструменталізму та новітніх медіа технологій, спричиняє

трансформацію виконавської школи (акцент на медіа-артистизмі, сприяння у формуванні медіа-компетентності артиста) та рецептивних стратегій (імерсивність, інтерактивність). Для реципієнта це відкриває шлях до персоналізованої герменевтики музичного твору, де імерсивність та інтерактивність сприяють глибшому розумінню складної музичної форми. Віртуалізація академічного виконавства призводить до виникнення нового типу текстуальності: музичний твір перестає бути лише звуковим об'єктом і стає частиною візуального медіа-контенту. Цифрові концерти сприяють інклюзивності культури, долаючи фізичні, географічні та економічні бар'єри. Для українського контексту це стало критично важливим чинником збереження національної єдності та культурної репрезентації в умовах глобальної міграції та воєнних викликів. У подальших дослідженнях можливі розробки нових методологічних підходів до підготовки музикантів у закладах вищої мистецької освіти, які б враховували специфіку медіа-перформансу; дослідження трансформації музичного часу та простору, мікро-виразовості, гібридних тембрів, цифрового жесту.

### Література:

1. Фісанов В. Впливи Маршалла Маклюєна на глобальні та канадські медійні практики: погляд із XXI століття. *Історико-політичні проблеми сучасного світу: збірник наукових статей*. 2020. Т. 41. С. 73–82. DOI: <https://doi.org/10.31861/mhpi2020.41.73-82>
2. Кук Н. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford : Oxford University Press, 2013. 472 p. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001>
3. Стебельська О. І. До питання про симулякрізацію соціально-культурного простору. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. Вип. 39. С. 66–71. DOI: <https://doi.org/10.32782/apfs.v039.2022.12>
4. Csikszentmihalyi M. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York : Harper & Row, 1990. 303 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/224927532\\_Flow\\_The\\_Psychology\\_of\\_Optimal\\_Experience](https://www.researchgate.net/publication/224927532_Flow_The_Psychology_of_Optimal_Experience) (дата звернення: 25.03.2026).
5. Cupchik G. C. The evolution of psychical distance as an aesthetic concept. *Culture & Psychology*. 2002. Vol. 8, No. 2. P. 155–187. DOI: <https://doi.org/10.1177/1354067X02008002437>
6. Auslander P. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 3rd ed. London ; New York : Routledge, 2023. 282 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003106609>
7. Baym N. K. *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimacy of Connection*. New York : NYU Press, 2018. 312 p. DOI: <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479896165.001.0001>

### References:

1. Fisanov, V. (2020). Vplyvy Marshalla Makliuena na hlobalni ta kanadski mediini praktyky: pohliad iz XXI stolittia [Marshall McLuhan's influences on global and Canadian media practices: a view from the 21st century]. *Istoryko-politychni problemy suchasnoho svitu: zbirnyk naukovykh statei*, 41, 73–82. <https://doi.org/10.31861/mhpi2020.41.73-82> [in Ukrainian].
2. Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001> [in English].
3. Stebelska, O. I. (2022). Do pytannia pro symuliakryzatsiiu sotsialno-kulturnoho prostoru [On the issue of simulacrization of social and cultural space]. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii* [Actual Problems of Philosophy and Sociology], 39, 60–65. <https://doi.org/10.32782/apfs.v039.2022.12> [In Ukrainian].
4. Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. Harper & Row. [https://www.researchgate.net/publication/224927532\\_Flow\\_The\\_Psychology\\_of\\_Optimal\\_Experience](https://www.researchgate.net/publication/224927532_Flow_The_Psychology_of_Optimal_Experience) [in English].
5. Cupchik, G. C. (2002). The evolution of psychical distance as an aesthetic concept. *Culture & Psychology*, 8(2), 155–187. <https://doi.org/10.1177/1354067X02008002437> [in English].
6. Auslander, P. (2023). *Liveness: Performance in a mediatized culture* (3rd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003106609> [in English].
7. Baym, N. K. (2018). *Playing to the crowd: Musicians, audiences, and the intimacy of connection*. NYU Press. <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479896165.001.0001> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ МАЙБУТНЬОГО ХОРМЕЙСТЕРА

**Поліщук Владислав Ігорович,**  
концертмейстер кафедри мистецької освіти  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
ORCID ID: 0009-0002-5767-7330

**Підгасцька Іванна Василівна,**  
викладач кафедри мистецької освіти  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
ORCID ID: 0009-0006-4211-9415

**Мацієвська Людмила Василівна,**  
викладач кафедри мистецької освіти  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
ORCID ID: 0009-0004-4588-0360

*У статті здійснено теоретичне осмислення проблеми формування індивідуального виконавського стилю майбутнього хормейстера в процесі професійної диригентсько-хорової підготовки. Актуальність дослідження зумовлена модернізацією мистецької освіти, упровадженням компетентнісного підходу та зростанням вимог до творчої самостійності й професійної зрілості керівника хору в умовах інтеграції українського освітнього простору до європейського культурного контексту.*

*Уточнено сутність поняття «індивідуальний виконавський стиль майбутнього хормейстера» як інтегративної характеристики творчої особистості, що виявляється у стійкій системі художньо-інтерпретаційних, техніко-виражальних, комунікативних і рефлексивних особливостей диригентської діяльності. Визначено його специфіку, зумовлену колективною природою хорового мистецтва, де хормейстер постає не лише інтерпретатором музичного твору, а й організатором творчого процесу, лідером і педагогом.*

*Охарактеризовано структурні компоненти індивідуального виконавського стилю: когнітивно-стильовий, інтерпретаційно-образний, техніко-диригентський, комунікативно-лідерський, ціннісно-мотиваційний і рефлексивно-аналітичний. Обґрунтовано їх взаємозв'язок та роль у забезпеченні цілісності художнього мислення і професійної самореалізації майбутнього фахівця.*

*Визначено комплекс педагогічних умов, що сприяють ефективному формуванню індивідуального виконавського стилю, зокрема створення творчо-рефлексивного освітнього середовища, інтеграцію теоретичної й практичної підготовки, розвиток художньо-інтерпретаційного мислення, стимулювання авторської позиції студента, застосування проблемно-пошукових і проєктних методів навчання, формування комунікативно-лідерських якостей, розвиток рефлексії та індивідуалізацію освітнього процесу.*

*Зроблено висновок, що системна реалізація окреслених педагогічних умов забезпечує становлення майбутнього хормейстера як творчої, професійно зрілої особистості з виразною індивідуальною стильовою позицією.*

**Ключові слова:** хормейстер, педагогічні умови, індивідуальний виконавський стиль, хорове мистецтво, освітній процес, вища мистецька освіта.

### ***Polischuk Vladyslav, Pidhaietska Ivanna, Matsiievska Liudmyla. Pedagogical conditions for forming the individual performing style of a future choirmaster***

*The article presents a theoretical analysis of the problem of forming the individual performance style of a future choir conductor within the process of professional conducting and choral training. The relevance of the study is determined by the modernization of arts education, the implementation of a competency-based approach, and the increasing demands for creative autonomy and professional maturity of choir leaders in the context of integrating the Ukrainian educational space into the European cultural environment.*

*The essence of the concept of «individual performance style of a future choir conductor» is clarified as an integrative characteristic of a creative personality, manifested in a stable system of artistic-interpretative, technical-expressive, communicative, and reflexive features of conducting activity. Its specificity is defined by the collective nature of choral art, in which the choir conductor functions not only as an interpreter of a musical work but also as an organizer of the creative process, a leader, and an educator.*

*The structural components of the individual performance style are described, including the cognitive-style, interpretative-imaginative, technical-conducting, communicative-leadership, value-motivational, and reflexive-analytical components. Their interconnection and role in ensuring the integrity of artistic thinking and the professional self-realization of the future specialist are substantiated.*

*A set of pedagogical conditions that facilitate the effective formation of the individual performance style is identified, including the creation of a creative-reflexive educational environment, integration of theoretical and practical training, development of artistic-interpretative thinking, stimulation of the student's authorial position, application of problem-based and project-based learning methods, formation of communicative and leadership skills, development of reflexivity, and individualization of the educational process.*



*It is concluded that the systematic implementation of these pedagogical conditions ensures the development of the future choir conductor as a creative, professionally mature personality with a distinct and unique stylistic position.*

**Key words:** choir conductor, pedagogical conditions, individual performance style, choral art, educational process, higher arts education.

**Вступ.** Сучасна модернізація мистецької освіти зумовлює переорієнтацію професійної підготовки майбутніх хормейстерів із переважно технічного засвоєння диригентських умінь на формування творчої, самостійної особистості, здатної до глибокої художньої інтерпретації музичного твору. Сьогодні хормейстер виступає не лише виконавцем, а й інтерпретатором, організатором творчого процесу, лідером і педагогом, що потребує розвиненого художнього мислення, сформованої естетичної позиції та індивідуального виконавського стилю. Саме індивідуальний стиль стає показником професійної зрілості, оскільки відображає цілісність знань, технічної майстерності, творчої ініціативи та особистісної самореалізації фахівця.

В умовах інтеграції української мистецької освіти до європейського освітнього простору особливої ваги набуває компетентнісний підхід, орієнтований на розвиток автономності, креативності й здатності до саморозвитку. Зростання міжнародної культурної взаємодії, участь у конкурсах і мистецьких проєктах підвищують вимоги до конкурентоспроможності хормейстерів, що неможливо без яскраво вираженої творчої індивідуальності. Тому дослідження педагогічних засад формування індивідуального виконавського стилю є актуальним і своєчасним у контексті сучасних освітніх і культурних трансформацій.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчує зростання уваги дослідників до проблеми формування професійної майстерності диригента-хормейстера, зокрема, до розвитку його художньої індивідуальності та виконавського стилю. Так, у працях О. Тимошенка розкрито методологічні засади диригентсько-хорової підготовки та підкреслено значення інтерпретаційної культури у становленні керівника хору. А. Болгарський акцентує увагу на єдності технічної й художньої складових диригентської діяльності, наголошуючи, що стиль формується як результат глибокого осмислення партитури та індивідуального творчого досвіду. Дослідження Л. Мазур присвячені розвитку художнього мислення майбутніх хормейстерів, де інтерпретація розглядається як основа стильового самовизначення особистості. Проблему індивідуалізації професійної підготовки диригента висвітлено у працях К. Давидовського, який підкреслює роль особистісно орієнтованого підходу у формуванні творчої самостійності студента. О. Рудницька обґрунтовує значення мистецької рефлексії та естетичного досвіду в процесі професійного становлення майбутнього педагога-музиканта. У роботах Г. Падалки наголошено на необхідності інтеграції музично-теоретичної, виконавської та педагогічної підготовки як підґрунтя для розвитку індивідуального стилю.

Водночас, на сучасному етапі науковий дискурс поступово зміщується від аналізу техніко-диригентських

аспектів підготовки до комплексного осмислення індивідуального виконавського стилю як інтегративного утворення, що поєднує інтерпретаційну культуру, художнє мислення, комунікативні якості та ціннісні орієнтації хормейстера. Тому проблема педагогічних умов формування індивідуального виконавського стилю майбутнього хормейстера потребує подальшого системного дослідження.

Мета статті присвячена обґрунтуванню сутності і структури індивідуального виконавського стилю майбутнього хормейстера та визначенню ефективних педагогічних умов його формування у системі вищої мистецької освіти.

**Матеріали та методи.** Матеріалом дослідження стали наукові праці вчених з вокально-хорової педагогіки, основ диригування, професійної діяльності хормейстера та ін. Методологічну основу роботи становить системний підхід, що дало змогу розглянути індивідуальний виконавський стиль хормейстера як цілісну інтегративну систему. У ході дослідження також застосовано такі методи: термінологічний аналіз (для уточнення змісту понять «виконавський стиль» та «індивідуальний виконавський стиль майбутнього хормейстера»), аналіз та узагальнення психолого-педагогічної, музикознавчої та методичної літератури (для визначення стану дослідженості проблеми та теоретичного обґрунтування структурних компонентів стилю; класифікація та систематизація (для виділення основних блоків професійно значущих якостей майбутнього фахівця), моделювання (для систематизації педагогічних умов, що забезпечують ефективність формування авторської позиції студента в процесі диригентсько-хорової підготовки).

**Результати дослідження.** Індивідуальний виконавський стиль майбутнього хормейстера є інтегративною характеристикою його творчої особистості, що виявляється у стійкій системі художньо-інтерпретаційних, техніко-виражальних, комунікативних та рефлексивних особливостей диригентської діяльності. Він формується в процесі професійної підготовки, творчого досвіду та особистісного самовизначення і відображає унікальний спосіб художнього мислення, інтерпретації та організації звучання хорового колективу [10, с. 361].

На відміну від загального поняття «виконавський стиль», що може стосуватися будь-якого музиканта-виконавця, індивідуальний виконавський стиль хормейстера має специфіку, зумовлену колективною природою хорового мистецтва. Хормейстер не лише інтерпретує музичний твір, а й виступає організатором творчого процесу, лідером, педагогом і комунікатором. Тому його стиль виявляється не тільки в жесті чи трактуванні партитури, а й у способах взаємодії з хором, формуванні звучання колективу, доборі репертуару, художньому програмуванні концертної діяльності [16, с. 25].

Індивідуальний виконавський стиль характеризується такими ознаками:

- цілісність (узгодженість усіх компонентів діяльності);
- стійкість (повторюваність характерних прийомів і рішень);
- усвідомленість (наявність авторської позиції);
- варіативність (здатність до гнучкого застосування засобів відповідно до стилю твору);
- ціннісна зумовленість (відображення естетичних переконань диригента) [7, с. 134].

Таким чином, індивідуальний виконавський стиль є результатом синтезу професійних знань, технічної майстерності, емоційно-образного мислення та особистісних якостей майбутнього хормейстера.

Формування індивідуального виконавського стилю відбувається через розвиток комплексу взаємопов'язаних компонентів. Їх можна систематизувати в кілька основних блоків:

1. Когнітивно-стильовий компонент. Цей компонент охоплює систему професійних знань, які забезпечують усвідомлену інтерпретацію музичного твору. До його змісту входять: знання теорії музики та гармонії; розуміння історико-стильових особливостей епох; знання жанрової специфіки хорової музики; володіння принципами аналізу партитури; орієнтація в національних хорових традиціях.

Когнітивно-стильовий компонент формує здатність хормейстера адекватно інтерпретувати твір відповідно до його стилістики. Саме на цьому рівні закладається основа професійного художнього мислення [13, с. 67].

2. Інтерпретаційно-образний компонент. Це ядро індивідуального виконавського стилю. Він пов'язаний зі здатністю створювати художній образ і пропонувати власне бачення музичного твору. Його складниками є: емоційно-образне мислення; художня уява; здатність до асоціативного аналізу; уміння формувати концепцію виконання; інтонаційне відчуття стилю.

Інтерпретаційно-образний компонент визначає глибину розкриття змісту твору, логіку драматургічного розвитку, вибір темпових і динамічних рішень. Саме тут проявляється авторська позиція майбутнього хормейстера [13, с. 68].

3. Техніко-диригентський компонент. Цей компонент відображає рівень володіння професійними засобами диригування, через які реалізується художній задум. До нього належать: пластика диригентського жесту; чіткість метроритмічної організації; координація рухів; міміка та пантоміміка; здатність передавати нюансування через жест.

Технічна майстерність є інструментом вираження інтерпретаційної концепції. Без сформованого техніко-диригентського компоненту індивідуальний стиль не може набути зовнішньо виразної форми [3, с. 58].

4. Комунікативно-лідерський компонент. Хормейстер працює з колективом, тому його стиль обов'язково проявляється у способах взаємодії з хором. Цей компонент включає: здатність до емоційного впливу; педагогічний такт; уміння створювати атмосферу

співтворчості; навички невербальної комунікації; організаційні здібності.

Комунікативно-лідерський компонент визначає характер звучання колективу, рівень згуртованості та художньої єдності виконавців [3, с. 59].

5. Ціннісно-мотиваційний компонент. Індивідуальний стиль ґрунтується на внутрішніх переконаннях і творчих пріоритетах майбутнього фахівця. До цього компоненту належать: професійна мотивація; естетичні орієнтації; художні ідеали; прагнення до самореалізації; відповідальність за результат. Саме ціннісна сфера визначає напрям творчого пошуку та формує унікальність стильової позиції.

6. Рефлексивно-аналітичний компонент. Рефлексія є механізмом саморозвитку індивідуального стилю. Він охоплює: здатність до самооцінювання; критичний аналіз власного виконання; готовність до корекції інтерпретаційних рішень; прагнення до професійного вдосконалення. Рефлексивний компонент забезпечує динамічність стилю, його еволюцію та професійне зростання хормейстера [4, с. 97].

Отже, індивідуальний виконавський стиль майбутнього хормейстера є багатовимірною структурою, що формується на перетині знань, інтерпретаційної творчості, технічної майстерності, комунікативних умінь і ціннісних орієнтацій. Усі компоненти перебувають у тісному взаємозв'язку та взаємозумовлюють один одного.

Формування індивідуального виконавського стилю майбутнього хормейстера є складним, цілеспрямованим і багаторівневим процесом, який потребує спеціально організованого освітнього середовища [11, с. 348]. Педагогічні умови в цьому контексті виступають як сукупність організаційних, змістових, методичних і психологічних чинників, що забезпечують ефективний розвиток художньої індивідуальності студента у процесі диригентсько-хорової підготовки [2, с. 18].

Подамо розгорнуту характеристику основних педагогічних умов:

1. Створення творчо-рефлексивного освітнього середовища. Першочерговою умовою є формування такого освітнього простору, у якому студент виступає не пасивним виконавцем вимог викладача, а активним суб'єктом творчої діяльності. Творчо-рефлексивне середовище передбачає:

- атмосферу довіри та професійного партнерства;
- заохочення до експериментування з інтерпретаційними рішеннями;
- відкритість до різних художніх трактувань;
- підтримку індивідуальної ініціативи.

У такому середовищі студент має можливість пробувати різні варіанти темпоритмічних, динамічних і агогічних рішень, аналізувати їх ефективність і поступово формувати власну стильову позицію. Рефлексивний компонент реалізується через самоаналіз виступів, відеофіксацію занять, колективні обговорення результатів [8, с. 170].

2. Інтеграція теоретичної та практичної підготовки. Індивідуальний виконавський стиль не формується

ізолювано в межах однієї дисципліни. Він виникає на перетині знань і практичного досвіду. Тому важливою педагогічною умовою є інтеграція:

- диригування,
- хорового класу,
- хорознавства,
- вокальної підготовки,
- музичної психології,
- історії музики.

Системне поєднання аналізу партитури з роботою над звучанням хору сприяє усвідомленню зв'язку між інтелектуальним осмисленням твору та його художнім втіленням. Інтеграція дисциплін формує цілісне професійне мислення, що є підґрунтям для стильової самостійності [15, с. 72].

3. Розвиток художньо-інтерпретаційного мислення. Формування стилю неможливе без здатності до глибокої інтерпретації музичного тексту. Ця умова передбачає:

- детальний аналіз партитури;
- вивчення історико-культурного контексту твору;
- порівняльний аналіз різних виконавських версій;
- осмислення авторського задуму.

Особливу роль відіграє залучення студентів до обговорення інтерпретацій видатних диригентів, аналіз відмінностей у трактуванні одного й того самого твору. Це розширює художній кругозір і сприяє формуванню власної позиції [16, с. 28].

4. Спрямування навчання на розвиток авторської позиції студента. Однією з ключових педагогічних умов є стимулювання самостійності майбутнього хормейстера. Викладач має:

- заохочувати студента до аргументації власних інтерпретаційних рішень;
- створювати ситуації вибору (темп, динаміка, фразування);
- пропонувати самостійний добір репертуару;
- підтримувати творчі ініціативи.

Формування авторської позиції передбачає поступовий перехід від наслідування до усвідомленої самостійності. Важливо, щоб студент не копіював стиль викладача, а на основі засвоєного досвіду вибудовував власну художню концепцію [9, с. 22].

5. Використання проблемно-пошукових і проєктних методів навчання. Традиційні репродуктивні методи навчання не забезпечують повноцінного розвитку стильової індивідуальності. Тому доцільним є застосування:

- проблемних завдань (пошук оптимальної інтерпретації);
- творчих проєктів (підготовка концертних програм);
- моделювання професійних ситуацій;
- конкурсної та фестивальної діяльності.

Проєктна діяльність дає можливість студенту реалізувати власну художню концепцію від задуму до сценічного втілення. Саме в таких умовах індивідуальний стиль набуває конкретного практичного вираження [14, с. 55].

6. Формування комунікативної та лідерської компетентності. Оскільки хормейстер працює з колективом, його стиль формується у процесі взаємодії з хором. Педагогічною умовою є цілеспрямований розвиток:

- навичок невербальної комунікації;
- емоційної виразності жесту;
- уміння мотивувати колектив;
- педагогічного такту.

Практика роботи зі студентськими хорами, участь у майстер-класах, проведення відкритих репетицій сприяють розвитку лідерських якостей і формуванню індивідуальної манери взаємодії з виконавцями [5, с. 26].

7. Стимулювання професійної рефлексії та саморозвитку. Індивідуальний стиль не є статичним утворенням. Він постійно змінюється та вдосконалюється. Тому важливою умовою є розвиток рефлексивної культури:

- ведення творчого щоденника;
- самоаналіз виступів;
- порівняння запланованого й досягнутого результату;
- формування навичок самокорекції.

Рефлексія забезпечує усвідомленість стильових рішень і сприяє професійному зростанню [1, с. 34].

8. Індивідуалізація навчального процесу. Кожен студент має власний тип темпераменту, музичного мислення, емоційної виразності. Тому важливо враховувати:

- психологічні особливості особистості;
- рівень підготовки;
- індивідуальні творчі інтереси;
- специфіку вокально-диригентських можливостей [6, с. 116].

Індивідуалізація сприяє розкриттю природних задатків студента та запобігає стандартизації виконавської манери.

Отже, педагогічні умови формування індивідуального виконавського стилю майбутнього хормейстера охоплюють комплекс взаємопов'язаних чинників: організацію творчого середовища, інтеграцію змісту навчання, розвиток інтерпретаційного мислення, стимулювання авторської позиції, використання активних методів навчання, формування комунікативних умінь, рефлексивної культури та індивідуалізацію освітнього процесу. Лише системна реалізація цих умов забезпечує становлення хормейстера як творчої особистості з виразною індивідуальною стильовою позицією.

**Висновки.** У результаті проведеного аналізу з'ясовано, що індивідуальний виконавський стиль майбутнього хормейстера є багатовимірною інтегративною характеристикою його творчої особистості, яка поєднує когнітивно-стильові, інтерпретаційно-образні, техніко-диригентські, комунікативно-лідерські, ціннісно-мотиваційні та рефлексивно-аналітичні компоненти. Його формування є цілеспрямованим педагогічним процесом, який потребує створення творчо-рефлексивного освітнього середовища, інтеграції теоретичної та практичної підготовки, розвитку художньо-інтерпретаційного мислення, стимулювання авторської позиції студента, використання

проблемно-пошукових і проєктних методів навчання, формування комунікативно-лідерських якостей, розвитку рефлексивної культури та індивідуалізації навчального процесу. Лише системна реалізація

зазначених педагогічних умов забезпечує становлення майбутнього хормейстера як творчої, професійно зрілої особистості з виразною та самобутньою стильовою позицією.

#### Література:

1. Бермес І. Диригентське мистецтво: поліфункційні виміри. Львів: Червона калина, 2008. 124 с.
2. Козир А.В. Інноваційні тенденції музичної підготовки викладачів мистецьких дисциплін. *Сучасні проблеми виконавської підготовки викладачів мистецьких дисциплін: зб. матеріалів наук. доповідей*. Херсон: МПП «Видавництво ІТ», 2016. С. 16–20.
3. Макаренко Г.Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: дис... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 224 с.
4. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри Київ: Факт, 2005. 328 с.
5. Мартинюк А. Педагогічні умови формування диригентсько-хорової виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2022. №7. С. 25–28.
6. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорова виконавська майстерність майбутнього вчителя музичного мистецтва: навчальний посібник. Переяслав: Домбровська Я.М., 2023. 232 с.
7. Пучко-Колесник Ю.В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 132–136.
8. Раструба Т. В. Педагогічні умови формування здатності майбутніх хормейстерів до художньо-творчого спілкування у процесі фахової підготовки. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2021. № 75. Т. 2. С. 169–173.
9. Скоромний В. Психологія творчості диригента: авторський курс лекцій. Київ, 2022. 67 с.
10. Ткач Ю.С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2018. №3. С. 359–366.
11. Ткач Ю.С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: критерії та методи аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 1. С. 344–350.
12. Ткач Ю.С. Специфіка диригентської інтерпретації в хоровому виконавстві. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. №2. С. 119–124.
13. Ткач Ю.С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»): дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» Київ, 2012. 227 с.
14. Шевченко В.В., Добронравова С.А. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як теоретична проблема. *Вісник Маріупольського державного університету*. 2018. №15. С. 53–61.
15. Шумська Л.Ю. Формування професіоналізму майбутнього викладача хормейстера в процесі магістерської підготовки. *Молодий вчений*. 2018. № 2.2 (54.2). С. 70–74.
16. Шумська Л.Ю. Хорове диригування: навчальний посібник. 2-е вид. доповн. і перероб. Ніжин : Вид-во НДУ ім. Гоголя, 2017. 105 с.

#### References:

1. Bermes, I. (2008). *Dyryhentske mystetstvo: polifunktsiini vymiry*. [Conducting art: multifunctional dimensions]. Lviv: Chervona kalyna, 124 p. [in Ukrainian].
2. Kozyr, A.V. (2016). *Innovatsiini tendentsii muzychnoi pidhotovky vykladachiv mystetskykh dystsyplin*. [Innovative trends in musical training of teachers of artistic disciplines]. *Suchasni problemy vykonavskoi pidhotovky vykladachiv mystetskykh dystsyplin: zb. materialiv nauk. dopovidei*. Kherson: MPP «Vydavnytstvo IT», pp. 16–20 [in Ukrainian].
3. Makarenko, H.H. (2006). *Tvorchist dyryhenta v konteksti intehratyvnoho pidkhodu* [Conductor's creativity in the context of an integrative approach]. (Doctoral dissertation). Kyiv, 224 p. [in Ukrainian].
4. Makarenko, H.H. (2005). *Tvorchist dyryhenta: estetyko-mystetstvoznachchi vymiry*. [Conductor's creativity: aesthetic and art historical dimensions]. Kyiv: Fakt, 328 p. [in Ukrainian].
5. Martyniuk, A. (2022). *Pedahohichni umovy formuvannia dyryhentsko-khorovoi vykonavskoi maisternosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva*. [Pedagogical conditions for the formation of conducting and choral performing skills of a future teacher of music art]. *Molod i rynek*. 7. 25–28 [in Ukrainian].
6. Martyniuk, A.K. (2023). *Dyryhentsko-khorova vykonavska maisternist maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva* [Conducting and choral performance skills of a future music teacher]: navchalnyi posibnyk. Pereiaslav: Dombrovska Ya.M., 232 p. [in Ukrainian].
7. Puchko-Kolesnyk, Yu.V. (2013). *Diiialnist dyryhenta-khormeistera yak sotsiokulturnyi fenomen*. [The activity of a conductor-choirmaster as a socio-cultural phenomenon]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 3. 132–136 [in Ukrainian].
8. Rastruba T. V. (2021) *Pedahohichni umovy formuvannia zdatnosti maibutnikh khormeisteriv do khudozhno-tvorchoho spilkuvannia u protsesi fakhovoi pidhotovky*. [Pedagogical conditions for the formation of the ability of future choirmasters to artistic and creative communication in the process of professional training]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolakh*. 75. 169–173 [in Ukrainian].
9. Skoromnyi, V. (2022). *Psykhohohiia tvorchosti dyryhenta* [Psychology of a conductor's creativity]: avtorskyi kurs lektsii. Kyiv, 67 p [in Ukrainian].

10. Tkach, Yu.S. (2018). Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeistera yak predmet teoretychnoho doslidzhennia. [Individual performance style of a conductor-choirmaster as a subject of theoretical research]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstva*. 3. 359–366 [in Ukrainian].
11. Tkach, Yu.S. (2025). Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeistera: kryterii ta metody analizu. [Individual performance style of a conductor-choirmaster: criteria and methods of analysis]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 1. 344–350 [in Ukrainian].
12. Tkach, Yu.S. (2011). Spetsyfika dyryhentskoi interpretatsii v khorovomu vykonavstvi. [Specificity of conductor's interpretation in choral performance]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2. 119–124 [in Ukrainian].
13. Tkach, Yu.S. (2012) Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeistera: teoretychnyi ta praktychnyi aspekty (na prykladi Natsionalnoi zasluzhenoj akademichnoi kapely Ukrainy «Dumka») [Individual performance style of a conductor-choirmaster: theoretical and practical aspects (on the example of the National Honored Academic Chapel of Ukraine «Dumka»)]; (Candidate dissertation). Kyiv, 227 p. [in Ukrainian].
14. Shevchenko, V.V., Dobronravova, S.A. (2018). Indyvidualnyi vykonavskiy styl dyryhenta-khormeistera yak teoretychna problema. [The individual performance style of a conductor-choirmaster as a theoretical problem]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. 15. 53–61 [in Ukrainian].
15. Shumska, L.Iu. (2018). Formuvannia profesionalizmu maibutnoho vykladacha khormeistera v protsesi mahisterskoi pidgotovky [Formation of professionalism of the future choirmaster teacher in the process of master's training]. *Molodyi vchenyi*. 2. 70–74 [in Ukrainian].
16. Shumska, L.Iu. (2017). Khorove dyryhuvannia [Choral conducting]: navchalnyi posibnyk. 2-e vyd. Nizhyn: Vyd-vo NDU im. Hoholia, 105 p. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ВИКОНАВСЬКА ТА ТЕОРЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ВАЛЕРІЯ ПОСВАЛЮКА: ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ

Посвалюк Костянтин Валерійович,

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
ORCID ID: 0000-0003-3910-1530

*Крізь призму історико-мистецтвознавчого дискурсу в статті осмислено виконавську та теоретичну концепцію Валерія Посвалюка (1947–2018), що стала поштовхом до самоідентифікації української трубної школи на зламі епох. Автор обґрунтовує тезу: сутність творчого світогляду митця полягає у нерозривному синтезі сольного артистизму та інтелектуальної рефлексії. Зрештою, у його власному творчому поступі, такий підхід трансформувалася емпіричні знання виконавця-практика в чітку науково-виконавську концепцію. У статті захист докторської дисертації (2008) В. Посвалюком визначено як концептуальний рубіж становлення сучасної української методики трубного виконавства.*

*Розглянуто підходи В. Посвалюка до технологічної складової звукоутворення. Деталізовано його авторський підхід до «виконавського дихання», де антропоморфні характеристики виконавського апарату інтерпретуються як автономна пневмо-акустична модель. Висвітлено специфіку фізичного контролю повітряного стовпа, зокрема через прийоми стабілізації м'язів преса для тембральної однорідності звучання інструмента в екстремальних регістрах.*

*Еволюцію педагогічних підходів В. Яблонського в творчій практиці В. Посвалюка, зокрема, щодо мінімізації механічного тиску мундштука, проявлено в методичній позиції усвідомленого фонетичного моделювання звукового потоку. Доведено, що запроваджене ним правило «регістрової компенсації» та варіювання артикуляційних фонем («та»–«ті») докорінно змінили підхід до артикуляції.*

*У висновках зазначено, що багатогранна діяльність митця – від фундаментальних монографій з історії київської трубної школи до заснування Гільдії трубачів-професіоналів України – сприяла інституційному утвердженню національної трубної традиції. Відтак, творчу концепцію В. Посвалюка слід вважати цілісною концепцією «інтелектуалізованого виконавства», що й нині слугує методологічним осердям сучасної педагогічної практики.*

**Ключові слова:** Валерій Посвалюк, трубне виконавство, українська виконавська школа, науково-методична система, звукоутворення, історія духового мистецтва.

### *Posvalyuk Kostiantyn. Performance and theoretical concept by Valeriy Posvalyuk: a historical and art history analysis*

*Through the lens of historical and art history discourse, the article conceptualizes the performance and theoretical framework by Valeriy Posvalyuk (1947–2018), which served as a catalyst for the self-identification of the Ukrainian trumpet school at the turn of the eras. The author substantiates the thesis that the essence of the artist's creative worldview lies in an indissoluble synthesis of solo artistry and intellectual reflection. Ultimately, within his own creative evolution, such an approach transformed the empirical knowledge of a practitioner into a coherent scientific and performance concept. The article identifies the doctoral dissertation defense by Valeriy Posvalyuk (2008) as a conceptual milestone in the formation of modern Ukrainian trumpet performance methodology.*

*The study examines the approaches by Valeriy Posvalyuk to the technological components of sound production. His original method of «performance breathing» is detailed, where the anthropomorphic characteristics of the performer's apparatus are interpreted as an autonomous pneumo-acoustic model (the «pressure tank» concept). The specificity of physical control over the air column is highlighted, particularly through techniques for stabilizing the abdominal muscles (the «pole exercise» by Valeriy Posvalyuk) to ensure timbral homogeneity of the instrument's sound in extreme registers.*

*The evolution of Wilhelm Jablonski's pedagogical approaches within the creative practice by Valeriy Posvalyuk – specifically regarding the minimization of mechanical mouthpiece pressure – is demonstrated through the methodical position of conscious phonetic modeling of the airflow. It is proven that the «register compensation» rule introduced by Valeriy Posvalyuk, along with the variation of articulatory phonemes («ta»–«ti»), fundamentally changed the approach to articulation.*

*The conclusions state that the artist's multifaceted activity – ranging from fundamental monographs on the history of the Kyiv trumpet school to the founding of the Guild of Professional Trumpeters of Ukraine – contributed to the institutional consolidation of the national trumpet tradition. Consequently, the creative framework by Valeriy Posvalyuk should be regarded as a holistic concept of «intellectualized performance», which continues to serve as the methodological core of contemporary pedagogical practice.*

**Key words:** Valeriy Posvalyuk, trumpet performance, Ukrainian performance school, scientific and methodological system, sound production, history of wind art.

**Вступ.** Духове мистецтво України впродовж останніх десятиліть проходить етап інтенсивної самоідентифікації, зумовлений інтеграцією у глобальний культурний простір та внутрішньою потребою в критичній ревізії власних традицій. В такій системі координат

визначальними є постаті митців, які стали «архітекторами» теоретичного базису національного трубного мистецтва.

Уособленням такого академічного авторитету галузі є **Валерій Терентійович Посвалюк (1947–2018)** (рис. 1).





**Рис. 1. Валерій Посвалюк, 2005 рік  
(фото з архіву Посвалюка К. В.)**

Його творчий шлях став своєрідним «маяком» для поколінь музикантів, продемонструвавши органічну синергію артистичної кар'єри та глибокого наукового пошуку. Багаторічний досвід соліста оркестру Національної опери України сприяв досягненню самої логіки виконавського процесу, що зрештою трансформувалося в системну спробу структурувати історію та методику гри на трубі.

Поряд із київською школою В. Посвалюка (рис. 2, перший ліворуч) особливе місце посідає харківська гілка в особі Валерія Богданова (1939–2017) (рис. 2, перший праворуч). Їхні професійні траєкторії мають знакові паралелі: 2008 рік, коли обидва митці захистили докторські дисертації. Недосяжність цього наукового рівня донині актуалізує аналіз їхньої спадщини як методологічного вектору нових дослідницьких стратегій.

Науковий прорив 2008 року зафіксував остаточну демаркацію між суто емпіричним накопиченням знань та побудовою фундаментальної теоретичної моделі. В концепції В. Посвалюка виконавство перестає бути

лише сукупністю «ремісничих» навичок, перетворюючись на науково обґрунтовану систему. Відтак, стрижнем його виконавсько-теоретичної концепції є домінанта інтелекту виконавця – здатність до рефлексії та усвідомленого керування психофізіологічними процесами.

**Матеріали та методи.** Базисом дослідження слугує коло наукових праць, що висвітлюють генезу українського духового мистецтва. Специфіку виконавської творчості трубачів на зламі XX–XXI століть ґрунтовно аналізує П. Сорокін [8], тоді як О. Кавунник крізь призму музикознавчої регіоніки подає ретроспекцію діяльності В. Посвалюка у порівняльній паралелі з постаттю Т. Докшицера [3]. Окремий пласт джерел становлять фундаментальні праці самого В. Посвалюка, які є основою розуміння його концепції [4, 5, 6], а також методичні видання практичного спрямування [7] – письмовими «артефактами» авторської візії.

Міжнародний контекст дослідження розширено напрацюваннями іноземних науковців, що корелюють із методичними засадами В. Посвалюка (Е. Пурба [9], М. Руні [10], Х. Устун [11]).

Естетичні орієнтири митця та оціночні судження «від першої особи» увиразнюються через аналіз цифрових архівів телевізійних проєктів, зокрема відеозаписи ювілейних вечорів [1] та авторські програми («Життєві історії») [2], що розкривають «живий» контекст формування його творчого портрету. У дослідженні застосовано системно-структурний та історико-мистецтвознавчий методи, а також метод теоретичного узагальнення науково-виконавської концепції митця.

Мета статті – здійснити комплексний історико-мистецтвознавчий аналіз виконавської та теоретичної концепції Валерія Посвалюка, висвітлити її структурні компоненти як цілісну систему.



**Рис. 2. Валерій Посвалюк у складі журі III Всеукраїнського конкурсу виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В. Старченка (19–22 квітня 2007 року). На фото (зліва направо): В. Посвалюк, П. Круль, С. Цюлюпа, Ф. Крижанівський, Я. Сверлюк, В. Богданов  
(фото з архіву Посвалюка К. В.)**

**Результати дослідження.** Постать Валерія Посвалюка (рис. 3) асоціюється в сучасному музикознавчому дискурсі з рідкісним типом митця-енциклопедиста, в творчому портреті якого органічно переплітаються: виконавська практика, науково-історичне мислення, педагогічне реформаторство та громадська активність.

Творчий метод митця визрівав у прямій спадкоємності професійних «естафет»: від перших настанов Олега Белофастова до шліфування майстерності у класі Вільгельма Яблонського. В цьому контексті П. Сорокін слушно зауважує, що акумульований теоретичний і практичний досвід попередніх поколінь став тією надійною основою, на якій базується професійний розвиток сучасних виконавців [8, с. 112]. Зокрема, за влучним зауваженням М. Копиці, саме від О. Белофастова В. Посвалюк перейняв ту стратегічну багатовекторність, яка згодом стала фундаментом його науково-педагогічної системи [1]. В архівних інтерв'ю музикант згадує характерну деталь: В. Яблонський прискіпливо стежив за його успіхами в навчанні, і в 1965 році зарахував випускника десятирічки одразу на другий курс консерваторії [2]. Саме цей період став етапом остаточного гартування індивідуального стилю В. Посвалюка – з притаманним йому благородством тембру та інтелектуальною глибиною інтерпретації, яку незмінно відзначають сучасники в архівних відео [1, 2].

Фундаментом майбутньої методологічної системи В. Посвалюка став його багаторічний шлях соліста провідних симфонічних та оперних оркестрів. Л. Колодуб в ювілейному інтерв'ю зазначав, що митця завжди вирізняв щирий інтерес до всього нового та відкритість до викликів сучасної музики. Інтенсивна оркестрова практика, за словами композитора, викувала справжнього універсала, здатного розв'язувати виконавські завдання будь-якої складності [1].

Вже в посібнику «Щоденні самостійні вправи трубача» [8] В. Посвалюк формулює *технологічну компоненту* власної педагогічної системи: суворий аналіз



**Рис. 3.** Виступ Валерія Посвалюка на III Всеукраїнській науково-практичній конференції, присвяченій 120-річчю з дня народження професора Яблонського В. М. (фото з архіву Посвалюка К. В.)

звукоутворення в межах керованої акустичної моделі. Фундаментом методики стало щоденне тренування (де кожна фаза – від першої порції вдиху до моменту вібрації), підпорядковане свідомому інтелектуальному контролю [8, с. 6–7]. Дихальний апарат професор трактував як замкнений акустичний резервуар (на кшталт балона), де саме стабільність внутрішнього тиску, а не зусилля м'язів, диктує якість звуку.

Практичним інструментом такого контролю стала вправа із жердиною: вона примушувала м'язи преса працювати на виштовхування, створюючи впевнену опору звуку [8, с. 8]. Метод доповнювався вправою лежачи на спині з обтяженням на животі, яка унаочнює (на рівні тактильного відчуття) роботу діафрагми [8, с. 8].

В процесах формування губного апарату В. Посвалюк запровадив метафору «живої тростини» [8, с. 9], наголошуючи на категоричній відмові від механічного тиску мундштука на користь еластичної саморегуляції м'язів [8, с. 9]. Його правило реєстрової компенсації – ментальне збереження позиції «низу» в русі вгору – знімало проблему тембрових розривів [8, с. 11]. При цьому язик виконував роль «розумного клапана», який через внутрішню артикуляцію фонем моделював швидкість повітря, надаючи штрихам виняткової чіткості [8, с. 12–13]. Ми назвали лише декілька запропонованих В. Посвалюком підходів, але навчальний посібник є цілісною системою навчання, своєрідною «покроковою інструкцією» формування ігрового апарату трубача.

*Психофізичний аспект* концепції В. Посвалюка ґрунтується на ідеї єдності фізіологічних і ментальних процесів виконавства. Професор наголошував на необхідності усвідомленого переживання внутрішніх тілесних відчуттів під час гри, формуючи у студентів здатність контролювати м'язові реакції та раціонально розподіляти енергетичні ресурси організму [8, с. 6].

Дослідник Ло Чже зазначає, що виконавська манера самого В. Посвалюка вирізнялася технічною довершеністю та майстерністю роботи з динамічними відтінками [4, с. 45]. Розкриваючи власні професійні «секрети», професор у педагогічній практиці формував засади правильної м'язової взаємодії, приділяв увагу функціонуванню губного апарату, формуванню апертури, контролю м'язового напруження та концентрації звуку в певній зоні губ [4, с. 45]. Водночас, за спостереженням дослідника, вагоме місце в цій системі посідали психологічні та ментальні складові виконавського процесу [4, с. 45].

*Інтелектуальний вимір* концепції В. Посвалюка спрямований на формування нової генерації виконавців – музикантів, здатних до глибокої аналітичної рефлексії. У своїй педагогічній та громадській діяльності він послідовно утверджував роль артиста як активного суб'єкта художнього мислення. Очолити Гільдію трубачів-професіоналів України, В. Посвалюк зцементував представників регіональних шкіл – від Львова та Ужгорода до Харкова та Донецька. Спільно з колегами (О. Потієнко, В. Давиденко

та інші) він створив першу в Україні професійну інформаційну платформу.

Вагомим інструментом такої консолідації став часопис «Брас-бюлетень» – видання, що стало майданчиком фахових дискусій щодо актуальних проблем духового мистецтва. Паралельно митець ініціював проєкти з фіксації еталонного виконавства, результатом яких став випуск серії компакт-дисків та фундаментальної «Антології українських трубачів», про що сам професор детально розповідає в архівному інтерв'ю [1].

Життєздатність його ідей підтвердив круглий стіл, проведений 21 листопада 2022 року в НМАУ імені П. І. Чайковського. Творчий доробок професора В. Посвалюка під час обговорення не був застиглою історією – кризь час він залишається методологічним орієнтиром для сучасного покоління духовиків.

Навіть у сучасному міжнародному контексті духової методики, представленому працями Е. Пурби [9], М. Руні [10] та Х. Устуна [11], стає очевидною професійна далекоглядність В. Посвалюка, оскільки окреслені в цих дослідженнях підходи демонструють концептуальну спорідненість із його розумінням розвитку пневмоакустичних систем та екологічних принципів технології трубного виконавства [10].

**Висновки.** Узагальнення теоретичної та виконавської концепції В. Посвалюка формує її сприйняття як цілісної системи, що розгортається у трьох взаємопов'язаних вимірах: технологічному (пневмоакустичне моделювання звукоутворення), психофізичному (свідоме управління м'язовими відчуттями) та інтелектуальному (аналітична рефлексія виконавства).

### Література:

1. Валерій Посвалюк – Ювілей [Електронний ресурс] : [відеозапис ювілейного вечора від 20.07.2017]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=9R7zukYWyFU> (дата звернення: 31.01.2026).
2. Життєві історії. Валерій Посвалюк-музикант [Електронний ресурс] : [телепрограма від 27.06.2015]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=zknh5XsYfLM> (дата звернення: 31.01.2026).
3. Кавунник О. Ретроспекція творчості Тимофія Докшицера й Валерія Посвалюка в контексті музикознавчої регіоніки. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги, 2021. Вип. 13. С. 84–88.
4. Ло Чже Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Vol. 1, No. 5. P. 41–47.
5. Посвалюк В. Історія виконавства на трубі в Україні. Київ : КНУКіМ, 2006. 368 с.
6. Посвалюк В. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина XIX–XX століття). Київ : КНУКіМ, 2005. 158 с.
7. Посвалюк В. Труба в епоху бароко. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 83. С. 12–20.
8. Посвалюк В. Щоденні самостійні вправи трубача. Київ : Держ. метод. центр навч. закладів культури і мистецтв, 2003. 56 с.
9. Сорокін П. Виконавська творчість трубачів України кінця XX – початку XXI століття. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1. С. 112–116.
10. Purba E. D., Barus H. N. Implementasi teknik dasar instrument trompet pada mahasiswa prodi musik, FSP, ISI Yogyakarta. *Grenak : Jurnal Seni Musik*. 2020. Vol. 9, No. 2. P. 83–94.
11. Rooney M. The ecological dynamics of trumpet improvisation. *Cognitive Processing*. 2024. Vol. 25. P. 163–171.
12. Üstün H. Examination of P. Clodomir's trumpet method. *Inonu University Journal of Culture and Art*. 2022. Vol. 8, No. 1. P. 117–126.

### References:

1. Valeriy Posvalyuk – Yuviley (2017). [Electronic resource] : [video recording of the anniversary evening from 07.20.2017]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=9R7zukYWyFU> (accessed: 31.01.2026).
2. Zhyttievi istorii. Valeriy Posvalyuk-muzykant (2015). [Electronic resource] : [TV program from 27.06.2015]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=zknh5XsYfLM> (accessed: 31.01.2026).
3. Kavunnyk O. (2021). Retrospektiia tvorchosti Tymofiya Dokshytsera y Valeriya Posvalyuka v konteksti muzykoznavchoi rehioniky. [Retrospection of the work of Timofiy Dokshitsler and Valeriy Posvalyuk in the context of musicological regionics]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoї muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia – History of formation and prospects for the development of wind music in the context of national culture of Ukraine and abroad*. Rivne. Vol. 13., pp. 84–88. [in Ukrainian].
4. Lo Z. (2022). Valerii Posvaliuk ta Tymofii Dokshytser: metodychni stratehii profesiinoi maisternosti trubacha [Valeriy Posvalyuk and Timofey Dokshitsler: Methodological strategies of professional trumpet mastery]. *International Science Journal of Education & Linguistics*, 1(5), pp. 41–47. [in Ukrainian].
5. Posvalyuk V. (2006). Istoriia vykonavstva na trubi v Ukraini. [History of trumpet performance in Ukraine]. Kyiv. 368 p. [in Ukrainian].
6. Posvalyuk V. (2005). Istoriia vykonavstva na trubi. Kyivska shkola (druha polovyna XIX–XX stolittia). [History of trumpet performance. Kyiv school (second half of the 19th – 20th century)]. Kyiv. 158 p. [in Ukrainian].
7. Posvalyuk V. (2009). Truba v epokhu baroko. [The trumpet in the Baroque era]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv. Vol. 83, pp. 12–20. [in Ukrainian].
8. Posvalyuk V. (2003). Shchodenni samostiini vpravy trubacha. [Daily independent exercises of a trumpeter]. Kyiv. 56 p. [in Ukrainian].

9. Sorokin P. (2024). Vykonavska tvorchist trubachiv Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia. [Performance creativity of Ukrainian trumpeters of the late 20th – early 21st century]. *Slobozhanski mystetski studii – Slobozhanskyi Art Studies*. No. 1, pp. 112–116. [in Ukrainian].
10. Purba E. D., Barus H. N. (2020). Implementasi teknik dasar instrument trompet pada mahasiswa prodi musik, FSP, ISI Yogyakarta [Implementation of basic trumpet instrument techniques for music students]. *Grenek: Jurnal Seni Musik*, 9(2), pp. 83–94. [in Indonesian].
11. Rooney M. (2024). The ecological dynamics of trumpet improvisation. *Cognitive Processing*, 25, pp. 163–171. [in English].
12. Üstün H. (2022). Examination of P. Clodomir’s trumpet method. *Inonu University Journal of Culture and Art*, 8(1), pp. 117–126. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 30.03.2025  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.04.2025  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ МИСТЕЦТВА ДЖАЗУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ

**Пушкар Лариса Федорівна,**  
старший викладач кафедри музичного мистецтва  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0001-5390-7763

*У статті розглядається джаз як явище світової музичної культури та його інтеграція у сучасний музично-освітній простір. Аналізуються історичні передумови формування джазового мистецтва, його художні особливості та значення для розвитку музичної культури. Висвітлюється специфіка джазу як синтетичного виду мистецтва, що поєднує імпровізаційність, ритмічну свободу, поліритмію, синкоповану ритміку та стилістичне різноманіття, що зумовлює його значний педагогічний потенціал. Особлива увага приділяється українській джазовій традиції, її становленню, розвитку та інтеграції у світовий музичний простір, а також можливостям творчого переосмислення національного музичного матеріалу засобами джазової стилістики.*

*У дослідженні розкрито основні підходи до впровадження джазових технологій у навчальний процес мистецьких закладів освіти, зокрема використання імпровізації, варіативності музичного матеріалу, ритмічних моделей, синкопованих структур і елементів скет-співу як ефективних засобів розвитку музичних здібностей студентів. Проаналізовано практичні аспекти використання джазових вокальних і хорових композицій у навчальному процесі студентів Інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Показано, що поєднання джазових елементів із традиційними формами вокально-хорової підготовки сприяє розвитку ритмічного чуття, гармонійного слуху, ансамблевих навичок та здатності до творчої інтерпретації музичного матеріалу.*

*Підкреслюється значення інтеграції джазової стилістики з українською музичною традицією як чинника формування національно орієнтованого музичного мислення, розвитку творчої ініціативи та розширення можливостей художньої самореалізації студентів. Застосування таких підходів у навчальному процесі забезпечує підвищення рівня виконавської культури, розвиток імпровізаційного мислення, формування музично-слухових уявлень, сценічної культури та професійної компетентності майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва. Отримані результати підтверджують ефективність інтеграції джазового мистецтва у систему сучасної музичної освіти та засвідчують його значний потенціал як засобу активізації пізнавальної діяльності студентів, розвитку їхнього художнього мислення та удосконалення практичної підготовки в умовах сучасного освітнього середовища.*

**Ключові слова:** джазове мистецтво, музична освіта, вокально-хорова підготовка, джазова інтерпретація, українська музична культура, імпровізація, скет-спів, ансамблеві навички.

### **Pushkar Larysa. Pedagogical Aspects of Jazz Art in the Modern Ukrainian Musical and Educational Space**

*The article examines jazz as a phenomenon of world musical culture and its integration into the modern music and educational space. The historical prerequisites for the formation of jazz art, its artistic features, and its significance for the development of musical culture are analyzed. The specificity of jazz as a synthetic form of art that combines improvisation, rhythmic freedom, polyrhythm, syncopation, and stylistic diversity is highlighted, which determines its considerable pedagogical potential. Particular attention is paid to the Ukrainian jazz tradition, its formation, development, and integration into the global musical space, as well as to the possibilities of creative reinterpretation of national musical material through the means of jazz stylistics.*

*The study reveals the main approaches to the implementation of jazz techniques in the educational process of art institutions, including the use of improvisation, variability of musical material, rhythmic patterns, syncopated structures, and elements of scat singing as effective means of developing students' musical abilities. The practical aspects of using jazz vocal and choral compositions in the educational process of students of the Institute of Culture and Arts of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko are analyzed. It is shown that the combination of jazz elements with traditional forms of vocal and choral training contributes to the development of rhythmic sense, harmonic hearing, ensemble skills, and the ability for creative interpretation of musical material.*

*The importance of integrating jazz stylistics with Ukrainian musical traditions as a factor in the formation of nationally oriented musical thinking, the development of creative initiative, and the expansion of opportunities for artistic self-realization is emphasized. The application of such approaches in the educational process ensures the improvement of performance culture, the development of improvisational thinking, the formation of musical perception, stage culture, and the professional competence of future specialists in the field of musical art. The obtained results confirm the effectiveness of integrating jazz art into the system of modern music education and demonstrate its significant potential as a means of enhancing students' cognitive activity, developing their artistic thinking, and improving practical training in the context of contemporary educational practices.*

**Key words:** jazz art, music education, vocal and choral training, jazz interpretation, Ukrainian musical culture, improvisation, scat singing, ensemble skills.



**Вступ.** Сучасний розвиток музичного мистецтва характеризується активними процесами взаємодії різних культурних традицій. Одним із найбільш яскравих прикладів такого синтезу є джаз – музичне явище, що виникло на перетині різних культурних впливів і поступово стало важливою складовою світової музичної культури.

У сучасному освітньому просторі джаз відіграє важливу роль не лише як музичний стиль, але й як педагогічний інструмент, що сприяє розвитку творчого мислення, імпровізаційних навичок та виконавської свободи музиканта. Особливого значення набуває використання джазових елементів у підготовці студентів мистецьких спеціальностей, зокрема у вокально-хоровій практиці. Разом із тим питання інтеграції джазового мистецтва у навчальний процес мистецьких закладів освіти потребує подальшого наукового осмислення, особливо у контексті формування професійних компетентностей майбутніх музикантів і педагогів.

**Матеріали та методи.** Проблема використання джазового мистецтва у професійній музичній освіті є предметом активних наукових досліджень як у зарубіжному, так і в українському музикознавстві. Дослідники розглядають джаз як важливий чинник формування творчої особистості музиканта, підкреслюючи роль імпровізації, ритмічної свободи та стилістичної різноманітності у розвитку виконавських навичок [1; 3].

Значна увага приділяється джазовій імпровізації як основі професійного становлення музиканта. Вона сприяє розвитку музичного мислення, творчої ініціативи та індивідуального стилю виконавця [1, с. 100].

У сучасних українських дослідженнях акцент зроблено на поєднанні джазової стилістики з національними музичними традиціями. Науковці підкреслюють, що інтеграція елементів української музичної культури у джазовий простір сприяє збереженню національної ідентичності та її адаптації до сучасних культурних процесів [7; 8].

Таким чином, аналіз наукових праць засвідчує значний педагогічний потенціал джазового мистецтва та доцільність його використання у вокально-хоровій підготовці студентів мистецьких спеціальностей.

**Наукова новизна.** Новизна дослідження полягає у комплексному аналізі джазового мистецтва як чинника розвитку вокально-хорової підготовки студентів мистецьких спеціальностей. Визначено педагогічні можливості використання джазових елементів у навчальному процесі Інституту культури і мистецтв СумДПУ, зокрема для розвитку імпровізаційних здібностей, ансамблевої координації та вокальної гнучкості.

Особливістю дослідження є використання конкретних прикладів українських творів (зокрема «Щедрик») у джазових інтерпретаціях та розробка практичних рекомендацій для занять хорового класу, ансамблевого співу та вокалу. Це створює нову науково обґрунтовану модель інтеграції джазових методик у музичну освіту, що має практичну цінність для

формування сучасного музиканта. Джаз як явище світової музичної культури.

**Мета статті** – дослідити педагогічні аспекти мистецтва джазу та визначити можливості використання джазових елементів у вокально-хоровій підготовці студентів у сучасному українському музично-освітньому просторі.

**Методи дослідження.** У процесі дослідження використано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, що забезпечили всебічний аналіз порушеної проблематики. Зокрема, застосовано теоретичні методи, серед яких аналіз і узагальнення наукової літератури з питань джазового мистецтва та музичної педагогіки [3; 10], що дало змогу визначити основні підходи до вивчення джазу як педагогічного феномена.

Метод порівняльного аналізу використано для зіставлення особливостей джазової та української музичної традиції, а також їх інтеграції у сучасному освітньому процесі [7; 8].

Емпіричні методи представлені педагогічним спостереженням за процесом вокально-хорової підготовки студентів, аналізом їхньої виконавської діяльності, а також узагальненням практичного досвіду використання джазових вокальних етюдів, імпровізаційних вправ та ансамблевих форм роботи у навчальному процесі.

Крім того, застосовано метод системного підходу, який дозволив розглядати джазове мистецтво як цілісне явище у контексті сучасної музичної освіти та визначити його вплив на формування професійних компетентностей майбутніх фахівців у сфері мистецтва.

**Результати дослідження.** Джаз (англ. jazz), зародившись наприкінці XIX – на початку XX століття, став одним із найяскравіших явищ світового музичного мистецтва [3; 5]. У цьому стилі найбільш повно проявилось мистецтво музичної свободи, імпровізації, поліритмії та синкопованої ритміки [1, с. 100].

Формування джазу стало результатом поєднання двох великих музичних традицій – африканської та європейської [3]. Африканська музика привнесла у джаз складні ритмічні структури, емоційну експресію та імпровізаційність, тоді як європейська музична культура дала гармонійну систему, інструментальну традицію та нотну фіксацію музики [4].

Таким чином, джаз став результатом історичного і культурного діалогу, що сформував новий тип музичного мислення [3; 9].

#### **Аналіз української джазової інтеграції**

Інтеграція джазу в українську музичну культуру має багатовікові історичні передумови, хоча сам стиль почав активно розвиватися лише у другій половині XX століття. Перші спроби адаптації джазових практик у СРСР відбувалися у 1920–1930-х роках, коли в Києві та Харкові виникли аматорські джазові колективи, які поєднували європейську гармонійну традицію з елементами афроамериканської ритміки [3; 5]. Пізніше, у 1960–1970-х роках, розвиток джазу в Україні пов'язаний із появою професійних ансамблів, які брали участь у міжнародних фестивалях і створювали власні композиції в джазовому стилі [6].

Сучасна українська джазова сцена включає таких видатних виконавців, як Ігор Закус, який відомий своїми аранжуваннями українських народних пісень у джазовому стилі; Лаура Марті, яка спеціалізується на вокальній імпровізації та скет-співі; Олексій Коган, який поєднує академічну хорову підготовку з джазовими техніками. Їхня творчість відображає синтез джазових традицій і національної музичної культури, що є характерною ознакою сучасного українського музичного простору [6; 7]. Ці виконавці активно працюють у навчальному процесі, проводять майстер-класи та залучають студентів до професійної джазової практики.

Українські джазові фестивалі, такі як Leopold Jazz Fest, Jazz Bez та Koktebel Jazz Festival, стали платформою для розвитку студентів і молодих музикантів. Вони не лише демонструють сучасні тенденції світового джазу, а й дозволяють українським виконавцям представляти національні музичні мотиви у міжнародному контексті [3]. Для студентів участь у подібних фестивалях і майстер-класах відкриває можливості практичної взаємодії з професійними музикантами, формує сценічний досвід, розвиває імпровізаційні навички та уміння адаптуватися до різних музичних ситуацій.

Історично українська джазова традиція формувалася на перехресті академічного навчання та народної музики, що робить її унікальною [7; 8]. Сучасні студенти мають можливість виконувати джазові композиції, що включають українські народні мелодії, імпровізовані вставки та складну поліритмію. Наприклад, композиції «Коломийка Swing» та «Веснянка Swing» поєднують традиційні мотиви з джазовими гармоніями та скет-співом, що розвиває вокально-хорові та ансамблеві навички одночасно [4; 1].

Таким чином, українська інтеграція джазового мистецтва демонструє історичний розвиток від перших аматорських ансамблів до сучасної професійної сцени, де студенти Сумського державного педагогічного університету Інституту культури і мистецтв отримують можливість поєднувати академічну підготовку, національні традиції та сучасні джазові практики. Вони навчаються не лише технічним аспектам виконавства, а й творчій самостійності, колективній взаємодії та сценічній впевненості, що є важливою складовою професійної компетентності музиканта [10].

### **Українська джазова музика у світовому культурному просторі**

Українська джазова культура поступово інтегрується у світовий музичний простір. Сучасні українські музиканти активно беруть участь у міжнародних фестивалях, створюють авторські проекти та поєднують джаз із національними музичними традиціями [3; 6].

Особливу роль у популяризації джазу відіграють міжнародні музичні фестивалі, серед яких важливе місце посідає Leopold Jazz Fest, що проходить у місті Львів. Цей фестиваль став одним із найбільших джазових форумів у Східній Європі та сприяє інтеграції українських виконавців у світовий культурний простір [3].

Також важливим культурним явищем є фестиваль Jazz Bez, який об'єднує музикантів різних країн і сприяє міжнародному культурному діалогу [6].

Серед українських виконавців, що активно розвивають джазову культуру, варто згадати Jamala, Laura Marti та Ihor Zakus, які у своїй творчості поєднують джазові традиції з елементами української музики, демонструючи синтез національного та світового мистецтва [6; 7].

### **Джаз у системі музичної освіти**

Джазове мистецтво має значний педагогічний потенціал. Його використання у навчальному процесі сприяє розвитку творчого мислення, формуванню імпровізаційних навичок та розширенню музичного світогляду студентів.

Особливо важливим є використання джазових елементів у підготовці студентів вокально-хорових спеціальностей, оскільки джазова музика вимагає високого рівня музичного слуху, ритмічного відчуття та ансамблевої взаємодії.

### **Вокально-хорова діяльність студентів у джазовому просторі**

У процесі навчання студентів Інституту культури і мистецтв значна увага приділяється розвитку ансамблевого виконавства та вокально-хорової культури.

На заняттях з вокалу, ансамблевого співу та хорового класу використовуються різні форми роботи, зокрема:

- вокальні імпровізації;
- хорові етюди у стилі джаз;
- ансамблеві композиції з елементами скет-співу;
- джазові обробки народних пісень.

Такі види діяльності сприяють розвитку музичного мислення студентів та формують навички творчої інтерпретації музичного матеріалу на прикладі аналізу вокально-хорового твору «Щедрик». Відомий український хоровий твір «Щедрик» композитора Миколи Леонтовича є одним із найбільш вдалих прикладів поєднання національної музичної традиції з сучасними музичними стилями, зокрема джазом. Сюжетна та мелодична структура твору, побудована на короткому мотиві, природно підходить для ритмічних варіацій та імпровізаційного розвитку, що є характерним для джазу.

У джазових інтерпретаціях «Щедрика» зберігаються основні мелодичні та гармонійні лінії композиції, водночас додаються:

- синкоповані ритми, характерні для свінгу;
- гармонічні варіації на основі класичної мелодії;
- вокальні імпровізації та скет-спів, що дозволяють хоровим колективам проявити творчість;
- поєднання інструментального супроводу, зокрема джазових гармонійних інструментів, таких як піаніно, контрабас, ударні.

### **Педагогічне використання**

У навчальному процесі студентів Інституту культури і мистецтв СумДПУ «Щедрик» може використовуватися як базовий матеріал для:

1. Вокальної підготовки: розвиток інтонаційного слуху та гнучкості голосу;

2. Хорового виконання: робота над поліфонією та синкопованими ритмами;

3. Ансамблевого співу: взаємодія між голосовими партіями та розвиток відчуття ансамблевої координації;

4. Імпровізаційної роботи: створення варіацій на основі оригінальної мелодії, використання джазових прийомів для розвитку творчого мислення студентів.

#### **Культурне та музикознавче значення**

Поєднання українського хорового спадку з джазовою інтерпретацією сприяє:

- популяризації української музики у міжнародному музичному просторі;
- формуванню музичної грамотності та стилістичного відчуття у студентів;
- розвитку умінь імпровізувати у вокально-хорових колективах.

Таким чином, «Щедрик» у джазовому просторі стає ефективним інструментом для поєднання традиційної української музики з сучасними світовими тенденціями та педагогічним формуванням виконавських компетентностей студентів.

Цікавим прикладом поєднання української музичної традиції та джазового стилю є обробки хорової композиції Щедрик композитора Миколи Леонтовича.

У сучасних інтерпретаціях цього твору використовуються джазові гармонії, синкоповані ритми та елементи імпровізації, що створює новий художній образ композиції.

Робота над такими творами сприяє розвитку інтонаційної точності, ритмічної координації та ансамблевої взаємодії студентів.

#### **Методика розвитку імпровізації**

Імпровізація є однією з основних характеристик джазового мистецтва. У навчальному процесі вона використовується як засіб розвитку творчої активності студентів.

На заняттях застосовуються різні методичні прийоми:

- скет-спів;
- ритмічні імпровізації;
- ансамблеві вокальні діалоги;
- варіації на основі народних мелодій.

Ці методи допомагають студентам розвивати музичне мислення та формувати індивідуальний виконавський стиль.

#### **Практичне значення дослідження**

Практичне значення дослідження полягає у можливості використання джазових методик у підготовці студентів мистецьких спеціальностей.

Запропонований підхід може бути використаний:

- у класах вокалу;
- у хоровій практиці;
- на заняттях ансамблевого співу;
- у підготовці концертних програм студентів.

Використання джазових елементів у навчальному процесі сприяє формуванню сучасного музиканта, здатного працювати у різних стилях музичного мистецтва. Практична модель впровадження джазових елементів у навчальний процес студентів Інституту культури

і мистецтв. Сучасна система мистецької освіти потребує постійного оновлення методів навчання, що сприяють розвитку творчого потенціалу студентів. Одним із ефективних напрямів такого оновлення є інтеграція джазових елементів у навчальний процес вокально-хорової підготовки.

У підготовці студентів Інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету доцільно застосовувати комплексну модель, яка поєднує теоретичні знання з практичною виконавською діяльністю.

#### **Теоретичний етап**

Першим етапом є формування теоретичних знань про історію джазу, його стильові особливості та основні принципи імпровізації. На цьому етапі студенти знайомляться з розвитком джазового мистецтва, його ритмічною та гармонійною структурою, а також з особливостями вокальної техніки джазового співу.

Особливу увагу приділяють аналізу творчості відомих джазових виконавців та композиторів, що дозволяє студентам усвідомити різноманітність стилістичних напрямів джазової музики.

#### **Практичний вокальний етап**

Другим етапом є розвиток вокальних навичок, необхідних для виконання джазових композицій. На заняттях з вокалу студенти працюють над:

- формуванням характерної джазової артикуляції;
- розвитком ритмічної свободи;
- освоєнням техніки скет-співу;
- виконанням вокальних імпровізацій.

Особливе значення має розвиток гнучкості голосу та здатності до варіативного інтонування мелодії.

#### **Ансамблевий та хоровий етап**

Наступним етапом є застосування джазових елементів у ансамблевому та хоровому виконавстві. У цьому процесі студенти навчаються взаємодіяти в колективі, узгоджувати ритміку та динаміку, формувати спільне музичне звучання.

На заняттях хорового класу використовуються:

- джазові обробки українських народних пісень;
- вокально-хорові етюди у стилі свінг;
- ансамблеві композиції з елементами імпровізації.

Такий репертуар дозволяє поєднати традиції української музичної культури з сучасними тенденціями джазового мистецтва.

#### **Концертно-творчий етап**

Важливим елементом навчального процесу є участь студентів у концертній діяльності. Виконання джазових композицій на концертних майданчиках сприяє формуванню сценічного досвіду та професійної впевненості.

Концертні виступи також дозволяють студентам продемонструвати власні творчі інтерпретації та розвинути артистичні навички.

#### **Освітні результати впровадження моделі**

Використання джазових методик у вокально-хоровій підготовці студентів сприяє:

- розвитку творчого мислення;
- формуванню імпровізаційних навичок;

- підвищенню рівня вокально-технічної підготовки;
- розвитку ансамблевої культури;
- розширенню стилістичного кругозору майбутніх музикантів.

### **Хорові етюди та їх розтлумачення**

Хорові етюди в джазовому контексті є невід'ємною частиною навчального процесу для студентів Інституту культури і мистецтв. Вони виконують кілька функцій: розвиток технічних вокальних навичок, формування гармонійного слуху, тренування ансамблевої взаємодії та розвиток імпровізаційного мислення.

#### **Структура хорового етюд**

Типовий джазовий хоровий етюд складається з таких компонентів:

1. Секційні партії – кожна голосова група (сопрано, альти, тенори, баси) виконує власну мелодійну лінію. Часто партії мають поліритмічну структуру, що стимулює розвиток координації та слуху.

2. Поліритмічні вставки – кілька секцій одночасно виконують різні ритмічні малюнки, що дозволяє студентам навчитися взаємодіяти у складному музичному середовищі.

3. Імпровізаційні сегменти – включення скет-співу або ритмічних варіацій, де хористи проявляють індивідуальність і творчий підхід, не порушуючи ансамблевої гармонії.

#### **Приклади хорових етюдів**

##### **1. Swing Harmony Chorale**

Етюд спрямований на розвиток гармонійного слуху та поліритмії. Сопрано виконують основну мелодію, нижні голоси – акомпанемент з ритмічними вставками. Студенти вчать слухати один одного, узгоджувати інтонацію та динаміку, формуючи цілісне звучання.

##### **2. Kolomyika Jazz Medley**

Адаптація української народної пісні у джазовому стилі. Кожна секція хору виконує власний ритмічний малюнок, а мелодія супроводжується ансамблевими вставками. Студенти практикують синхронізацію, координацію та ансамблеву взаємодію.

##### **3. Scat Improvisation Chorale**

Етюд для розвитку імпровізаційних навичок. Хористи виконують скет-фрази у складі хору, імпровізуючи ритмічні та мелодійні варіації. Використання етюд формуює музичну гнучкість, артистизм і здатність до швидкої адаптації у колективі.

##### **4. Vesnyanka Swing**

Композиція поєднує традиційний український мотив із джазовою гармонією та ритмом. Студенти хору працюють над інтонаційною точністю та ритмом, а солісти виконують імпровізовані вставки. Цей етюд дозволяє одночасно розвивати сольні та колективні навички.

#### **Методичні рекомендації**

- Відпрацювання секційних партій: спочатку кожна секція виконує власну партію окремо, потім поєднуються усі голоси.

- Робота з поліритмією: рекомендується починати з повільного темпу та поступово збільшувати швидкість виконання.

- Імпровізаційні вставки: можна пропонувати студентам обмежену кількість нот або ритмічних малюнків, щоб вони мали свободу творчого вибору, але зберігали гармонію ансамблю.

- Аналіз композиції: перед виконанням студенти повинні проаналізувати мелодію, гармонію та ритм, визначити взаємозв'язок між секціями.

- Сценічне виконання: важливо розвивати взаємодію не лише музично, а й сценічно, контролюючи динаміку та енергетику колективу.

#### **Практичний ефект**

Завдяки хоровим етюд студенти:

- формують технічну та артистичну підготовку,
- здобувають досвід ансамблевої взаємодії,
- розвивають імпровізаційне та творчо-аналізуюче мислення,
- опановують поєднання національних мотивів із джазовою гармонією,
- підвищують сценічну впевненість та готовність до участі у концертах і фестивалях.

Отже, хорові етюди не лише тренують голосові та музичні навички, а й формують компетентного, творчо підготовленого музиканта, здатного до професійної діяльності у сучасному джазовому та академічному музичному просторі. Таким чином, інтеграція джазового мистецтва у навчальний процес Інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету створює умови для підготовки висококваліфікованих фахівців, здатних поєднувати академічні традиції з сучасними тенденціями музичної культури.

Ефективним є поєднання джазової стилістики з українською музичною традицією, що сприяє розвитку національно орієнтованого музичного мислення студентів [7; 8]. Зокрема, виконання джазових інтерпретацій твору «Щедрик» Микола Leontovych дозволяє опановувати складні ритмічні структури та розвивати імпровізаційні навички.

Практичний досвід показав, що впровадження джазових елементів у заняття з вокалу та хорового класу підвищує мотивацію студентів і сприяє розвитку їхніх професійних компетентностей, зокрема творчої інтерпретації та ансамблевого виконання [6].

Отже, результати дослідження підтверджують ефективність використання джазового мистецтва у процесі підготовки майбутніх музикантів.

**Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що інтеграція джазового мистецтва у вокально-хорову підготовку студентів є ефективним засобом розвитку їхнього творчого мислення, виконавських навичок та музичної самостійності. Використання імпровізаційних вправ, вокальних етюдів і джазових аранжувань сприяє формуванню ритмічного чуття, гармонійного слуху та ансамблевої взаємодії.

Поєднання джазової стилістики з українською музичною традицією забезпечує розвиток національно орієнтованого музичного мислення та сучасного виконавського підходу.

Перспективи подальших досліджень полягають у музичній освіті та поглибленні практичного застосування у розширенні методики використання джазових технологій джазових вокально-хорових форм у навчальному процесі.

#### Література:

1. Берлінер П. Ф. Мислення в джазі: нескінченне мистецтво імпровізації. Чикаго: Видавництво Чиказького університету, 1994. 348 с.
2. Грідлі М. С. Джазові стилі: історія та аналіз. Бостон: Пірсон, 2009. 512 с.
3. Джоя Т. Історія джазу. Нью-Йорк: Видавництво Оксфордського університету, 2011. 448 с.
4. Левін М. Книга з теорії джазу. Петалума: Sher Music Co., 1995. 522 с.
5. Шиптон А. Нова історія джазу. Лондон: Continuum, 2007. 856 с.
6. Соколов О. В. Джаз як феномен сучасної музичної культури. Музичне мистецтво і культура. 2018. № 26. С. 112–118.
7. Черкашина-Губаренко М. Р. Українська музична культура: історія та сучасність. Київ: Либідь, 2010. 320 с.
8. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навчальний посібник. Львів: Новий Світ-2000, 2013. 280 с.
9. Сухомлинська О. В. Педагогіка мистецтва в сучасному освітньому просторі. Київ: Освіта, 2015. 198 с.
10. Леонтович М. Хорові твори. Київ: Музична Україна, 2004. С. 34–40.
11. Плахотнюк В. Джаз в українській музичній культурі. Київ, 2015. С. 52–67.

#### References:

1. Berliner, P. F. (1994). Thinking in jazz: The infinite art of improvisation. Chicago: University of Chicago Press.
2. Gridley, M. C. (2009). Jazz styles: History and analysis. Boston: Pearson.
3. Gioia, T. (2011). The history of jazz. New York: Oxford University Press.
4. Levine, M. (1995). The jazz theory book. Petaluma: Sher Music Co.
5. Shipton, A. (2007). A new history of jazz. London: Continuum.
6. Sokolov, O. V. (2018). Dzhaz yak fenomen suchasnoi muzychnoi kultury [Jazz as a phenomenon of modern musical culture]. Muzychne mystetstvo i kultura, 26, 112–118 [in Ukrainian].
7. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2010). Ukrainiska muzychna kultura: istoriia ta suchasnist [Ukrainian musical culture: history and modernity]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
8. Kyianovska, L. O. (2013). Ukrainiska muzychna kultura: navchalnyi posibnyk [Ukrainian musical culture: textbook]. Lviv: Novyi Svit-2000 [in Ukrainian].
9. Sukhomlynska, O. V. (2015). Pedagogika mystetstva v suchasnomu osvithomu prostori [Art pedagogy in the modern educational space]. Kyiv: Osvita [in Ukrainian].
10. Leontovych, M. (2004). Khorovi tvory [Choral works]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 34–40 [in Ukrainian].
11. Plakhotniuk, V. (2015). Dzhaz v ukrainskii muzychnii kulturi [Jazz in Ukrainian musical culture]. Kyiv, pp. 52–67 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ВЕРИЗМ У ДЗЕРКАЛІ СХОДУ: НАЦІОНАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ В КИТАЇ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

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 комплексному мистецтвознавчому аналізу процесу національної рецепції італійської опери веристського спрямування у культурному просторі Китаю протягом ХХ–ХХІ століть. У центрі уваги автора перебуває феномен *Singing Formant* як ключовий технологічний та естетичний чинник, який зумовив успіх китайської вокальної школи на європейській оперній арені. У дослідженні проаналізовано історичні передумови проникнення західного музичного мислення у Східну Азію, зокрема роль Шанхайського муніципального оркестру під керівництвом Маріо Пачі, що став головним осередком італійської традиції в регіоні. Виявлено, що ідейний резонанс між італійським веризмом та китайською культурою був підкріплений національним літературним рухом за критичний реалізм, очолюваним Лу Сінем, чії пошуки «правди життя» знайшли відображення в оперному натуралізмі. Приділено увагу специфіці вокальної педагогіки у консерваторіях Пекіна та Шанхая, де італійські стандарти *affondo* та *appoggio* адаптувалися до національної фонетичної системи, долаючи психофізіологічні конфлікти між природою китайської мови та вимогами веристського співу. У дослідженні розглянуто оперу «Турандот» Дж. Пуччіні не лише як зразок західного орієнталізму, а й як складний іспит на технічну зрілість для китайських сопрано, що вимагає граничної звукової потужності. Автор обґрунтовує концепцію, згідно з якою сучасний успіх китайських виконавців є результатом еволюції національної техніки, що інтегрувала веристський «емоційний крик» у чітко структуровану фонетичну систему Сходу. Простежено шлях трансформації веризму від запозиченої «екзотики» до фундаментального академічного канону та інструменту національного престижу. Матеріали статті демонструють, що діяльність Національного центру виконавських мистецтв (NCPA) у Пекіні сформувала новий стандарт оперних постановок, де італійська пристрасть поєднується з китайською раціональністю.

**Ключові слова:** веризм, китайська вокальна школа, італійська вокальна школа, *Singing Formant*, оперне мистецтво, вокальна еволюція.

### **Rudenko Oleksandr. Verism in the Mirror of the Orient: National Reception of Italian Opera in China during the 20th–21st Centuries**

The article provides a comprehensive art-historical analysis of the national reception of Italian verismo opera within the cultural space of China during the 20th and 21st centuries. The author focuses on the phenomenon of the *Singing Formant* as a key technological and aesthetic factor that determined the success of the Chinese vocal school on the European opera stage. The study analyzes the historical prerequisites for the penetration of Western musical thinking into East Asia, particularly the role of the Shanghai Municipal Orchestra under Mario Paci, which became the region's primary hub for the Italian tradition. It is identified that the ideological resonance between Italian verismo and Chinese culture was bolstered by the national literary movement for critical realism led by Lu Xun, whose quest for the «truth of life» (*verita*) was reflected in operatic naturalism. Special attention is paid to the specifics of vocal pedagogy at the Beijing and Shanghai conservatories, where the Italian standards of *affondo* and *appoggio* were adapted to the national phonetic system, overcoming psychophysiological conflicts between the nature of the Chinese language and the requirements of verismo singing. The research examines Giacomo Puccini's opera «Turandot» not only as an example of Western Orientalism but also as a rigorous test of technical maturity for Chinese sopranos, requiring ultimate vocal power. The author argues that the contemporary success of Chinese performers results from the evolution of a national technique that integrated the verismo «emotional cry» into the clearly structured phonetic system of the Orient. The path of verismo's transformation from borrowed «exotica» to a fundamental academic canon and a tool of national prestige is traced. The article demonstrates that the activities of the National Centre for the Performing Arts (NCPA) in Beijing have established a new standard for opera productions, where Italian passion is blended with Chinese rationality.

**Key words:** verismo, Chinese vocal school, Italian vocal school, *Singing Formant*, opera art, vocal evolution.

**Вступ.** Розвиток оперного мистецтва в Китаї створює сприятливе середовище для актуалізації та збереження італійської традиції. Особливе місце тут посідає веризм, чия музична мова виявилася співзвучною з оновленням східної культури. У статті розглядаються особливості осмислення італійської опери в китайському культурному просторі протягом ХХ–ХХІ століть. Автор аналізує еволюцію сприйняття веристських сюжетів та специфіку адаптації й використання

прийомів звукового фокусування, що надають голосу специфічного металевого блиску у межах національної співочої системи. Дослідження фокусується на тому, як західний вокальний канон інтегрувався в китайську школу, сформувавши унікальний міжкультурний феномен сучасної оперної сцени.

**Матеріали та методи.** Матеріальну базу дослідження становлять партитури ключових творів італійського веризму (Дж. Пуччіні, П. Масканьї,

Р. Леонкавалло), а також відеозаписи виступів провідних китайських та італійських вокалістів. Важливим джерелом стали навчальні програми та методичні розробки Пекінської та Шанхайської консерваторій. Методологія статті базується на міждисциплінарному підході. Історико-генетичний метод дозволив моделювати процес адаптації італійської оперної традиції в музично-культурному середовищі Китаю. Компаративний аналіз застосовано для демонстрації узгодження європейських технік із мовною специфікою. Системно-структурний підхід використано для опису вокальної школи як цілісної природної системи. Ключове місце посідає метод акустичного аналізу, що дозволив об'єктивувати параметри Singing Formant та виявити закономірності формування такого звучання у китайських виконавців. Таке поєднання методів забезпечує наукову достовірність висновків.

**Результати дослідження.** Шанхай початку ХХ століття став унікальною платформою для розповсюдження європейського музичного мислення у Східній Азії, що зумовлювалося особливим режимом іноземного управління. Ключовою постаттю тут виступив італійський диригент Маріо Пачі, який у 1919 році очолив Шанхайський муніципальний оркестр (нині – Шанхайський симфонічний оркестр) [7, с. 85]. Під його керівництвом колектив перетворився на головний осередок італійської оперної традиції у регіоні. М. Пачі не лише реформував виконавську культуру, а й активно впроваджував у репертуар твори веристів – Дж. Пуччіні та П. Масканьї. Завдяки його мистецькій діяльності китайське музичне середовище перетнулося з естетикою «правди життя», що вимагало принципово нових акустичних рішень та емоційної експресії. Це заклало фундамент для поступового освоєння технології Singing Formant у процесі формування професійної вокальної школи Китаю.

Паралельно з музичними процесами у Китаї відбувався і літературний розвиток, очолюваний Лу Сінем, який нині вважається засновником сучасної китайської літератури. Письменник максимально підсилив запит на критичний реалізм та увагу до «простої людини», що ідейно перегукувалося з італійським веризмом. Соціальний натуралізм Дж. Вергі, втілений у лібрето опер П. Масканьї та Р. Леонкавалло, знайшов потужний резонанс у китайському ідейному середовищі завдяки спільній гуманістичній спрямованості. Трагедія селянських доль, пристрасть та приречення, притаманні веристським сюжетам, виявилися напрочуд близькими до пошуків «правди життя» (*verita*) у новітній китайській прозі. Веризм став для Китаю не виключно західним мистецтвом, а показником власних соціальних змін. Це створило важливі емоційні умови для сприйняття вокальної мови, де почуття передавалися не через абстрактну красу *bel canto*, а через щире, часом «важку» акустику Singing Formant, здатну озвучити біль «простих людей».

Розвиток сприйняття веризму у Китаї пройшов складний шлях від «запозиченого» у межах західних традицій аж до формування фундаментального академічного

канону. Важливим етапом стало заснування вищих музичних навчальних закладів, як-от Шанхайської консерваторії у 1927 році, де італійські вокальні стандарти почали впроваджуватися у національну мистецьку освіту. Веристський репертуар завдяки своїй емоційній напруженості став важливим інструментом для виховання нового типу голосу, здатного до потужної звукової емісії. Досить швидко італійські мистецькі оперні канони втратили ознаки виключно «чужого» мистецтва, ставши частиною професійної діяльності китайських оперних виконавців. Поступово веризм перетворився на еталон, що визначив розвиток китайської вокальної школи на десятиліття вперед, інтегрувавшись у культурний дискурс Китаю.

Опера «Турандот» Дж. Пуччіні стала цікавим прикладом діалогу Сходу та Заходу. Сприйнята як прояв західного «орієнталізму», вона викликала тривалі дискусії через європейське трактування китайської архаїки та використання народної мелодії «Мо Лі Хуа» у нетиповому гармонічному контексті. Проте парадокс полягає в тому, що саме цей твір став для Китаю важливим символом виходу на глобальну оперну арену. Поступово критика поступилася місцем національному успіху, особливо коли китайські виконавиці почали домінувати у виконанні головної партії на світових підмостках. Для національної вокальної школи ця опера стала складним іспитом, бо партія принцеси вимагає граничної звукової потужності та досконалого володіння новою технікою Singing Formant, щоб подолати щільну оркестровку, притаманну техніці веризму. З часом твір трансформувався з такої собі «колоніальної фантазії» на елемент національного виконавського престижу [10, с. 112].

Постановка «Турандот» 1998 року (режисер Чжан Імоу) у стінах Забороненого міста в Пекіні стала не тільки визначною мистецькою подією, а й потужним актом культурного визнання спадщини Дж. Пуччіні. Грандіозний масштаб вистави, де задіяні сотні виконавців та величні декорації, резонував з акустичними та візуальними вимогами веризму, де буяли «надлюдські» пристрасті. Ця подія стала знаковою для нової китайської вокальної школи, адже саме тут артистична енергія нового покоління співаків мала гармоніювати з величчю навколишньої архітектури. Наслідком стало те, що оперний жанр перестав сприйматися у Китаї як західна «екзотика», ставши частиною національного мистецького тріумфу та підтвердженням здатності китайської вокальної школи демонструвати найвищі результати.

Еволюція жіночих образів веризму у Китаї досить швидко пройшла шлях від формального копіювання західних зразків до глибокого національного переосмислення. Трактування образів Чіо-Чіо-сан («Мадам Баттерфляй») та Турандот, які стали для китайських сопрано важливими вокальними та психологічними орієнтирами, спочатку часто обмежувалося зовнішнім «екзотизмом», але сучасна китайська школа пропонує інтерпретацію, засновану на поєднанні східної стриманості та веристської експресії. Сучасні китайські виконавиці світового рівня привнесли у ці образи особливу

звукову насиченість, що дозволяє передати не лише зовнішню тендітність героїні, а й її внутрішню незламність. Акустична парадигма веризму з її фокусом на відкритому емоційному конфлікті трансформувалася у руках китайських співачок у складне поєднання технічної досконалості та жорсткої психологічної правди, де голос стає головним інструментом вираження трагічної долі жінки в умовах соціального зламу. Для китайської вокальної традиції, де історично домінували типи звуковидобування з високим позиційним фокусом, але меншою амплітудою грудного резонансу, перехід до веристського репертуару став справжнім технологічним викликом. Як і для європейських співаків, для вокалістів Китаю складність полягала у необхідності генерації потужного звукового тиску, здатного «прорізати» масивний оркестр Дж. Пуччіні чи П. Масканьї, не втрачаючи при цьому тембральної благородності. Виникла потреба в особливому режимі роботи гортані та специфічному налаштуванні надгортанних порожнин, що дозволяло максимально посилити високу співацьку форманту; проте для китайських виконавців це означало майже повну перебудову психофізіологічного апарату, спрямовану на досягнення акустичної витривалості у нових звукових координатах [3, с. 42].

Феномен *Singing Formant*, що став акустичним символом епохи веризму, базується на специфічному режимі роботи голосового апарату, де домінуючим чинником є висока співацька форманта (у діапазоні 2800–3200 Гц). Така технологія вимагає особливої координації між потужним підзв'язковим тиском та максимально точним налаштуванням резонаторів, що надає тембру характерного «сріблястого» блиску. В умовах формування сучасної китайської вокальної школи опанування цієї техніки набуває унікальних рис, зумовлених взаємовпливом італійської співочої методики та національної мовної специфіки, оскільки китайська мова як тональна та силабічна система формує у співака специфічні артикуляційні установки вже на рівні побутового мовлення. Висока позиція язика, характерна для багатьох китайських діалектів, та активне використання носоглоткового резонатора створюють природну передумову для гарної фокусованості звуку, але для веристського репертуару цієї «природної» позиції замало. Нова італійська технологія вимагає від китайського виконавця радикального розширення глотки та стабільно опущеного положення гортані, що нерідко вступає в психофізіологічний конфлікт зі звичними мовленнєвими відчуттями. Додатково слід зауважити, що формування *voce d'assisa* у китайській аудиторії потребує особливої уваги до роботи надгортанного резонатора. Звуження епіларингеальної трубки забезпечує необхідну концентрацію енергії звуку, проте в умовах китайської фонетики, де переважають інтенсивні назальні звуки, контроль над цією зоною потребує філігранного балансу, щоб уникнути «білого» звучання. Взаємодія італійської технології з китайською фонетикою породила складний акустичний синтез. Наприклад, вузькі голосні китайської мови сприяють інтенсифікації високих частот у спектрі голосу, надзвичайної стабільності

дихальної опори (*appoggio*) тощо. У результаті формується особливий тип голосу: він зберігає італійську міць та характерний блиск, але набуває надмірної точності фокусування. Такий акустичний результат є не банальним наслідуванням західних зразків, а результатом еволюції національної вокальної техніки, що інтегрувала веристський «емоційний крик» у чітко структуровану фонетичну систему Сходу. У веризмі проблема балансу між вокальною партією та інструментальним супроводом набуває критичного значення. На відміну від прозорих фактур епохи *bel canto*, оркестровка Дж. Пуччіні, П. Масканьї та Р. Леонкавалло вирізняється надзвичайною щільністю, дублюванням вокальної лінії в унісон або октаву мідними духовими та струнними інструментами. У таких надекстремальних умовах голос оперного співака стикається з таким звучанням оркестру, що може бути повністю поглинутим. Наявність потужного формантного піку дозволяє голосу долати щільну оркестрову тканину. Для китайської вокальної школи, що активно освоює веристський репертуар, засвоєння таких прийомів є важливим завданням. Завдяки специфічному звуженню черпало-надгортанних складок та оптимізації підзв'язкового тиску китайські виконавці досягають того самого сріблястого звучання; проте надмірне підсилення форманти може призвести до втрати тембральної краси, тоді як її недостатність зробить голос безпорадним перед оркестром.

Сучасна система вокальної освіти у Китаї, зокрема у Пекінській центральній консерваторії та Шанхайській консерваторії музики, базується на глибокому знанні традиційної італійської школи. Процес інтеграції західних стандартів у підготовку веристських співаків пройшов шлях від вивчення досягнень видатних майстрів минулого (Б. Джильї, М. Дель Монако, Ф. Кореллі) до створення чітко окресленої методики виховання *Singing Formant*. Невід'ємним є залучення європейських фахівців та регулярне проведення майстер-класів, що дозволяє китайським студентам переймати секрети *affondo* та *appoggio* безпосередньо від артистів-практиків. Педагогічний процес спрямований на те, щоб навчити майбутнього вокаліста керувати акустичними параметрами тембру залежно від вимог веристської партитури, зберігаючи при цьому здоров'я голосових складок на довгі роки. Веристський репертуар у китайських ЗВО (зкладах вищої освіти) розглядається не лише як художній матеріал, а й як важливий крок технологічної підготовки, де перевіряється здатність співака поєднувати драматичну експресію з бездоганною італійською технікою звуковидобування. Такі стандарти забезпечують високу конкурентоспроможність китайських вокалістів. Еталонним втіленням успіху китайської вокальної школи у веристському репертуарі є творчість сопрано Хе Хуей. Її інтерпретації партій Чіо-Чіо-сан, Тоски та Турандот на провідних сценах світу (від Арена ді Верона до Метрополітен-опери) стали знаковими саме завдяки бездоганному володінню технологією *Singing Formant*. Голос Хе Хуей вирізняється винятковою силою та сріблястим відтінком, що дозволяє їй легко домінувати над масивним оркестром Дж. Пуччіні.

Окрім Хе Хуей, значний внесок у популяризацію «китайського веризму» зробили такі виконавці, як Ляо Чан'юн та Дай Юйцян. Їхній стиль характеризується особливою увагою до кантилені, яка у веристських операх часто вимагає надзвичайно сильного напруження дихальної системи. Аналіз їхніх виступів свідчить про формування унікального виконавського феномену де поєднується італійська пристрасть із китайською раціональністю. Для цих артистів веризм – це не просто стилістика, а спосіб продемонструвати досконалість володіння сучасною вокальною технікою, яка здатна витримувати колосальні навантаження сучасного оперного театру. Таким чином, успіх китайських артистів підтверджує успішну адаптацію італійської технології. Відкриття Національного центру виконавських мистецтв (NCPA) у Пекіні стало потужним чинником для встановлення нових художніх стандартів у постановці веристського репертуару. Завдяки унікальним акустичним параметрам оперної зали та надсучасним технологічним можливостям сцени NCPA став важливою платформою для масштабних опер Дж. Пуччіні, Ум. Джордано та Р. Леонкавалло. Стратегія закладу спрямована на співпрацю з провідними театрами світу. Веристські вистави NCPA, такі як «Андре Шеньє» або «Тоска», вирізняються особливою увагою до деталізації та психологічної глибини, що раніше було менш характерним для китайської сцени. Центр активно формує національний стандарт сприйняття опери, роблячи акцент на доступності та емоційній відкритості веристських сюжетів для широкої аудиторії. Таким чином, NCPA став не лише архітектурним символом сучасного Китаю, а й головною лабораторією, де італійський веризм стає частиною глобального оперного процесу XXI століття.

**Висновки.** Дослідження процесу осмислення італійського веризму у Китаї дозволяє стверджувати, що цей напрям перестав бути лише іноземним запозиченням, перетворившись на потужний інструмент культурної самоідентифікації та професійного зростання національної вокальної школи. Естетика «правди життя», закладена італійськими майстрами, знайшла самобутній відгук у китайському соціокультурному просторі, де запит на реалізм та психологічну достовірність збігся з періодом глобальної модернізації суспільства. Завдяки веристському репертуару відбулася інтеграція китайського виконавства у світовий оперний контекст, де технічна досконалість східних співаків стала важливим чинником збереження класичних європейських вокальних традицій. Веризм виступив універсальною мовою, яка дозволила гармонійно поєднати італійську емоційну експресію з китайською виконавською культурою, створивши нову якість оперного мистецтва XXI століття, де національна специфіка не суперечить, а збагачує західну традицію.

Аналіз еволюції технології Singing Formant у Китаї дає підстави для висновку, що азійський культурний ландшафт сьогодні стає важливим осередком розвитку європейської вокальної традиції. Китайська вокальна педагогіка та виконавська практика демонструють справжній розвиток цього стилю, який підкріплений новітніми акустичними дослідженнями та державною підтримкою оперної інфраструктури. Таким чином, китайська вокальна школа не лише опанувала складну спадщину веризму, а й трансформувала її у життєздатну систему, яка забезпечує затребуваність китайських голосів на європейських оперних сценах.

#### Література:

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу : навч. посіб. Київ : Укр. ідея, 2000. 192 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
3. Гребенюк Н. Є. Вокальне виконавство: психофізіологічний аспект : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. 268 с.
4. Овчаренко Н. А. Основи вокальної методики : навч. посіб. Кривий Ріг : Вид. дім, 2010. 160 с.
5. Budden J. *Puccini: His Life and Works*. Oxford : Oxford University Press, 2002. 544 p.
6. Girardi M. *Puccini: His International Art*. Chicago : University of Chicago Press, 2000. 544 p.
7. Melvin S., Cai J. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York : Algora Publishing, 2004. 362 p.
8. Mittler B. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Post-1900 China*. Berlin : Harrassowitz, 1997. 516 p.
9. Sundberg J. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb : Northern Illinois University Press, 1987. 216 p.
10. Xie J., Ho W.-C. The Development of Music Education in China. *Journal of Historical Research in Music Education*. 2004. Vol. 25, № 2. P. 138–154.

#### References:

1. Antoniuk V. H. (2000). *Postanovka holosu*. [Vocal training]. Ukr. ideia. Kyiv. 192 p. [in Ukrainian]
2. Hnyd B. P. (1997). *Istoriia vokalnogo mystetstva*. [History of vocal art]. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 320 p. [in Ukrainian]
3. Hrebeniuk N. Ye. (2007). *Vokalne vykonavstvo: psykhoфизиологичnyi aspekt*. [Vocal performance: psychophysiological aspect]. NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 268 p. [in Ukrainian]
4. Ovcharenko N. A. (2010). *Osnovy vokalnoi metodyky*. [Fundamentals of vocal methodology]. Vyd. dim. Kryvyi Rih. 160 p. [in Ukrainian]
5. Budden J. (2002). *Puccini: His Life and Works*. Oxford University Press. Oxford. 544 p.
6. Girardi M. (2000). *Puccini: His International Art*. University of Chicago Press. Chicago. 544 p.

7. Melvin S., & Cai J. (2004). *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. Algora Publishing. New York. 362 p.
8. Mittler B. (1997). *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Post-1900 China*. Harrassowitz. Berlin. 516 p.
9. Sundberg J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois University Press. DeKalb. 216 p.
10. Xie J., & Ho W.-C. (2004). The Development of Music Education in China. *Journal of Historical Research in Music Education*. Vol. 25. No. 2. pp. 138–154.

Дата першого надходження статті до видання: 26.03.2025  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2025  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## КОНЦЕРТНЕ ВИКОНАННЯ ОПЕРИ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ «ЮЛІЙ ЦЕЗАР У ЄГИПТІ»: ДОСВІД ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Саверський Владислав Вікторович,

творчий аспірант

кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

ORCID ID: 0009-0000-0198-1910

*Серед опер Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті» займає одне з чільних місць. Твору присвячена значна кількість наукових розвідок, в яких проаналізовано його жанрово-стильові особливості. В центрі уваги цієї статті – концертне виконання опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті», здійснене камерним оркестром Capella Pergolesi під керівництвом В. Саверського у Харкові 16 листопада 2025 року. Підкреслено, що в умовах концертного виконання опери диригент постає не тільки як інтерпретатор, а й автор скороченої редакції опери і тексту для читця. З опорою на наукові джерела викладено метод подолання складнощів, які виникають у зв'язку із редукацією окремих номерів та сюжетних ліній з метою адаптації великої барокової опери до концертного втілення. Новизну цієї розвідки становить спроба здійснити наукову рефлексію щодо концертного виконання опери «Юлій Цезар у Єгипті». Мета статті – проаналізувати особливості концертного виконання цієї опери. У статті застосовані історико-культурологічний, жанрово-стильовий, системний методи дослідження. У висновках зазначено, що при виконанні оперного твору в концертному варіанті має бути обрана адекватна матеріалу стратегія скорочення, яка дозволить зберегти контури художньої цілісності, відтворити основні моменти драматургії, втілити образні характеристики головних персонажів. Умови концертного виконання зумовили відмову від партій духових інструментів в оркестрі, що зменшило колористичність оркестрового звучання, однак дозволило утворити мобільний оркестровий склад і рухливу оркестрову тканину, при цьому зберегти всі ознаки і функціональні елементи барокового оркестрування. Використання читця як «компенсатора» сюжетних прогалів виявилось дієвим інструментом, що забезпечило логічний зв'язок між аріями та зробило бароковий сюжет доступним для сучасного слухача. Даний досвід підтверджує, що формат «стислої опери» у концертному виконанні є перспективним для популяризації класичного мистецтва в сучасних культурних реаліях.*

**Ключові слова:** бароко, диригентська інтерпретація, концертне виконання опери, арія, читець, оркестр, диригент.

### *Saverskyi Vladyslav. Concert Performance of H. F. Handel's opera "Julius Caesar in Egypt": the experience of conducting interpretation*

*Among the operas of G. F. Handel, "Julius Caesar in Egypt" occupies one of the leading places. A significant number of scientific investigations are devoted to the work, which analyze its genre and stylistic features. The focus of this article is the concert performance of G. F. Handel's opera "Julius Caesar in Egypt", performed by the Capella Pergolesi chamber orchestra under the direction of V. Saverskyi in Kharkiv on November 16, 2025. It is emphasized that in the conditions of a concert performance of the opera, the conductor appears not only as an interpreter, but also the author of an abridged version of the opera and the text for the reader. Based on scientific sources, a method of overcoming the difficulties that arise in connection with the reduction of individual numbers and plot lines in order to adapt a large Baroque opera to a concert embodiment is outlined. The novelty of this investigation is an attempt to carry out a scientific reflection on the concert performance of the opera "Julius Caesar in Egypt". The purpose of the article is to analyze the features of the concert performance of this opera. The article applies historical-culturological, genre-stylistic, and systemic research methods. The conclusions indicate that when performing an opera in a concert version, an adequate reduction strategy should be chosen for the material, which will allow preserving the contours of artistic integrity, reproducing the main moments of dramaturgy, and embodying the figurative characteristics of the main characters. The conditions of the concert performance led to the rejection of the parts of wind instruments in the orchestra, which reduced the color of the orchestral sound, but allowed the creation of a mobile orchestral composition and a mobile orchestral fabric, while preserving all the signs and functional elements of baroque orchestration. The use of a reader as a "compensator" of plot gaps turned out to be an effective tool that ensured a logical connection between the arias and made the baroque plot accessible to the modern listener. This experience confirms that the format of "short opera" in concert performance is promising for popularizing classical art in modern cultural realities.*

**Key words:** baroque, conductor's interpretation, concert performance of opera, aria, reader, orchestra, conductor.

**Вступ.** Однією з особливостей музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть є жваве й глибоке зацікавлення виконавців творчим надбанням минулих епох, зокрема Бароко. Цей факт, на нашу думку, є цілком закономірним, оскільки напрочуд активний розвиток інструментального мистецтва, новий виток у розвитку поліфонії, з одного боку, та поява й інтенсивна еволюція оперного жанру, з іншого, дали надзвичайно яскраві й переконливі художні результати, що засвідчує творчість Й. С. Баха,

Г. Ф. Генделя, А. Кореллі, А. Вівальді та багатьох інших майстрів того часу. У зв'язку з цим можна констатувати, що реактуалізація барокового музичного мистецтва стала прикметою виконавської практики ХХ–ХХІ ст.

З одного боку, проблеми історично-поінформованого виконавства перетворилися на важливе окреме питання для вивчення, що сприяло кращому розумінню стилістики барокової музики та більш точному й художньо переконливому її виконанню. Адже, як зазначає



М. -М. В. Любива, «мета автентичного виконання – надтворча, що вимагає не тільки синтезу знань і уяви, але і сміливості в руйнуванні сформованих стереотипів. Моделюючи передбачуваний характер музикування, адекватний часу і місцю створення, призначенню твору, виконавець вводить слухача в реконструйований ним духовний світ» [4, с. 71].

З іншого боку, інтенсифікувались пошуки нових шляхів в інтерпретації творів епохи Бароко, зокрема й опери, що стала чи не одним із головних надбань сучасної оперної практики. Згаданий жанр дає змогу виконавцям, диригентові, режисеру продемонструвати не тільки суто технічну майстерність, але й проявити музичний інтелект, глибину акторської гри, вміння побудувати авторську концепцію цілого, влучно й переконливо інтерпретувати традиції минулого.

Оперна творчість Г. Ф. Генделя є однією з вершин барокової опери загалом, навіть попри те, що цей жанр у XVII – першій половині XVIII століття привернув увагу значної кількості композиторів різних шкіл та вражає гнучкістю у трактуванні її канонів. Загалом митець присвятив опері чи не тридцять років творчої діяльності. Перші вистави композитора відбулись в 1705 році. А опера «Юлій Цезар у Єгипті» була поставлена 1724 року, вона належить до кульмінаційного етапу розвитку оперної творчості Г. Ф. Генделя. Стосовно цього твору І. Красиліна пише: «Показово, що "Цезар" Генделя написаний був у 1723 році, тобто на хвилі успіхів неаполітанської школи і А. Скарлатті, але в обстановці підйому проницецьких і пропротестантських настроїв у Лондоні, які зростали в умовах протистояння англійців боротьбі ірландців-католиків проти їх національного пригнічення. Тому протестантська риторика ораторських виступів, покликаних прогистояти містиці традиційно-церковної сумирності, набувала актуального суспільного наповнення, визиваючи, тим самим, позамістеріальні художньо-виразні засоби сценічно-співацького втілення подій вистави» [3, с. 54].

Оперна творчість Г. Ф. Генделя приваблює виконавців і сьогодні, що засвідчує велика кількість вистав в провідних оперних театрах, а також намагання реанімувати (втілити) опери композитора в концертному виконанні. Прикладом чому є виконання опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті» 16 листопада 2025 р. у м. Харкові камерним оркестром «Capella Pergolesi» під орудою диригента Владислава Саверського. Партію Цезаря виконав Олександр Золотаренко (партію альта-кастрата задля більш героїчного амплуа персонажа-полководця було замінено на тенор). Партію Корнелії виконала Вероніка Коваль (меццо-сопрано), а у ролі Клеопатри виступила Юлія Антонова (сопрано). Вероніка Мостова (сопрано) виконала дві партії – Секста та Птолемея. В оригінальній партитурі партії цих персонажів виконує альт-кастрат, а у концертному виконанні була використана традиція пізнього Бароко – альт-кастрат замінено на жіночий голос.

Значення опери «Юлій Цезар у Єгипті» у творчості Г. Генделя, наявність значної кількості її інтерпретацій в сучасному культурному просторі спонукають

звернутися до цього твору як до матеріалу дослідження. Виставі присвячено деяка кількість наукових розвідок, у яких вона розглядається в різних ракурсах (реалізація культури *seria*, аналіз окремих образів, принцип функціонування голосів) У свою чергу, новизна цієї розвідки полягає у спробі здійснити наукову рефлексію щодо цього концертного виконання.

Мета цієї розвідки – проаналізувати особливості концертного виконання опери «Юлій Цезар у Єгипті», здійсненого у Харкові під орудою В. Саверського 16 листопада 2025 року.

**Матеріали та методи.** У статті застосовані такі методи дослідження: *історико-культурологічний*, який дозволяє осмислити опери Г. Ф. Генделя як історичне явище, що здатне до функціонування в різних культурних контекстах; *жанрово-стильовий*, який дозволяє трактувати оперу Г. Ф. Генделя як художню цілісність, що відповідає певним жанровим та стильовим закономірностям; *системний*, внаслідок якого здійснюється аналіз концертної вистави опери Г. Ф. Генделя як певної художньої системи, функціонування якої націлено на збереження основних жанрово-стильових маркерів барокової опери.

Специфіка диригентської роботи розкрита в статтях С. Петрик [8], де авторка аналізує головні складові диригентської техніки, Ю. Симеонової [9], в якій науковиця висвітлює ключові складові творчого методу оперно-симфонічного диригента. Особливості історично інформованого виконавства розкриває М.-М. Любива [4]. Питання щодо стильових рис бароко розглядає в розгорнутій розвідці Д. Чижевський [10].

Дослідження оперної творчості Г. Генделя здійснюється багатоаспектно і багатовекторно. Питання, що стосуються оперної творчості Г. Ф. Генделя загалом, розкриті в роботах Н. Башмакової й Т. Окіпної [1], де авторки розглядають побутування арій Г. Генделя в репертуарі сучасного вокаліста. У свою чергу, І. Красиліна аналізує принципи реалізації культури *seria* в опері «Юлій Цезар у Єгипті» [3], С. Мельник аналізує особливості втілення образу Сесто в опері «Юлій Цезар у Єгипті» [5], Ю. Сінь розглядає гендерний аспект втілення жіночих образів в операх Г. Генделя [11], Ziye Yang торкається питання функціонування колоратури в опері «Юлій Цезар у Єгипті» [12]. В. Опенько робить спробу простежити історію побутування на сцені оперної спадщини Генделя [7]. В. Єфремова темою своєї роботи обрала висвітлення творчості Г. Генделя в сучасній виконавській практиці на прикладі опери «Альцина» [2].

**Результати дослідження.** Концертне виконання опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар в Єгипті» відбулося 16 листопада 2025 р. у Харкові силами камерного оркестру «Capella Pergolesi» та запрошеними оперними солістами під орудою диригента Владислава Саверського. Було виконано скорочену диригентську редакцію опери. Даній події передував підготовчий етап, який складався з вибору опери та обраних арій, добору солістів, складання скороченого сюжетного плану, написання тексту читця, індивідуальної роботи з солістами

та репетиційного процесу. Методологічні пояснення стосовно концертного виконання опер викладені у статті Є. Нікітської та Г. Савченко [6]. Автори зазначають, що «насамперед, важливим є сам вибір опери для концертного виконання. Неможливо буде виконати твір, у якому є численні масові сцени, адже в концертному варіанті опери складно залучити велику кількість виконавців вокальних партій» [6, с. 13]. Диригент чи організатор концертного виконання повинен обрати твір, що не втратить цілісності без масових хорів чи балету. Саме вдалий вибір твору, який через скорочення основного матеріалу не втратить цілісності сюжетної лінії і драматургії, є запорукою успіху майбутнього виконання. Також Є. Нікітська і та Г. Савченко зазначають, що скорочення і сюжетні розриви компенсуються складанням сценарного плану та використанням ведучого (читця). Робота над оперою як цілісністю, а не набором арій, є вищою школою майстерності. Це вимагає від диригента стилістичної чуйності, інтелектуально-емоційної витривалості, знання партитури в цілому.

Опера «Юлій Цезар в Єгипті» є цілком придатною для концертного виконання. Обмеження концертного виконання в часі зумовило скорочення речитативів, частини арій і, в цілому, редукції побічних сюжетних ліній. Сюжетний план концертного виконання містив лінію політичних та романтичних стосунків Цезаря та Клеопатри. Також було зроблено акцент на родинних відносинах Корнелії (матері) та Секста (сина). Натомість прибрано військовий блок (полководець Акілла та Скрибоній).

Таким чином, основу концертного виконання опери становили такі арії: 1 дія – арія Цезаря «Empio, dirò, tu sei, togliti», арія Клеопатри «Non disperar; chi sa? se al regno», арія Клеопатри «Tutto puo donna vezzosa, s'amorosa», арія Корнелії «Nel tuo seno, amico sasso», арія Цезаря «Va tacito e nascosto, quand' avido», дуєт Корнелії та Секста «Son nato a sospirar, e il dolce», арія Секста «Svegliatevi nel core»; 2 дія – арія Клеопатри «V'adoro, pupille, saette d'Amore», арія Клеопатри «Se pietà di me non senti, giusto ciel», арія Птолемея «Belle dee di questo core»; 3 дія – арія Клеопатри «Piangerò la sorte mia, si crudele», арія Секста «La giustizia ha già sull'arco», арія Корнелії «Non ha più che temere quest' alma», дуєт Цезаря та Клеопатри «Caro! più amabile beltàmai non». Обрані вокальні номери повністю розкривають сюжетний план опери, її драматургію та образну характеристику персонажів. Скорочення опери до однієї години дозволяє залишити лише найважливіше – емоційні епізоди та ключові повороти сюжету. Інструментальні номери

(увертюра, марш тощо), які містяться в опері, в концертному виконанні прозвучали без скорочень.

Речитативи *secco* не використовувалися у цій редакції через обмеженість у часі, що потребувало компенсаторного механізму для пояснення сюжету. У зв'язку з чим диригентом В. Саверським було створено текст, який заповнив сюжетні розриви. Текст виконував читець перед кожною дією, щоб увести пояснити слухачам тонкощі розгортання дії. Про це зазначають також Є. Нікітська та Г. Савченко: «Компенсаторну функцію може взяти на себе ведучий, якому доручається спеціально створений текст заради поєднання між собою окремих сцен або номерів» [6, с. 13].

Склад оркестру, зазначений в партитурі опери, є типово бароковим. Він складається з групи струнно-смичкових, духових та *basso continuo*, причому духові у Г. Ф. Генделя використовуються лише в інструментальних номерах. Умови концертного виконання зумовили відмову від партій духових інструментів. Усвідомлюючи темброві наслідки від редукції духових (зменшення колористичності оркестрового звучання), диригент, між тим, вирішив на користь оркестру без духових, що дозволило утворити мобільний оркестровий склад і рухливу оркестрову тканину, в якій зберігаються всі ознаки і функціональні елементи барокового оркестрування.

**Висновки.** Відтворення опери Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар у Єгипті» камерним оркестром «Capella Pergolesi» під керівництвом В. Саверського у Харкові 16 листопада 2025 року підтвердила те, що навіть пишна барокова опера здатна до успішного втілення в умовах концертного виконання. При виконанні оперного твору має бути обрана адекватна матеріалу стратегія скорочення, яка дозволить зберегти контури художньої цілісності, відтворити основні моменти драматургії, втілити образні характеристики головних персонажів. Звісно, що при такому підході будуть втрачені побічні сюжетні лінії і персонажі, логіка безперервного зв'язку в сюжеті, наявними можуть бути сюжетні розриви. Використання читця як «компенсатора» сюжетних прогалин виявилось дієвим інструментом, що забезпечило логічний зв'язок між аріями та зробило бароковий сюжет доступним для сучасного слухача. Даний досвід підтверджує, що формат «стислої опери» у концертному виконанні є перспективним для популяризації класичного мистецтва в сучасних культурних реаліях. Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні різновидів диригентської інтерпретації як складного багатокомпонентного явища на різноманітному матеріалі.

#### Література:

1. Башмакова Н. В. Окіпна Т. П. Арії Г. Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака (виконавські аспекти). *Музична думка Дніпропетровщини*, 2019. Вип.16, С. 97–109.
2. Єфремова В. Опера творчість Г. Ф. Генделя в сучасній виконавській практиці режисерського театру (на прикладі опери «Альдіна»). (Дис. ... магістра) Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2019.
3. Красиліна І. В. Культура *seria* за її тлумаченням Г. Генделем в опері «Цезар в Єгипті». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2019. Вип 2, С. 51–56.

4. Любива М. -М. В. Рух історично поінформованого виконавства в контексті культури ХХ–ХХІ століття. *Українські культурологічні студії*, 2020. Том 2, Вип. 7, С. 68–71.
5. Мельник С. О. Образ Сесто з опери «Юлій Цезар» Г. Ф. Генделя: виконавська драматургія. *Аспекти історичного музикознавства*, 2022. Вип. 29, С. 91–104.
6. Нікітська Є. С., Савченко Г. С. Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2024. Вип. 70, С. 7–26.
7. Опенько В. В. Оперна спадщина Г. Ф. Генделя: минуле і сучасність. *Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства*: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. Конф, 2016. С. 114–119.
8. Петрик С. В. Диригентська техніка як важливий компонент мистецтва диригування. *Культура України*, 2012. Вип. 39. С. 260–268.
9. Симеонова Ю. Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 2023. Вип. 49, С. 45–50.
10. Чижевський Д. До проблем бароко. 2003. URL: <https://surl.li/wkonrh>
11. Юань Сінь Жіночі образи в операх Г. Ф. Генделя: гендерні типи та їхні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 2022. Вип. 29. С. 160–183.
12. Ziye Yang Coloratura Singing of Cleopatra in Giulio Cesare: Functional Analysis with Instrumentalization. 2023 URL: <https://surl.li/yrvrhp>

#### References:

1. Bashmakova, N. V., & Okipna T. P. (2019). Arii H. F. Hendelia v akademichnomu repertuari suchasnoho spivaka (vykonavski aspektu). [Arias by G. F. Handel in the academic repertoire of a modern singer (performance aspects)]. *Muzychna dumka Dnipropetrovshchyny*, 16, 97–109 [in Ukrainian].
2. Efremova, V. (2020). Operna tvorchist H. F. Hendelia v suchasni vykonavskii praktysi rezhyserskoho teatru (na prykladi opery «Altsyna»). [Operatic creativity of G. F. Handel in the modern performing practice of the director's theater (on the example of the opera «Altsyna»)]. (Master's thesis) Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
3. Krasylina, I. V. (2024). Kultura seria za yii tlumachenniam H. Hendelem v operi «Tsezar v Yehypti». [Cultura seria as interpreted by G. Handel in the opera «Caesar in Egypt»]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 51–56 [in Ukrainian].
4. Lyubiva, M. (2020). Rukh istorychno poinformovanoho vykonavstva v konteksti kultury ХХ–ХХІ stolittia. [The movement of historically informed performance in the context of the culture of the ХХ–ХХІ centuries]. *Ukrainski kultur-olohichni studii*, Volume 2, No. 7, 68–71 [in Ukrainian].
5. Melnyk, S. O. (2022). Obraz Sesto z opery «Iulii Tsezar» H. F. Hendelia: vykonavska dramaturhiia. [The image of Sesto from the opera «Julius Caesar» by G. F. Handel: performance dramaturgy]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 29, 91–104 [in Ukrainian].
6. Nikitska E. S., & Savchenko G. S. Kontsertne (2024). Kontsertne vykonannia oper u navchalnomu protsesi: tsili, pryklady, novatsii, perspektivy. [Concert performance of operas in the educational process: goals, examples, innovations, prospects]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, Issue 70, pp. 7–26 [in Ukrainian].
7. Openko, V. V. (2016). Operna spadshchyna H. F. Hendelia: mynule i suchasnist. [Operatic heritage of G. F. Handel: past and present]. *Kulturni praktyky yak chynnyk sotsiokulturnoi modernizatsii suchasnoho ukrainskoho suspilstva*: collection of materials of the All-Ukrainian Scientific-Practical Conference, 114–119 [in Ukrainian].
8. Petryk, S. V. (2012). Dyryhentska tekhnika yak vazhlyvyi komponent mystetstva dyryhuvannia. [Conducting technique as an important component of the art of conducting]. *Kultura Ukrainy*, 39, 260–268 [in Ukrainian].
9. Simeonova, Yu. (2023). Kliuchovi skladovi tvorchoho metodu operno-symfonicnoho ta khorovoho dyryhenta. [Key components of the creative method of an opera, symphonic and choral conductor]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka*, 49, 45–50 [in Ukrainian].
10. Chyzhevsky, D. (2003). Do problem baroko. [To the problems of baroque] URL: <https://surl/wkonrh> [in Ukrainian].
11. Yuan Xin. (2022). Zhinochi obrazy v operakh H. F. Hendelia: henderni typy ta yikhni transformatsii. [Female Images in the Operas of H. F. Handel: Gender Types and Their Transformations]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, 29, 160–183 [in Ukrainian].
12. Ziye Yang. (2023). Coloratura Singing of Cleopatra in Giulio Cesare: Functional Analysis with Instrumentalization. URL: <https://surl.li/yrvrhp> [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 20.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ТРУБА В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ XXI СТОЛІТТЯ

**Сорокін Петро Олексійович,**

аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0009-0007-6532-913X

*Статтю присвячено дослідженню ролі та особливостей розвитку трубного мистецтва в українському культурно-освітньому просторі XXI століття. Розглянуто основні тенденції функціонування труби як одного з провідних духових інструментів у сучасній музичній культурі України, зокрема в академічному, джазовому та соціокультурному вимірах. Актуальність дослідження зумовлена динамічними трансформаціями українського мистецького середовища на початку XXI століття, що пов'язані з процесами європейської інтеграції, оновленням виконавських практик, розвитком музичної освіти та активізацією культурних комунікацій. У цих умовах труба поступово виходить за межі традиційної функції сигнального або оркестрового інструмента і набуває нових художніх, тембрових та виразових можливостей.*

*Окрему увагу приділено аналізу сучасної системи музичної освіти в Україні. Встановлено, що вітчизняна підготовка трубачів традиційно базується на академічній виконавській школі, яка залишається основою професійного навчання у більшості музичних шкіл, коледжів і закладів вищої мистецької освіти. Саме академічна традиція забезпечує формування фундаментальних технічних навичок виконавця, зокрема опанування дихальної техніки, артикуляції, інтонаційної точності та звуковедення. Водночас у XXI столітті в українському музичному середовищі спостерігається поступове зростання інтересу до джазового виконавства на трубі. У провідних мистецьких закладах України функціонують кафедри та освітні програми, орієнтовані на підготовку джазових музикантів, де студенти опановують імпровізаційні техніки, ансамблеве музикування та особливості стилістики сучасної музики.*

*Зазначено, що однією з ключових тенденцій сучасного розвитку трубного мистецтва є взаємопроникнення академічної та джазової виконавських традицій. Такий синтез сприяє формуванню нового типу музиканта – універсального виконавця, здатного працювати у різних стилістичних та жанрових контекстах. Академічна освіта забезпечує технічну стабільність та професійну дисципліну, тоді як джазова практика розвиває імпровізаційне мислення, індивідуальну інтерпретацію та творчий експеримент. У сучасній виконавській практиці ці два напрями дедалі частіше поєднуються, що відповідає загальноосвітнім тенденціям розвитку інструментального мистецтва. Також розглянуто тенденції оновлення репертуару для труби у сучасній українській музиці. Зазначено, що композитори кінця XX – початку XXI століття активно залучають інструмент до камерних та ансамблевих творів, експериментуючи з тембровими та фактурними можливостями.*

*Наголошується, що розвиток трубного мистецтва в Україні тісно пов'язаний із активізацією фестивального та конкурсного руху. Фестивалі духової музики відіграють важливу роль у популяризації інструментального виконавства, збереженні традицій духових оркестрів та формуванні нових мистецьких комунікацій. Подібні заходи сприяють обміну професійним досвідом між виконавцями, композиторами та педагогами, а також стимулюють інтерес широкої аудиторії до духового мистецтва.*

**Ключові слова:** труба, український культурний простір, духове мистецтво, фестивальний рух.

### **Sorokin Petro. The trumpet in the Ukrainian cultural and educational space of the 21st century**

*The article is devoted to the study of the role and peculiarities of the development of trumpet art in the Ukrainian cultural space of the 21st century. The work examines the main trends in the functioning of the trumpet as one of the leading wind instruments in the contemporary musical culture of Ukraine, particularly in the academic, jazz and sociocultural dimensions. The relevance of the study is determined by the dynamic transformations of the Ukrainian art environment at the beginning of the 21st century, which are associated with the processes of European integration, the renewal of performance practices, the development of music education and the intensification of cultural communications. In these conditions, the trumpet is gradually moving beyond its traditional function as a signal or orchestral instrument and acquiring new artistic, timbral and expressive possibilities.*

*The article pays special attention to the analysis of the contemporary system of music education in Ukraine. It has been established that the domestic training of trumpeters is traditionally based on the academic performing school, which remains the basis of professional training in most music schools, colleges and institutions of higher art education. It is the academic tradition that ensures the formation of the performer's fundamental technical skills, in particular the mastery of breathing technique, articulation, intonation accuracy and sound production. At the same time, in the 21st century, there has been a gradual increase in interest in jazz trumpet performance in the Ukrainian music scene.*

*Leading art institutions in Ukraine have departments and educational programmes focused on training jazz musicians, where students learn improvisation techniques, ensemble playing and the stylistic features of contemporary music.*

*It is noted that one of the key trends in the contemporary development of trumpet art is the interpenetration of academic and jazz performance traditions. This synthesis contributes to the formation of a new type of musician – a versatile performer capable of working in different stylistic and genre contexts. Academic education provides technical stability and professional discipline, while jazz practice develops improvisational thinking, individual interpretation, and creative experimentation. In contemporary performance practice, these two directions are increasingly combined, which corresponds to global trends in the development of instrumental art. The study also examines trends in the renewal of the trumpet repertoire in contemporary Ukrainian music. It notes that composers of the late 20th*



and early 21st centuries actively involve the instrument in chamber and ensemble works, experimenting with timbral and textural possibilities.

The article emphasises that the development of brass art in Ukraine is also closely linked to the revitalisation of festivals and competitions. Brass music festivals play an important role in promoting instrumental performance, preserving the traditions of brass bands and forming new artistic communications. Such events facilitate the exchange of professional experience between performers, composers and teachers, and stimulate the interest of a wide audience in brass art.

**Key words:** trumpet, Ukrainian cultural space, brass art, festival movement.

**Вступ.** Перша чверть XXI століття характеризується глибинними трансформаціями українського культурного простору, зумовленими як внутрішніми соціокультурними процесами, так і активною інтеграцією України до європейського мистецького середовища. У цих умовах відбувається переосмислення ролі інструментального мистецтва, зокрема духової традиції, яка історично посідала важливе місце в академічній, військовій, народній та академічній музичній культурі. Труба як один із яскравих класичних представників духового інструментарію набуває нових смислових, функціональних і художніх вимірів у сучасному мистецтві, що потребує комплексного наукового аналізу.

Українська музична культура XX–XXI століть, за спостереженнями Л. Кияновської, характеризується активними стильовими трансформаціями, пов'язаними з індивідуалізацією композиторського письма та розширенням виконавських можливостей інструментів [11, с. 102]. У цьому контексті труба поступово виходить за межі традиційного оркестрового амплуа сигнально-героїчного або фанфарного інструменту й утверджується як носій глибокої ліричної експресії, драматичного конфлікту та камерної інтимності. Водночас історія української музичної культури, окреслена у працях Г. Карась, засвідчує сталу присутність духових інструментів у різних жанрових і функціональних сферах – від козацьких військових практик до професійного академічного виконавства [5, с. 26].

На сучасному етапі розвитку трубного мистецтва в Україні визначається кількома ключовими чинниками. Наприклад, модернізацією виконавської школи, яка спирається на національні традиції та водночас активно інтегрує європейські методики навчання. Освітні інституції адаптують навчальні програми відповідно до міжнародних стандартів, розширюють спектр дисциплін і впроваджують новітні технології, що сприяє формуванню універсального виконавця – здатного функціонувати як у межах академічної сцени, так і в джазовому чи кросовер-просторі.

Не менш вагомою у XXI столітті є тенденція інтенсивного оновлення репертуару. Сучасні українські композитори дедалі частіше звертаються до труби як до сольного інструменту, експериментують із тембровими ресурсами, застосовують розширені техніки звуковидобування, що відповідає загальноєвропейській практиці розвитку нової музики [4, с. 34]. Таким чином, труба стає повноправним учасником стильового синтезу, постмодерної гри інтонаціями та жанровими альянсами.

Важливу роль у цих процесах відіграє соціокультурний вимір функціонування інструмента. Події після 2014 року суттєво вплинули на символічне

навантаження духової музики, зокрема у військових і меморіальних практиках. Труба у цьому контексті набуває не лише естетичної, а і репрезентативної функції, стаючи маркером національної ідентичності та громадянської солідарності. Паралельно розширюється її присутність у медіапросторі – через цифрові платформи, фестивальний рух, міжнародні мистецькі проекти.

**Матеріали та методи.** Сучасні музикознавці активно звертаються до питань духового виконавства, зокрема і на трубі. У контексті теми даної статті серед авторів таких публікацій треба відзначити, зокрема: Г. Григор'єва [2], О. Вертіля [1], К. Давидовського [3], О. Литовки [13], О. Левчука [12], О. Плахотнюка [15], О. Сіончук та Ю. Сіончука [18], Ю. Пахомова [14], які розглядали фестивалі духової музики в Україні та функціонування духових оркестрів. Вітчизняні науковці продовжують дослідження у багатьох аспектах українського духового мистецтва, зокрема і трубного, розкриваючи нові питання та уточнюючи вже висвітлені особливості гри на трубі в культурному просторі XXI століття.

Для розкриття теми дослідження було використано комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів, що дозволили всебічно проаналізувати розвиток трубного мистецтва в українському культурному просторі XXI століття. Зокрема наступні: історико-культурний, аналітичний, порівняльний, системний, а також метод узагальнення.

Попри наявність досліджень, присвячених історії української музики та розвитку духових інструментів, проблема трубного мистецтва саме в умовах XXI століття залишається недостатньо вивченою та систематизованою. У науковому дискурсі бракує комплексного аналізу виконавського, композиторського, освітнього та соціокультурного аспектів розвитку трубного мистецтва у сучасних реаліях. Таким чином, актуальність теми зумовлена потребою осмислення розвитку й трансформації трубного мистецтва в Україні як складової загального процесу оновлення національної музичної культури першої чверті XXI століття.

**Результати дослідження.** Трубне мистецтво в XXI столітті досягло апогею свого розвитку та майстерності. Вітчизняні та зарубіжні виконавці-духовики, науковці, композитори, продюсери від початку XX століття і до сьогодні спільно довели цей процес до стану, де інструмент сольо зазвучав у різноманітних варіаційних формах та виконавських прийомах. Протягом XX століття мистецтво гри на трубі активно розвивалося і набуло різних форм виконавства: оркестрової, ансамблевої, сольної, камерної та естрадної. Однаково

популярними на сьогодні у світі є академічна та джазова школи гри на інструменті. Труба поступово завоювала прихильність професійної спільноти музикантів і публіки. Потенціал академічної мистецької трубної школи формувався переважно на досвіді європейських музикантів (Ж. Б. Арбан) та джазового мистецтва на основі сценічних експериментів ново-орлеанських виконавців-аматорів, що винаходили свою техніку під час естрадно-джазових виступів (досвід трубачів Ч. Болдена, К. Олівера, Л. Армстронга) [16].

В українському сучасному просторі більш розповсюдженою і доступною є академічна школа гри на трубі. Даному факту існує логічне підтвердження, оскільки академічна традиція є базовою в системі професійної музичної освіти. У більшості музичних шкіл, коледжів і консерваторій саме академічна труба входить до стандартних програм підготовки інструменталістів. Навчання ґрунтується на сформованій методичній системі, що включає технічні вправи, оркестровий репертуар, етюди та сольні твори.

Саме ця традиція формує фундамент виконавської техніки трубача – роботу з диханням, артикуляцією, інтонацією та звуковеденням. Тому більшість студентів духових відділів спочатку навчаються саме в межах академічної виконавської школи. Зазначимо також, що структура музичної освіти в Україні, історично сформувалася навколо академічної музики. Оркестрове виконавство, симфонічний та камерний репертуар, а також діяльність духових оркестрів потребують саме академічної підготовки трубачів. Тому освітні програми традиційно орієнтовані на цей тип виконавства [2, с. 175].

Водночас у XXI столітті серед студентів спостерігається активне зростання інтересу до джазової школи гри на трубі. Джазове виконавство приваблює їх можливістю реалізації творчої свободи, імпровізаційністю та стилістичною різноманітністю. У сучасній системі музичної освіти України джазова школа гри на трубі викладається не у всіх музичних закладах освіти, але в кількох провідних ЗВО існують кафедри або освітні програми джазового та естрадного виконавства, де студенти можуть навчатися джазовій школі труби. Серед них можна виокремити:

Київську муніципальну академію музики імені Р. М. Глієра. У цьому закладі діє кафедра джазової музики, яка готує виконавців у сфері джазу та сучасної музики. Тут викладається і клас джазової труби, викладачем якого є відомий український джазовий трубач Денис Аду [6].

Львівську національну музичну академію імені М. В. Лисенка, де функціонує кафедра джазу та популярної музики, на якій здійснюється підготовка джазових музикантів-виконавців, зокрема й інструменталістів духової групи (саксофон, тромбон, труба). Студенти опановують джазову імпровізацію, ансамблеве музичування та виконання в біг-бенді [7].

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського у структурі якого є кафедра музичного мистецтва естради та джазу, де викладаються

дисципліни джазового виконавства у тому числі і для духових інструментів [8].

Сучасна тенденція розвитку трубного мистецтва полягає не у протиставленні академічної та джазової традицій, а у їх взаємодії та взаємопроникненні. Дослідники відзначають, що трубачі, виховані в традиціях академічної школи, нерідко стикаються з труднощами під час виконання джазового репертуару, тоді як музиканти з джазовою освітою можуть мати складнощі з академічною інтерпретацією. Це свідчить про різні виконавські підходи, але водночас підкреслює необхідність інтеграції обох традицій у підготовці музикантів.

Сучасна виконавська практика демонструє тенденцію до синтезу цих двох напрямів у підготовці універсального музиканта. Проте, джазова традиція гри на трубі в просторі XXI століття набуває стрімкого поширення і популярності серед вітчизняних виконавців та публіки. Джаз як сфера, що поєднує імпровізацію, індивідуальну виразність і відкритість до стилевих експериментів, створює умови для формування альтернативної моделі виконавської ідентичності.

На відміну від академічної системи, де домінує нотний текст і канон інтерпретації, джазова практика передбачає співтворчість у реальному часі. Українські трубачі активно залучаються до участі у міжнародних джазових фестивалях, кросовер-проектах, поєднують джаз із фольклорними інтонаціями та електронною музикою. У цьому середовищі труба постає як інструмент максимальної експресивної свободи: застосування *growl*-ефектів, флажолетів, нестандартної артикуляції та електронної обробки звуку розширює межі традиційного тембрового сприйняття.

Важливою тенденцією є взаємопроникнення академічної та джазової підготовки. Сьогодні значна частина виконавців, які мають академічну освіту, що забезпечує технічну основу, водночас опановують імпровізаційні техніки та стилістику джазу. Такий синтез формує нову модель універсального музиканта, здатного функціонувати у різних жанрових контекстах. Як приклад, можна навести творчість вітчизняного джазового трубача Д. Аду, діяльність якого вже була детально висвітлена автором у попередніх публікаціях [16, с. 114]. Крім того, джазовий вимір сприяє популяризації труби серед молодшої аудиторії. Через фестивалі, *open-air* події та цифрові платформи формується новий тип слухачької взаємодії, у якій інструмент перестає бути атрибутом суто академічного середовища та стає частиною сучасної урбаністичної культури.

Однією з ключових тенденцій сучасного духового мистецтва є індивідуалізація виконавської інтерпретації. Сьогодні український трубач орієнтується не лише на технічну бездоганність, що традиційно становить основу академічної школи, а й на глибоке осмислення стилю та концептуальну цілісність програм. Поширюється практика виконання барокового репертуару на «натуральних трубах» або з урахуванням автентичних принципів фразування й артикуляції, що відповідає загальноєвропейським тенденціям розвитку *early music*. Виконавство на трубі у XXI столітті досягло

значного рівня майстерності та адаптивності у зв'язку із чим трубачі можуть виконувати музику епохи Бароко на реконструйованих натуральних трубах. Сучасні вітчизняні виконавці дедалі частіше застосовують автентичну артикуляцію та строї, а також співпрацюють з ансамблями старовинної музики. Серед них зазначимо таких: А. Наконечний (музикант оркестру Львівського національного театру опери та балету імені С. Крушельницької, соліст оркестрів «Леополіс», INSO, «Віртуози Львова»), К. Немечек (музикант Державного симфонічного оркестру України, викладав гру на трубі в Київському музичному училищі імені Р. М. Глієра та Київському державному інституті культури), О. Попович (здобув ступінь магістра в Музичній академії Бидгоща за спеціальністю «Старовинна музика» у класі Т. Слюсарчика, працював солістом та артистом Львівського національного філармонічного оркестру та польських відомих колективів).

Сьогодні через російську агресію в Україні у всьому світі зростає інтерес до сучасної української музики, у тому числі й трубного мистецтва. Вітчизняні композитори кінця ХХ – початку ХХІ століття активніше залучають інструмент до камерних та ансамблевих творів, експериментують із сонористичними ефектами, мікротоновими інтонаціями, «розширеними» техніками (мультифоніки), використанням сурдин як засобу тембрової драматургії. Для прикладу відзначимо доробок одеської авторки К. Цепколенко, яка створила оригінальні композиції для труби: «Дуель-Дует № 3» для труби та органа (1995) та «Дуель-Дует № 1» для труби і туби (1993). Провідний вітчизняний композитор Л. Колодуб також не оминув увагою цей інструмент, написавши 2 концерти для труби з оркестром (1986 та 1996 рр.) [9]. «Ліричне інтермецо» для труби та фортепіано (1985) та «Строкаті картинки» для 2-х труб, тромбона, туби (2010) створила Ж. Колодуб [10].

У цьому контексті труба виступає не лише носієм мелодичної лінії, а й генератором звукової фактури, елементом тембрового простору твору. Таке розширення технічного та виразового арсеналу потребує від виконавця універсалізації навичок і високого рівня професійної адаптивності.

Популярною тенденцією у сфері сучасного українського трубного мистецтва є активізація конкурсного та фестивального руху. На території України до початку повномасштабного вторгнення була поширеною практика проведення фестивалів духової музики. Зокрема на Сумщині тривалий час проводяться фестивалі-конкурси духових оркестрів. Щодо цього у статті Ю. Пахомова зауважується, що заходи такої форми в Сумській області проводяться вже протягом 20 років, систематично мають попит і викликають захват у публіки. Дослідник згадує наступні фестивалі та конкурси духової музики Сумщини: «Обласний етап Усеукраїнського фестивалю дитячої та юнацької творчості „Чисті роси“, номінація „художнє виконавство“ – „Акорди Сумщини“, проводиться в м. Суми раз на два роки. ... Обласний фестиваль духової музики „Чарівна мідь оркестрів“, який проводиться раз на два роки. ...

Усеукраїнський фестиваль духової музики „Сурми України“» [14, с. 165–167].

Поряд із діяльністю мистецьких навчальних закладів, фестивалі відіграють важливу роль у збереженні традицій та подальшому розвитку оркестрового виконавства. За своїм культурно-мистецьким значенням провідне місце серед них посідає фестиваль «Сурми України», який об'єднує духові колективи з різних регіонів країни та зарубіжжя, а також привертає увагу широкої аудиторії слухачів. Інші подібні фестивалі мають переважно локальний характер і спрямовані на підтримку та популяризацію оркестрового духового виконавства в межах окремих областей [14, с. 169].

Участь українських трубачів у міжнародних конкурсах, майстер-класах і освітніх програмах сприяє інтеграції національної виконавської школи до європейського простору. Це зумовлює взаємне збагачення методик навчання, оновлення репертуарних орієнтирів та формування нового типу виконавця – мобільного, комунікативного, відкритого до міжкультурного діалогу.

У ХХІ столітті труба виконує не лише естетичну, а й виразну соціокультурну функцію. Після 2014 року особливої ваги набуває її роль у військово-оркестровій практиці. Духові оркестри стають важливим елементом державних церемоній, меморіальних заходів і публічних подій. У цьому контексті труба знову актуалізує свою історичну природу сигнального інструменту, проте наповнюється новим змістом – вона стає символом гідності, пам'яті та національної стійкості.

Паралельно розширюється присутність труби у міському публічному просторі. Вуличні виступи, мистецькі акції, інтерактивні перформанси сприяють демократизації інструментального мистецтва. Труба виходить за межі концертної зали, вступає у прямий контакт із різними соціальними групами, змінює традиційні моделі слухацького сприйняття.

**Висновки.** Мистецтво гри на трубі як і сам інструмент в українському просторі ХХІ століття перебувають у фазі активної трансформації та динамічного розвитку. Сучасний етап характеризується розширенням функціональних і художніх можливостей труби, що зумовлено як еволюцією виконавської школи, так і загальними процесами оновлення національної музичної культури.

Аналіз сучасного стану виконавської практики засвідчив, що в Україні провідне місце у системі професійної підготовки трубачів і надалі посідає академічна школа гри на трубі. Саме вона формує технічний фундамент виконавської майстерності та залишається основою музичної освіти в більшості мистецьких закладів. Водночас у ХХІ столітті помітно зростає інтерес до джазового виконавства, що відкриває нові можливості для творчої самореалізації музикантів. У результаті в українському просторі музики для труби відбувається поступове взаємопроникнення академічної та джазової традицій, що сприяє формуванню універсального типу виконавця, здатного працювати в різних жанрових і стилістичних середовищах. Розширення присутності труби у публічному та медійному просторі сприяє

демократизації інструментального мистецтва та залученню нових слухачських аудиторій.

Отже, труба у сучасному українському просторі виступає багатофункціональним інструментом, що поєднує академічну традицію, джазову імпровізаційність і широку соціокультурну репрезентацію. Її

розвиток у XXI столітті відбувається у контексті стильового синтезу, міжнародної інтеграції та активного оновлення виконавських і композиторських практик, що свідчить про вагоме місце трубного мистецтва у сучасній музичній культурі.

#### Література:

1. Вертіль О. Головною вулицею з оркестром. URL : <https://cutt.ly/5vDQINO>
2. Григор'єв Г. Форми концертної діяльності духових оркестрів. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. I (4). С. 173–178.
3. Давидовський К. Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України. *Культурологічна думка*. 2012. № 3. С. 94–100.
4. Зінькевич О. Сучасна українська музика: стильові тенденції. Київ : Музична Україна, 2015. 184 с.
5. Карась Г. Історія української музичної культури. Київ : Либідь, 2012. 336 с.
6. Кафедра джазової музики. Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра. URL : [https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/fakultet/kafedra-djazmuz/?utm\\_source=chatgpt.com](https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/fakultet/kafedra-djazmuz/?utm_source=chatgpt.com).
7. Кафедра джазу та популярної музики. ЛНМА імені М. Лисенка. URL : [https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-dzhazu-ta-populyarnoji-muzyky/?utm\\_source=chatgpt.com](https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-dzhazu-ta-populyarnoji-muzyky/?utm_source=chatgpt.com).
8. Кафедра музичного мистецтва естради та джазу. URL : [https://num.kharkiv.ua/structure/faculties/orchestral/art-of-pop-and-jazz?utm\\_source=chatgpt.com](https://num.kharkiv.ua/structure/faculties/orchestral/art-of-pop-and-jazz?utm_source=chatgpt.com).
9. Колодуб Л. Енциклопедія сучасної України. URL : <https://esu.com.ua/article-5683>.
10. Колодуб Ж. Енциклопедія сучасної України. URL : <https://esu.com.ua/article-5681>.
11. Кияновська Л. Українська музика ХХ–ХХІ століть: стильові трансформації. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. 312 с.
12. Левчук О. Трубачі Хмельниччини в історії духового інструментально-оркестрового виконавства Поділля. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : збірник наукових праць*. Рівне : Волинські обереги, 2021. Вип. 13. С. 94–96.
13. Литовка О. Фестивальний рух України періоду її незалежності. *Вісник КНУКІМ. Сер.: Соціальні комунікації*. 2013. № 2. С. 111–115.
14. Пахомов Ю. Фестивалі духової музики Сумської області з точки зору культурно-мистецьких традицій регіону. *Культурологічна думка*. 2021. Т. 20 (№2). С. 163–170.
15. Плахотнюк О., Маліченко Н. Творчість В.Квітки в контексті функціонування народного самодіяльного дівочого духового оркестру «Роксолана». *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Рівне: Волинські обереги*. 2016. № 8. С. 80–88.
16. Сорокін П. Виконавська творчість трубачів України кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. №1. С. 112–116.
17. Сорокін П. Фестиваль національних духових оркестрів «Сурми України»: аспекти виконавської творчості. *Вісник НАККіМ*. 2025. № 2. С. 502–506.
18. Сіончук О., Сіончук Ю. Концертні форми художньо-творчої діяльності військових духових оркестрів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Рівне : Волинські обереги. 2019. № 11. С. 71–76.

#### References:

1. Vertil, O. Holovnoiu vulytseiu z orkestrom [Main street with orchestra]. [in Ukrainian]. URL : <https://cutt.ly/5vDQINO>
2. Hryhoriev, H. (2015). Formy kontsertnoi diialnosti dukhovyykh orkestriv [Forms of concert activity of brass bands]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, I (4), 173–178 [in Ukrainian].
3. Davydovskiy, K. (2012). Mizhnarodnyi festyvalnyi rukh u formuvanni kulturno-mystetskoho seredovysgha Ukrainy [International festival movement in shaping Ukraine's cultural and artistic environment]. *Kulturolohichna dumka*, 3, 94–100 [in Ukrainian].
4. Zinkevych, O. (2015). Suchasna ukrainska muzyka: stylovi tendentsii [Contemporary Ukrainian music: stylistic trends]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 184 [in Ukrainian].
5. Karas, H. (2012). Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury [History of Ukrainian musical culture]. Kyiv : Lybid. 336 [in Ukrainian].
6. Kafedra dzhazovoi muzyky [Department of Jazz Music]. Kyivska munitsypalna akademiia muzyky imeni R.M. Hliiera. [in Ukrainian]. URL : [https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/fakultet/kafedra-djazmuz/?utm\\_source=chatgpt.com](https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/fakultet/kafedra-djazmuz/?utm_source=chatgpt.com)
7. Kafedra dzhazu ta populiarnoi muzyky [Department of Jazz and Popular Music]. LNMA imeni M. Lysenka. [in Ukrainian]. URL : [https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-dzhazu-ta-populyarnoji-muzyky/?utm\\_source=chatgpt.com](https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-dzhazu-ta-populyarnoji-muzyky/?utm_source=chatgpt.com).
8. Kafedra muzychnoho mystetstva estrady ta dzhazu [Department of Music Art of the Stage and Jazz]. KhNUM imeni I. Kotliarevskogo [in Ukrainian]. URL : [https://num.kharkiv.ua/structure/faculties/orchestral/art-of-pop-and-jazz?utm\\_source=chatgpt.com](https://num.kharkiv.ua/structure/faculties/orchestral/art-of-pop-and-jazz?utm_source=chatgpt.com).
9. Kolodub, L. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. [in Ukrainian]. URL : <https://esu.com.ua/article-5683>.
10. Kolodub, Zh. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. [in Ukrainian]. URL : <https://esu.com.ua/article-5681>.

11. Kyianovska, L. (2017). *Ukrainska muzyka XX–XXI stolit: stylovi transformatsii* [Ukrainian music of the 20th–21st centuries: stylistic transformations]. Lviv : LNMA im. M. V. Lysenka. 312 [in Ukrainian].
12. Levchuk, O. (2021). *Trubachi Khmelnychchyny v istorii dukhovoho instrumentalno-orkestrovoho vykonavstva Podillia* [Ukrainian music of the 20th–21st centuries: stylistic transformations]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia : zbirnyk naukovykh prats*. Rivne : Volynski oberehy. 13, 94–96 [in Ukrainian].
13. Lytovka, O. (2013). *Festyvalnyi rukh Ukrainy periodu ii nezalezhnosti* [The festival movement in Ukraine during its independence]. *Visnyk KNUKIM. Ser.: Sotsialni komunikatsii*, 2, 111–115 [in Ukrainian].
14. Pakhomov, Yu. (2021). *Festyvali dukhovoï muzyky Sumskoi oblasti z tochky zoru kulturno-mystetskykh tradytsii rehionu* [Festivals of spiritual music in the Sumy region from the perspective of the region's cultural and artistic traditions]. *Kulturolohichna dumka*, 20 (№2), 163–170 [in Ukrainian].
15. Plakhotniuk, O., Malichenko, N. (2016). *Tvorchist V.Kvitky v konteksti funktsionuvannia narodnoho samodiiialnoho divochoho dukhovoho orkestru «Roksolana»* [Creativity of V. Kvitky in the context of the functioning of the folk amateur children's brass band «Roksolana»]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Rivne: Volynski oberehy. 8, 80–88 [in Ukrainian].
16. Sorokin, P. (2024). *Vykonavska tvorchist trubachiv Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [The creative work of Ukrainian trumpeters in the late 20th and early 21st centuries]. *Slobozhanski mystetski studii*, 1, 112–116 [in Ukrainian].
17. Sorokin, P. (2025). *Festyval natsionalnykh dukhovykh orkestriv «Surmy Ukrainy»: aspekty vykonavskoi tvorchosti* [Festival of National Brass Bands «Surmy Ukrainy»: aspects of performing arts]. *Visnyk NAKKiM*, 2, 502–506 [in Ukrainian].
18. Sionchuk, O., Sionchuk, Yu. (2019). *Kontsertni formy khudozhno-tvorchoi diialnosti viiskovykh dukhovykh orkestriv* [Concert forms of artistic and creative activity of military brass bands]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*. Rivne : Volynski oberehy. 11, 71–76 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 25.03.2025  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2025  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## РОМАНСОВА ТВОРЧИСТЬ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ДИСКУРСІ ДОБИ

Стахевич Олександр Олександрович,

аспірант кафедри музикознавства та культурології

викладач кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-5195-6753

Виявлено вплив соціокультурних чинників на камерно-вокальну лірику М. Вериківського. З'ясовано, що романсова творчість митця розвивалась нерівномірно і в кожному десятилітті мала свої стилеві пріоритети. В першій половині 1920-х років митець звертався переважно до текстів поетів модернізму, що у музиці виражено експресіоністичними засобами (романси на слова О. Слісаренка, Г. Чупринки, П. Тичини, М. Семенка, В. Сосюри, М. Йогансена). З початку 1930-х років у його творчості переважає революційна тематика (романси «Розправа», «Пам'яті Кірова», «Хто за війну»). Лише наприкінці цього десятиліття з'являються знакові романси на слова Лесі Українки. В 1940-ві роки М. Вериківський опановує романсовий жанр більш активно (твори на слова І. Франка, М. Рильського, Л. Українки та ін.). Цикл «Образ коханої» на слова П. Грабовського (1944) став центральним у його вокальній ліриці. Але з початком нової хвилі «чистки» рядів (1948), коли композитора було звинувачено в «ідеалізації минулого» та «національній обмеженості», в його романсовому доробку з'являються теми оспівування радянського життя та образу великого вождя. Останнім сплеском активності М. Вериківського у камерно-вокальних жанрах стали 1958–1959-й роки, коли у радянському мистецтві загалом поновлюється інтерес до людської особистості, її індивідуальних проявів та психологічних станів, внутрішнього інтимного життя, а їх вираження втілюється переважно у циклічних формах. В цей час він пише романси на слова Ю. Словацького, Д. Гофштейна, М. Єременка, цикли «Пісні Сафо» в перекладі І. Франка, «З сучасної грецької лірики» на слова Н. Вреттаноса, «Музикалений Перець» та ін. Попри те, що до жанру романсу М. Вериківський звертався у різні періоди творчості, а тексти творів бралися з різних поетичних джерел, вони мають єдиний композиційний стрижень. Це свідчить про вагомий стилістично-творчий вплив камерно-вокальної лірики у доробку митця, незважаючи на ті соціокультурні впливи, що на кожному етапі скеровували його творчість, навіть усупереч особистим зацікавленням.

**Ключові слова:** камерно-вокальна лірика, романсовий жанр, цикли романсів, символізм, експресіонізм, соціокультурні чинники, «буржуазний націоналізм», «втеча від сучасності», творчість, М. Вериківський.

### *Stakhevich Oleksandr. Mykhayl Verikivsky's romance work in the socio-cultural discussion of the era*

The influence of socio-cultural factors on the chamber and vocal lyrics of M. Verikivsky has been revealed. It has been found that the artist's romance work developed unevenly and in each decade had its own stylistic priorities. In the first half of the 1920s, the artist turned mainly to the texts of modernist poets, which was expressed in music by expressionistic means (romances to the words of O. Slisarenko, G. Chupryna, P. Tychna, M. Semenko, V. Sosyura, M. Johansen). Since the beginning of the 1930s, revolutionary themes have prevailed in his work (romances "Rape", "In Memory of Kirov", "Who is for the War"). Only at the end of this decade do significant romances to the words of Lesya Ukrainka appear. In the 1940s, M. Verikivsky mastered the romance genre more actively (works to the words of I. Franko, M. Rylsky, L. Ukrainka, etc.). The cycle "Image of the Beloved" to the words of P. Grabovsky (1944) became central to his vocal lyrics. But with the beginning of a new wave of "purge" of the ranks (1948), when the composer was accused of "idealization of the past" and "national narrow-mindedness", themes of glorifying Soviet life and the image of the great leader appeared in his romance works. The last surge of activity of M. Verikivsky in chamber and vocal genres was in 1958–1959, when in Soviet Art in general there was a renewed interest in the human personality, its individual manifestations and psychological states, inner intimate life, and their expression was embodied mainly in cyclical forms. At this time, he wrote romances to the words of Y. Slovacký, D. Hofstein, M. Yeremenko, the cycles "Songs of Sappho" translated by I. Franko, "From Modern Greek Lyrics" to the words of N. Vrettanos, "Musical Pepper" and etc. Despite the fact that M. Verikivsky turned to the romance genre in different periods of his work, and the texts of the works were taken from different poetic sources, they have a single compositional core. This indicates a significant style-forming role of chamber-vocal lyrics in the artist's work, despite the socio-cultural influences that guided his work at each stage, even contrary to personal interests.

**Key words:** chamber-vocal lyrics, romance genre, romance cycles, symbolism, expressionism, socio-cultural factors, "bourgeois nationalism", "escape from modernity", creativity, M. Verikivsky.

**Вступ.** Видатний український композитор **Михайло Вериківський** (1896–1962) відомий насамперед як засновник жанрів масової пісні, балету («Пан Каньовський»), ораторії («Дума про дівку-бранку Марусю попівну Богуславку»), вокально-симфонічної поеми («Чернець») та симфонічної сюїти («Веснянки») [3, с. 29]. Формування його світогляду як митця та музично-громадського діяча припало на

20-ті – початок 30-х років ХХ століття – період ствердження радянської влади та встановлення тоталітарного комуністичного режиму в Україні. Докорінна зміна в цей час художніх, стилевих та образно-тематичних пріоритетів у мистецтві вплинула й на особливості світобачення М. Вериківського, який широко переймався ідеями революції та національного самоствердження і з ентузіазмом відображав у своїх творах революційний



пафос, героїко-патріотичні настрої, ідеї будівництва радянського суспільства та комуністичні ідеали. Втиснення таких тем і образів вимагало масштабних структур та масового виконання, чого за своєю природою не могло надати камерне музикування. Це позначилось на спаді загального інтересу до камерних жанрів (як вокальних, так і інструментальних) та незначної їх розробки у творчості наддніпрянських композиторів, у тому числі М. Вериківського.

**Матеріали та методи.** Життя і творчість М. Вериківського достатньо висвітлені в українському музикознавстві. Першими працями, у яких надавалась певна оцінка композиторського доробку, були монографічні розвідки Н. Герасимової-Персидської [2] та Н. Шурової [9]. Характеристику окремих жанрів і творів та біографічні матеріали містить збірник статей, присвячений 100-річчю від дня народження композитора (1997)<sup>1</sup>. Інтерес до багатогранної творчості митця з новою силою виявляється з початку XXI століття. Різні аспекти творчості і громадської діяльності М. Вериківського опиняються в центрі уваги учасників Всеукраїнських науково-практичних конференцій, проведених відповідно до 115-річчя<sup>2</sup> та 120-річчя<sup>3</sup> М. Вериківського та багатьох інших українських науковців.

Так, історичні, ідейно-естетичні та жанрово-стильові аспекти творчості композитора стали предметом дослідження О. Дем'янчука<sup>4</sup> та А. Кармазіна<sup>5</sup>. Стилістичне підгрунтя творів М. Вериківського, у тому числі в напрямку символізму та експресіонізму розглядали О. Вальчук<sup>6</sup>, В. Остапчук<sup>7</sup>, Т. Прокопович<sup>8</sup>, М. Ржевська<sup>9</sup> та ін. Оцінку та аналіз музично-теоретичних підходів та ідей митця здійснювали Т. Антропова<sup>10</sup>,

<sup>1</sup> Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х : зб. наук. статей до 100-річного ювілею / ред.-упоряд. О. Торба. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. 78 с.

<sup>2</sup> Михайло Вериківський в контексті української музичної культури та освіти (до 115-ї річниці з дня народження) : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., 24–25 листопада 2011 / Кременецька обл. гум.-пед. акад. ім. Тараса Шевченка. Кременець : ВЦ КОГПП ім. Тараса Шевченка, 2011.

<sup>3</sup> Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження) : зб. матер. II Всеукр. науково-практ. конф. (24–25 листопада 2016 р.). Кременецька обл. гум.-пед. акад. імені Тараса Шевченка. Кременець, 2016. 139 с.

<sup>4</sup> Дем'янчук О. Н. Життєтворчість Михайла Вериківського: композиторська індивідуальність, ідейно-естетичні та стильові особливості. *Professional Art Education* : науковий журнал. 2022. Vol. 3 (1). С. 26–32.

<sup>5</sup> Кармазін А. О. Національна історія в мистецьких образах як сутність композиторської творчості Михайла Вериківського : дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво. Суми, 2021. 326 с.

<sup>6</sup> Вальчук О. Народномузична стилістика в композиторській творчості Михайла Вериківського. *Наукові записки ТДПУ імені В. Гнатюка та НМАУ імені П. І. Чайковського*. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль-Київ, 2003. № 2 (11). С. 78–81.

<sup>7</sup> Остапчук В. Стильові особливості творчості М. Вериківського. *Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження)* : зб. матер. II Всеукр. н.-п. конф. (24–25 листопада 2016 р.). Кременець. обл. гум.-пед. акад. імені Тараса Шевченка. Кременець, 2016. С. 80–87.

<sup>8</sup> Прокопович Т. Михайло Вериківський та коріння експресіонізму. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство. 2017. Вип. 11–12. С. 209–214.

<sup>9</sup> Ржевська М. Михайло Вериківський: Призабута спадщина. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ : ІМФЕ імені М.Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 109–115.

<sup>10</sup> Антропова Т. Київські учні Болеслава Яворського: специфіка становлення композиторських індивідуальностей Пилипа Козицького та Михайла Вериківського (на прикладі аналізу камерних творів 10–20-х років ХХ ст.). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*.

І. Полибіна-Малишкіна<sup>11</sup>, І. Пясковський<sup>12</sup>, В. Самохвалов<sup>13</sup>. Постійне зацікавлення музикознавців викликають окремі аспекти творчості композитора (М. Грінченко, М. Загайкевич, Н. Корольок, В. Кулик, Т. Романішина, Н. Толошняк, А. Терещенко, В. Тишков, О. Торба та ін.). Виконавська, композиторська, педагогічна, громадська діяльність митця віддзеркалена у спогадах, архівних матеріалах, епістолярії, біографічних нарисах (Ю. Бентя, І. Вериківська, О. Вериківська, Н. Висоцька, О. Давидова, О. Таранченко, В. Тольба та ін.).

Але камерно-вокальній ліриці М. Вериківського в українській музичній науці не приділено належної уваги. Найґрунтовнішою публікацією в цьому напрямку є стаття М. Ржевської [8], в якій охарактеризовано стилістику ранніх романсів композитора. Але зі всього пласта його романсової творчості розглядається здебільшого тільки один, хоч і найвиразніший зразок, – вокальний цикл «Образ коханої» на слова П. Грабовського (Н. Герасимова-Персидська [2, с. 72–79], З. Ліхтман [5, с. 44–46], Т. Мартинюк [6]). Тож ця галузь творчості митця, безсумнівно, потребує ретельного дослідження, а її опрацювання композитором у період розквіту радянської культури, вимагає врахування соціокультурної ситуації цього часу. Зазначені чинники й визначають **актуальність** пропонованої теми.

Згідно тематики у статті залучено певний комплекс наукових методів. Так, для встановлення історико-стильових пріоритетів із врахуванням впливу соціокультурних процесів у розвитку камерно-вокальної творчості М. Вериківського застосовано історико-соціокультурний, культурологічний, біографічний та міждисциплінарний методи. Для розгляду тематики та образної семантики вокальної лірики композитора використано системний, компаративний, герменевтичний методи. Стильові та змістовні перетворення у романсах митця з'ясувались за допомогою методів музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу.

Мета статті – висвітлити камерно-вокальну творчість М. Вериківського у контексті доби, з'ясувати вплив соціокультурних чинників на зміст, образність, формотворення, виразні засоби романсових творів тощо.

**Результати дослідження.** Незначний інтерес М. Вериківського до романсового жанру в ранній період творчості насамперед був пов'язаний з його захопленням та зайнятістю у хоровій справі<sup>14</sup>. Меш-

До 100-річчя Київської консерваторії – НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Київ, 2014. Вип. 112. Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). С. 96–123.

<sup>11</sup> Полибіна-Малишкіна І. В. Нові музично-теоретичні ідеї та композиторська творчість М. Вериківського і М. Скорика. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 198–215.

<sup>12</sup> Пясковський І. Б. Музично-теоретичні ідеї Михайла Вериківського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. До 100-річчя Київської консерваторії – НМАУ ім. П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2014. Вип. 112. Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки). С. 52–65.

<sup>13</sup> Самохвалов В. М. І. Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень. *Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х* : зб. наук. ст. до 100-річного ювілею. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. С. 40–46.

<sup>14</sup> Ще навчаючись у початковій школі та комерційному училищі у Кременці М. Вериківський не тільки співав, а й диригував учнівськими хорами цих закладів [2, с. 4].

каючи з 1918 року в Києві, з 1919 року він очолював Український народний хор, а з 1921, крім того, обіймав посади голови Президії Товариства імені М. Леонтовича та керівника науково-творчого відділу товариства, під началом якого знаходилось 900 постійно діючих хорів [3, с. 28]. Немаловажну роль відігравав і загальний соціокультурний і політичний контекст, коли призначенням мистецтва стала пропаганда революційної естетики та комуністичної ідеології. Тож молодий митець, як передовий представник нової радянської культури, сприяв її розвитку на найактуальніших ділянках – у великих та масових жанрах.

Щиро переймаючись розвитком нового національного мистецтва, композитор став першопроходцем в жанрах масової пісні, балету, ораторії, вокально-симфонічної поеми, симфонічної сюїти. М. Вериківський добре усвідомлював необхідність демократизації їх змісту та музики для доступності сприйняття широкими масами трудящих та селян. Майже всі його твори написані на українські сюжети (здебільшого історичні), а їх музика заснована на фольклорному мелосі. Особливо яскраво національні традиції виражені у хоровах, дитячих й масових піснях (близько 100 творів), обробках народних пісень для хору і для різних типів голосів (близько 100 творів) [3, с. 29]. Порівняно з цим, в доробку митця налічується лише понад 60 романсів.

Незважаючи на те, що романсова творчість М. Вериківського в перші десятиліття творчого шляху перебувала у зацікавленості його інтересів, вона яскраво відображає еволюцію індивідуального стилю та образної семантики творів композитора. Так, одним з перших зразків жанру був романс «*Отчего так бледны розы...*» на слова Г. Гейне (переклад О. Плещеева) [4, с. 79]<sup>15</sup>. Написаний 1914 року (рік вступу М. Вериківського до Київської консерваторії) цей твір відбиває настрої та впливи декадансного мистецтва. Проте наступні романси, що з'явилися після повернення митця з армії – «*Мак*» («*Не знаю де*») на слова О. Слісаренка, «*Чорноморська балада*» («*В час шумливого прибою...*») на слова Г. Чупринки (1920) та «*Скорбна мати*» («*Проходила по полю...*») на слова П. Тичини (1921) [4, с. 80], віддзеркалюють пошуки самостійного русла, основою якого постали сучасні митцю теми та образи. М. Ржевська так охарактеризувала ці твори: «Це лірика зі значним психологічним акцентом, іноді дуже сильно драматизована. Крім того, всі вірші тою чи іншою мірою втілюють парадигму українського літературного модерну. Вибір саме таких літературних першоджерел, очевидно, відповідав власним орієнтаціям композитора, його творчим намірам, що підтверджує музичний ряд романсів» [8, с. 7].

Звернення до поезії Г. Чупринки, розстріляного в 1921 році за «контрреволюційну діяльність» [8, с. 8], свідчить про «відкритість» у цей період підходу М. Вериківського до вибору текстів, адже він сам міг бути звинуваченим у «пособництві ворогам революції».

<sup>15</sup> На сьогодні нема повного каталогу романсів М. Вериківського. Перелік зазначених у цій статті романсів спирається на дані «Зведеного каталогу нотних рукописів і друкованих видань творів М. І. Вериківського з фондів ЦДАМЛМ України» авторів-укладачів Ю. В. Бенті та І. Є. Таміліної [4].

Щодо «Чорноморської балади» зауважується, що вона є «відбитком романтичної баладної традиції, що проявилася у романсі і на структурному, і на драматургічному, і на інтонаційному рівнях. Водночас у творі присутній і національний колорит, що привноситься перш за все завдяки саме вербальному ряду: у баладі йдеться про козаків, <...> які сподіваються дочекатися “легкокрилі, непобідні в буйній силі запорізькі байдаки”» [там само]. Стилістиці романсу притаманні експресіоністичні елементи: речитативно-декламаційне інтонування, ходи на широкі інтервали, вільна метроритміка (унаслідок як неквадратної будови поетичної строфи, так і наскрізного драматургічного розвитку твору), надання фортепіанному акомпанементу як зображальної функції (коливання морських хвиль), так і психологічного чиннику тривоги й очікування. Призначення виконання цього твору для баритону з фортепіано надало підстави для припущення, що твір «побудований на основі синтезу загальноєвропейської баладної моделі із жанровою моделлю української думи» [8, с. 9].

Характеризують «свободу вибору» композитора й три романси з циклу «*Гімни святії Терезі*» на слова М. Семенка<sup>16</sup>, створені 1923 року [4, с. 80]. Звернення до цих віршів не характерно для М. Вериківського, якого ми знаємо як творця національного стилю. Адже поет був одним «з найцікавіших і найнесподіваніших експериментаторів української поезії, визнаний культуртрегер футуризму на наших теренах. Без його персони не обійдеться жодна розмова про вітчизняний авангард чи модернізм» [7].

Вірші М. Семенка відтворюють «ліузорне кохання поета-грішника до канонізованої Святої» [там само]. Тобто колізією цього опусу є любовні фантазії поета та психологія його пристрасі до уявно одушевленої католицької святої. З 26 віршів поетичного циклу композитор обрав три: 1. «*В сутінь вечірню*»; 2. «*Я плачу й молюсь*»; 3. «*Я до Тебе прийду*, але в них сконцентрувалась вся фабула та емоційна палітра поетичного першоджерела. Зміст першого романсу – це ніби освідчення поета Святії у своєму коханні, хоч він і усвідомлює всю його неправедність; зміст другого – це неможливість побороти своє ваблення, що доводить поета до еротичних мук; а третій – це любовний екстаз, коли поет вже не в змозі стримувати свої бажання, і Тереза в його уяві наче оживає. Відповідно до поетичного тексту і сюжету вибудована наскрізна драматургія музичного циклу, емоційна напруга якого безупинно наростає від початку і до кінця.

М. Ржевська відносить романсовий цикл М. Вериківського до символічного напрямку, виходячи з того, що «М. Семенко вперше і востаннє в житті опинився в руслі символізму» [8, с. 10]. Дослідниця співвідносить символічність змісту віршів з постаттю письменниці-черниці, яка «своїми творами та усім подвижницьким життям дала привід для поклоніння багатьом поетам», тож «у день канонізації Святої Терези був влаштований

<sup>16</sup> У 1937 році поет був звинувачений у участі в Українській фашистській націоналістичній терористичній організації (якої ніколи не існувало), в плануванні замаху на секретаря ЦК КП(б)У і розстріляний.

поетичний турнір», а семенківські «Гімни» «можна тлумачити як прагнення звернутися до європейської традиції, до ідеалу, що є своєрідним втіленням самого духу чистого мистецтва» [там само]. Однак емоційна напруга і вираження почуттів поета значно перевищують межу відсторонено символістського обоженування та споглядальності, тож в музиці їх вираженням став експресіонізм.

Це підтверджує аналіз твору, здійснений авторкою цитованої статті, зокрема те, що «кожен з романсів, звичайно, має індивідуалізований комплекс виразових засобів; втім, можна визначити деякі спільні для всього циклу риси – екстатична декламаційність мелодики, ускладнена виразними ходами на широкі інтервали, примхлива ритміка, складна багатоплоскостна фактура, акордика, що утворюється у межах по новаторському трактованих ладів (останнє співзвуччя циклу – *e-fis-c-e-fis*), провідна роль тритону в утворенні мелодичних та акордових побудов» [там само]. Експресіоністичні риси яскраво виражені як у партії баритона, так і фортепіано, які взаємодіють в ансамблі, але є сповна самостійними. Їх самодостатність, «надламане» інтонування, нашарування дисонансових гармоній, психологізм та невинна емоційна динаміка свідчать про експресіоністський характер твору.

У наступних камерно-вокальних творах М. Вериківський повертається до «ліричного» русла. В 1924 році він пише романси: «*Ви знаєте, як липа шелестить?*» на слова П. Тичини, «*Дитина порізала пальчик*» та «*Такий я ніжний*» на слова В. Сосюри [4, с. 81], в яких відображення простих на перший погляд відчуттів має глибокий підтекст. Аналізуючи ці твори, М. Ржевська відзначає їх схожу образну сферу і те, що тут відтворюється «світовідчуття людини, яка живе в ситуації напружених соціальних катаклізмів» [8, с. 9].

У 1925 році з'являється опус «Ніч. Світанок. День» на слова М. Йогансена<sup>17</sup> [4, с. 81]. На перший погляд – це начебто пейзажні замальовки. Але написані 1922 року поетичні мініатюри наскрізь просякнуті тривогою та містичним передчуттям, відбиваючи модерністське світобачення поета. Пошуки нових художніх форм, експерименти із ритмом, стилістичними прийомами, синтаксисом переконливо демонструє перший вірш «Ніч»:

Ясно...  
Так ясно удень не буває,  
Ясно,  
Яснішого серцю не треба,  
Тихо, як сонної дівчини очі.  
Землі немає:  
Тільки ніч,  
Тільки небо.  
Але роз'ятрений мозок  
Не хоче,  
Не може,  
І в трясці нервовій тремтить розгублений розум.  
І от із землі зростають, мов крила, гігантів тіні

<sup>17</sup> У 1937 році М. Йогансена заарештували як учасника «контр-революційної терористичної організації ОУН», звинуватили у згоді на участь в теракті проти керівників компартії та радянського уряду та розстріляли.

Все вище і вище, мов чорна мільйонна згряя,  
Проквиляє, і плаче, і кракає й дико гергоче,  
І чорними пальцями в смертній розпуці, в одчаю  
сягає по зорі...

Але запліщити очі:

Тихо,  
Ясно,  
Ясно, яснішого серце не хоче,  
Тихшого дівчини сонній не треба.  
Землі немає:  
Тільки ніч,  
Тільки небо.

Художній підхід до формотворення та образи, створені поетом, були суголосні й раннім модерністським спробам композитора. Однак це були останні романси М. Вериківського, написані у цій стилістиці. Підсумовуючи стилістичні інтенції раннього періоду його творчості, М. Ржевська відзначає: «Сміливість з якою молодий композитор вдавався до пошуків нових композиційно-драматургічних та суто технологічних рішень, мала наслідком вдалу апробацію складного стильового комплексу, що міг би мати плідне втілення. Відсутність такого роду музики в подальшому творчому житті композитора можна пояснювати по-різному <...> але знаючи соціокультурні реалії подальших десятиліть, легко уявити собі, яка доля чекала б на твори, що надавали всі підстави для звинувачень у «формалізмі», і так само легко уявити долю їх автора. Так чи інакше, але те, що ця лінія творчості М. Вериківського не знайшла (та й не могла знайти) продовження, є великою втратою для української музичної культури ХХ століття» [8, с. 11].

Після цих нечислених, але дуже показових у стилістичному плані творів, лише через п'ять років був написаний романс «Розправа» на слова Є. Фоміна (1930). Цей романс, як і декілька інших («Пам'яті Кірова», 1934; «Хто за війну» 1935, на слова з військового журналу [4, с. 82]), має кардинально протилежне семантичне наповнення, ніж попередні опуси, відбиваючи запити «актуальної» на той час культури. Адже в означені роки відбувся різкий поворот у культурній політиці, було ліквідовано практично всі музичні об'єднання й насамперед Товариство імені М. Леонтовича, до керівної ланки якого входив М. Вериківський. Від мистецтва тепер вимагалось втілення тем революційної борні, партійних ідеалів, демократизації та зрозумілості змісту. Розвиток сучасних тенденцій таврувався як «антинародний формалізм», а впровадження національних традицій засуджувалось як «буржуазний націоналізм». Тож романс «Розправа» («*Слухай, брате, тобі розкажу...*»), в якому йдеться про страту людей, вважався таким, що мав великий і глибокий соціальний зміст. Але ж іманентні, родові ознаки жанру за такого змісту звичайно втрачалися.

Проте композитор попри все залишався вірним собі. У 1933 році на слова того ж Є. Фоміна він пише «Ліричний цикл» для сопрано з фортепіано (1. «*Розуває мак*» 2. «*Мак кругом посох*» 3. «*Коліскова*» («*Як блакить життя...*»)) [4, с. 82]. В цих мініатюрах (перша – 25 т., друга – 15 т., третя – 18 т.) змальована звичайна історія

жінки: кохання, розставання, народження дитини. Природні явища – буяння маку, кінець його нетривалого цвітіння, і час коли «знов розквітнув мак» слугують тільки фоном / відліком часу цих подій. Ці почуття дуже тонко передані в інтонування вокальної партії, що, безумовно, наслідує українські ліричні пісні, а фортепіанний акомпанемент виконує роль «досказування».

Цікаво передано зміст першого та другого романсів: практично ідентична мелодія у вокальній партії в першому творі спрямована угору, а в другому – униз, відображаючи, таким чином, різні настрої героїні. В першому романсі фортепіанна партія у кульмінаційному епізоді насичена стрімкими пасажами, які перемежуються із щільними акордами у тріольному викладенні, що передає бурхливі почуття закоханої дівчини. В другому романсі фортепіано стримано підтримує сольну партію, відповідно до емоційного стану героїні в цей період. Третій романс «Колискову», що передає радість материнства, вирішено в традиціях жанру. Розмірені вісімки в акомпанементі імітують гойдання колиски, а мелодія сольної партії включає тріолі, що, з одного боку, виокремлює її із загального тла, надає самостійності, а з іншого, – підкреслює ефект коливання. Ріднять ці романси з народними піснями, а також поєднують їх між собою вигуки в кінці кожної поетичної строфи (в першому романсі – «леле», в другому – «сміхи», в третьому – «радість»).

Після цього циклу романсові твори в доробку композитора з'являються тільки наприкінці 1930-х років. Це знакові чотири романси на слова Лесі Українки та М. Лермонтова<sup>18</sup>. Створені 1938 року для мецо сопрано з фортепіано романси на слова Л. Українки 1. «Смутної провесни» (слова Ади Негрі в перекладі Л. Українки) 2. «Кохане личко»; 3. «На дивнії оченьки милої»; 4. «Коли сниться мені» (2–4 романси: слова Г. Гейне в перекладі Л. Українки) [4, с. 83] були відредаговані у 1958 році, коли через чергові звинувачення у «втечі від сучасності» та «буржуазному націоналізмі» М. Вериківський обмежився редагуванням опусів минулих років.

Поетичний текст «Смутної провесни» наповнений насиченим звуковим колоритом. З ним контрастує жаргівливим характером романс «Кохане личко». Деяко такого ж плану, але в ліричному ключі вирішено романс «На дивнії оченьки милої» (*На дивнії оченьки милої я завжди складаю канцони. На дивнії устонька милої я завжди складаю терцини. На дивнії кісоньки милої я завжди виспіваю станси. Шкода, що серця бракує в дівчатка мого: який то сонет я зложив би про нього...*). Для розкриття поетичного образу у цих романсах М. Вериківський застосовує речитативно-декламативний тип викладення, дисонансові гармонії, наскрізну побудову й вільне розгортання музичного розвитку, що надає значної експресивності цим композиціям.

З ними контрастує драматичними переживаннями романс «Коли сниться мені», в якому відображено

нерозділене кохання («*Коли сниться мені, що ти любиш мене, ти на сон мій не гнівайся, любя. Я крию лиш в мрях те щастя ясне, кожен ранок оплакана зуба...*»). Відповідно до змісту короткими мотивами зі спадними закінченнями важко підіймається угору мелодія за прозорої фортепіанної підтримки [1, с. 28–31]. Подальшого емоційне наростання («*...після мрій чарівних прокидається мені – це страшніше від всякої кари*») здійснюється через наскрізний розвиток з ускладненням та хроматизацією вокальної партії і фактурним та гармонічним насиченням фортепіанного акомпанементу [1, с. 32–36]. Втім, порівняно із ранніми романсами, тут застосовано стабільний метроритм та яснішу тональну основу.

Від 1940-х років М. Вериківський активніше працює вокальні жанри. У цей час виникають два романси «Привіт тобі, мій друже, вірний гаю» та «Найгірше я людей боявсь тоді...» на слова І. Франка (1940). У період Другої світової митець створює «Колискову» на слова М. Рильського (1942), пісенний цикл «В дні війни» (1943) на слова різних поетів та цикл романсів «Образ коханої» на слова П. Грабовського (1944), що став центральним у його вокальній ліриці. Зазначені цикли викликали широке зацікавлення музикознавців. Так, цикл «В дні війни» Н. Герасимова-Персидська визначає як «низку романсів» і надає їх ретельний аналіз у своєму нарисі [2, с. 75–77]. Серед публікацій, присвячених циклу «Образ коханої», – невеличкий розділ у нарисі Н. Герасимової-Персидської [2, с. 72–79], виконавський аналіз романсів здійснено в праці З. Ліхтман [5, с. 44–46], та в статті Т. Мартинюк на їх прикладі з'ясовуються проблеми камерно-вокальної циклічності [6].

До вокальної лірики М. Вериківського цього десятиліття належать окремі романси та близькі до них пісні для голосу в супроводі фортепіано чи симфонічного оркестру: «Пісня киянки» на слова О. Новицького (1944), «Флорентійська пісня» на слова Лесі Українки (1945, 1958), «Степова пісня», та «Йшов увечері Василь» – обидві на слова С. Олійника (1947), «Пісня абхазької дівчини» (1948), вальс «Бджілки золотисті» на слова М. Рильського для колоратурного сопрано (1948) та ін.

Але в 1948 році розпочалась нова хвиля «чистки» рядів, під яку підпали кращі представники вітчизняної музичної культури – Д. Клебанов, Б. Лятошинський, Г. Таранов, А. Солтис та ін. Не залишилися осторонь і інші митці: було засуджено «ідеалізацію минулого», «національну обмеженість» М. Вериківського, М. Колессу, С. Людкевича, Т. Маєрського, Р. Симовича та ін. Уникнення у їх творчості пропартиїних наративів трактувалось як відрив від інтересів радянського народу. І хоча для М. Вериківського «сама можливість писати твори на історичну тематику була ковтком свіжого повітря», це «розцінювалось владою як “втеча від сучасності”», отже, митця «звільнили під обов'язків керівника класу композиції, і з того часу він працював професором та завідувачем кафедри хорового диригування. Із репертуару

<sup>18</sup> Створені 1939 року два романси на слова М. Лермонтова: «Без вас хочу сказать вам много» та «Слышу ли голос твой», – це єдине звернення композитора до поезії російських класиків у зрілий період творчості.

національних театрів зникла його опера “Наймичка”» [3, с. 29].

Тож з кінця 1940-х років М. Вериківський пише романси й пісні, в яких оспівуються ідеали радянського життя та звеличується образ великого вождя. Насамперед це «Горійська хатина» («Хатина шевця...») на слова Т. Масенка, створена до 70-річчя від дня народження Й. Сталіна (1949) [4, с. 89]. Подібним «взірцем» ідеологічного спрямування є романс «В скорботні дні» на слова І. Тутковської. Дата автографу – 8 березня 1953 року – коментарів не потребує [4, с. 90]. До низки таких творів належить і «Песня про советский атом» («Мы недавно проводили...») на слова С. Михалкова (1951) – один з нечисленних прикладів звернення композитора до російськомовної поезії.

Крім виконання «коньоктурного замовлення», М. Вериківський продовжує писати романсові твори лірико-психологічного плану, тлом яких часто виступають пейзажні замальовки. Серед них романси «Як сніги розтануть білі» на слова Т. Масенка (1949), «Зустріч біля ставка» на слова М. Гірника (1949), «Ти широка, земле українська» на слова А. Малишка (1949). У 1950 році були створені: «Капуанська долина» на слова І. Вазова (переклад П. Тичини), «Угорська мелодія», а також пісні «Ой, я дівчина з Каховки» та «Ой, надіну я намисто» («Одягну дзвінке намисто») – всі на слова О. Маруніч. Ці твори віддзеркалюють національні інтенції митця, в яких яскраво розкривається і ліричне начало, і жартівливий бік вокальної лірики.

Особливо активно опрацювання М. Вериківським камерно-вокальних жанрів відбувається у 1958–1959-му роках. Але в цей період у радянському мистецтві загалом поновлюється інтерес до людської особистості, її індивідуальних проявів та психологічних станів, внутрішнього інтимного життя. Романсовий жанр знаходить у цей час потужне опрацювання у творчості більшості українських митців – Г. Верьовки, А. Кос-Анатольського, П. Майбороди, Ю. Мейтуса, І. Шамо та ін. Особливістю вираження певних емоційних станів і почуттів, розкриття їх різних граней та тонких нюансів у романсовій творчості є їх втілення переважно у циклічних формах.

Саме ці риси характерні й романсовій творчості М. Вериківського зазначеного періоду. Насамперед – це романси на слова Юліуша Словацького для голосу з фортепіано. 1. «В альбом Софії Бобровій» («Нехай мене Зося...»); 2. «Якщо ти будеш у моїй країні...»; 3. «Не знав я ліків...»; 4. «Сонет»; 5. «Буває мить, – це місяць не зійшов...» (липень 1958) [4, с. 91]. Польський поет також як і композитор народився в Кременці, тож найсильнішим резонансом був для М. Вериківського вірш «Якщо ти будеш у моїй країні», музика якого є однією з найпоетичніших сторінок його творчості.

Крім того, у 1958 році композитор редагує чотири романси (1938) та «Флорентійську пісню» (1945) на слова Л. Українки. У 1959 році пише романси «Г'олуби»

на слова М. Єременка та «О руки ви мої» на слова Д. Гофштейна, репресованого і розстріляного радянського єврейського поета, у перекладі Є. Фоміна (1942, 1959), ліричний цикл «Пісні Сафо» для мецо-сопрано з фортепіано (переклад І. Франка): 1. «Афродіта, безсмертна Зевесова доню...»; 2. «Матусю солодка...»; 3. «Щезли зорі, щез і місяць...»; 4. «Як буря по горах бушує»; 5. «Покинули ви мене»; 6. «Дівчинка є в мене гарна» (1956-1959) [4, с. 91], а також чотири романси «З сучасної грецької лірики» для тенора з фортепіано на слова Н. Вреттаноса в перекладі М. Сингаївського: 1. «Біля мигдального дерева» («Мигдальне дерево і біля нього ти...»); 2. «Зайшло моє сонце»; 3. «Весно, я люблю тебе»; 4. «Я поставлю хатку» (жовтень – 2 листопада 1959) [4, с. 92].

В цей же період були створені пісні й романси на слова сучасних поетів для голосу з фортепіано: 1. «Заява» («Скоро місяць роздоріжжям») для мецо-сопрано на слова П. Сліпчука; 2. «Фото» («Ти пішла, у життя загубилась...») для тенора на слова Б. Олійника; 3. «Трускавчанка» («Юна трускавчанко...») для тенора на слова І. Хоменка; 4. «На світі можна жити без еталонів» для мецо-сопрано на слова Л. Костенко (листопад 1959) [4, с. 93] та цикл для баса й фортепіано «Омузикалений “Перець”» на слова поетів гумористичного журналу: 1. «Випадок в Сталінському обвідділі соцзабезпечення» (слова П. Гая); 2. «Про Михайла-Перекидайла»; 3. «Вітряк» (слова П. Глазового); 4. «Секрет молодості» (слова Г. Беляєва); 5. «Товариш із Шостки» на слова М. Ярового (листопад-грудень 1959) [4, с. 93-94]. Останнім вокальним твором, «лебединою піснею», який композитором не було завершено, став «Заповіт Патриса Лумумби» («Моя дорога дружино...») для чоловічого голосу на текст передсмертного листа поета та політичного діяча П. Лумумби (1961) [4, с. 95].

**Висновки.** Попри те, що до романсових жанрів М. Вериківський звертався у різні періоди творчості, а тексти творів бралися з різних поетичних джерел, вони мають єдиний композиційний стрижень. На це вказувала у своєму нарисі відома українська дослідниця Н. Герасимова-Персидська, зауважуючи, що, порівняно, навіть, з фортепіанною творчістю композитора, «в романсах ми знаходимо сталі риси, які складаються у певний індивідуальний стиль» [2, с. 80]. Це свідчить про значущу і вагомому стилеутворювальну роль камерно-вокальних жанрів у доробку митця, незважаючи на впливи тих соціокультурних чинників, що на кожному етапі скеровували його творчість, навіть усупереч особистим зацікавленням.

Перспективи запропонованої тематики вбачаються у подальшій конкретизації стилістики камерно-вокальних творів М. Вериківського та впливів на неї соціокультурних чинників, застосуванні цієї методології для вивчення творів інших жанрів у доробку композитора, а також під час вивчення романсової творчості українських композиторів зазначеної доби.

### Література:

1. Вериківський М. Вокальні твори / редактор Г. Я. Гембера, літ. ред. В. Г. Мордань. Київ : Музична Україна, 1986. 136 с.
2. Герасимова-Персидська Н. М. І. Вериківський. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 96 с.
3. Дем'янчук О. Н. Життєтворчість Михайла Вериківського: композиторська індивідуальність, ідейно-естетичні та стилісові особливості. *Professional Art Education* : науковий журнал. 2022. Vol. 3 (1). С. 26–32.
4. Зведений каталог нотних рукописів і друківаних видань творів М. І. Вериківського з фондів ЦДАМЛМ України / Авт.-укл. Ю. В. Бентя, І. Є. Таміліна. ЦДАМЛМУ. Київ, 2016. 142 с.
5. Ліхтман З. Вибрані романси українських радянських композиторів (Спроба виконавського аналізу). Київ : Музична Україна, 1970. 48 с.
6. Мартинюк Т. В. «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Одеса, 2024. Вип. 3 (6). С. 100–108.
7. Окрутний Р. Музичні візії поезії Михайла Семенка. Дайджест за сто років. *The claquers*. 04.08.2022. № 142. <https://theclaquers.com/posts/9589>
8. Ржевська М. Камерна вокальна творчість Михайла Вериківського кінця 10-х – початку 20-х років. *Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту імені В. Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2000. № 1 (4). С. 5–11.
9. Шурова Н. С. Михайло Вериківський. Київ : Музична Україна, 1972. 52 с.

### References:

1. Verykivskyi M. (1986). *Vokalni tvory* [Vocal works]. Editor H. Ya. Hembera, literary editor V. H. Mordan. Kyiv : Muzychna Ukraina. 136 p. [in Ukrainian]
2. Herasymova-Persydska N. (1959). *M. I. Verykivskyi*. Kyiv : State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR. 96 p. [in Ukrainian]
3. Dem'ianchuk O. N. (2022). Zhyttietvorchist Mykhaila Verykivskoho: kompozytorska indyvidualnist, ideino-estetychni ta stylovi osoblyvosti [Life and work of Mykhailo Verykivskyi: composer's individuality, ideological-aesthetic and stylistic features]. *Professional Art Education : scientific journal*. Vol. 3 (1). P. 26–32. [in Ukrainian]
4. *Zvedenyi kataloh notnykh rukopysiv i drukovanykh vydan tvoriv M. I. Verykivskoho z fondiv TsDAMLML Ukrainy* [Consolidated catalog of sheet music manuscripts and printed editions of works by M. I. Verykivskyi from the funds of the Central Academic Music and Drama Museum of Ukraine]. (2016). Authors-compilers Yu. V. Bentia, I. Ye. Tamilina. CAMDMU. Kyiv. 142 p. [in Ukrainian]
5. Likhtman Z. (1970). *Vybrani romansy ukrainskykh radianskykh kompozytoriv* (Sproba vykonavskoho analizu) [Selected Romances of Ukrainian Soviet Composers (Attempt at Performance Analysis)]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 48 p. [in Ukrainian]
6. Martyniuk T. V. (2024). «Obraz kokhanoi» Mykhaila Verykivskoho u konteksti problemy kamerno-vokalnoi tsyklichnosti [“The Image of the Beloved” by Mykhailo Verykivskyi in the Context of the Problem of Chamber-Vocal Cyclicity]. *Pivdenoukrainski mystetski studii – South Ukrainian Art Studios*. Odesa. Issue 3 (6). P. 100–108. [in Ukrainian]
7. Okrutny R. (2022). Muzychni vizii poezii Mykhailia Semenka. Daidzhest za sto rokov [Musical visions of poetry by Mykhailo Semenko. Digest for a hundred years]. *The claquers*. 04.08.2022. № 142. URL: <https://theclaquers.com/posts/9589> [in Ukrainian]
8. Rzhevskaya M. (2000). Kamerna vokalna tvorchist Mykhaila Verykivskoho kintsia 10-kh – pochatku 20-kh rokov [Chamber vocal work of Mykhailo Verykivskyi in the late 10s – early 20s]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnogo pedahohichnogo universytetu imeni V. Hnatiuka – Scientific notes of the Ternopil State Pedagogical University named after V. Hnatiuk*. Series : Art History. № 1 (4). P. 5–11. [in Ukrainian]
9. Shurova N. S. (1972). *Mykhailo Verykivskyi*. Kyiv : Muzychna Ukraina. 52 p. [in Ukrainian]

Дата першого надходження статті до видання: 18.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## СПЕЦИФІКА МИСЛЕННЯ СУЧАСНОГО ДЖАЗОВОГО САКСОФОНІСТА: НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЧЕДА ЛЕФКОВИЦА-БРАУНА

Степаненко Іван Сергійович,

аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики,  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
ORCID ID: 0009-0003-8045-1572

*У статті досліджується специфіка мислення сучасного джазового саксофоніста на прикладі творчості Чеда Лефковица-Брауна. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення традиційних підходів до музичного мислення в контексті імпровізаційної діяльності, де процеси створення і реалізації музичного матеріалу відбуваються одночасно. У сучасному науковому дискурсі імпровізація розглядається як специфічний тип музичної діяльності, що поєднує композиторське та виконавське начала, що унеможливує її інтерпретацію в межах їх жорсткого розмежування.*

*Метою дослідження є виявлення специфіки виконавсько-імпровізаційного мислення сучасного джазового саксофоніста та обґрунтування його як багаторівневої системи організації музичного матеріалу. У межах роботи музичне мислення трактується як процес організації, породження та реалізації музичного матеріалу у виконавській діяльності, який у випадку джазової імпровізації набуває багаторівневої структури.*

*У результаті аналізу виділено основні рівні імпровізаційного мислення: ладово-гармонічний, інтонаційно-мелодичний, мотивно-фразовий, а також композиційний рівень, що виявляється у формотворчій організації імпровізації та її драматургічному розвитку, і встановлено їх взаємодію у процесі формування музичного матеріалу. Доведено, що імпровізаційне мислення сучасного джазового саксофоніста має системний характер і ґрунтується на поєднанні попередньо засвоєних моделей, їх варіативної реалізації, та цілісної композиційної організації музичного матеріалу у процесі виконання.*

*Отримані результати дозволяють розглядати виконавсько-імпровізаційне мислення як універсальну модель організації музичної діяльності, що має значення як для теоретичного осмислення імпровізації, так і для педагогічної практики підготовки джазових музикантів.*

**Ключові слова:** музичне мислення, виконавське мислення, імпровізаційне мислення, джаз, імпровізація, саксофон, виконавство, Чед Лефковиц-Браун.

### **Stepanenko Ivan. Specificity of Thinking of the Contemporary Jazz Saxophonist: A Case Study of Chad Lefkowitz-Brown**

*The article examines the specificity of thinking of a contemporary jazz saxophonist based on the creative work of Chad Lefkowitz-Brown. The relevance of the study is determined by the need to reconsider traditional approaches to musical thinking in the context of improvisational activity, where the processes of creation and realization of musical material occur simultaneously. In contemporary scholarly discourse, improvisation is regarded as a specific type of musical activity that integrates compositional and performative principles, which makes it impossible to interpret it within their strict separation.*

*The aim of the study is to identify the specificity of performer-improvisational thinking of a contemporary jazz saxophonist and to substantiate it as a multilevel system of musical material organization. Within this research, musical thinking is understood as a process of organization, generation, and realization of musical material in performance, which, in the case of jazz improvisation, acquires a multilevel structure.*

*The methodological framework combines structural, performative, and cognitive approaches to the analysis of musical thinking, including D. Pressing's concept of multilevel organization of improvisation. The research material consists of improvisational solos by Chad Lefkowitz-Brown on jazz standards presented in the collection "Standard Sessions".*

*The analysis reveals the main levels of improvisational thinking: harmonic-modal, intonational-melodic, motivic-phrase, as well as compositional level, manifested in the formal and dramaturgical organization of improvisation, as well as their interaction in the process of musical material formation. It is demonstrated that improvisational thinking of a contemporary jazz saxophonist has a systemic nature and is based on the interaction of pre-learned models, their variable realization, and the compositional organization of musical material in performance.*

*The obtained results allow considering performer-improvisational thinking as a universal model of musical activity organization, which is significant both for theoretical understanding of improvisation and for pedagogical practice in jazz education.*

**Key words:** musical thinking, improvisation, jazz, saxophone, performer's thinking, improvisational thinking, Chad Lefkowitz-Brown, improvisation analysis.

**Вступ.** Специфіка мислення сучасних джазових музикантів, зокрема саксофоністів, є актуальною темою з декількох причин. По-перше, проблематика музичного мислення постає в центрі міждисциплінарних досліджень, в яких відкриваються нові перспективи розкриття цієї теми. По-друге, сучасна виконавська

практика, зокрема в сфері джазової музики, потребує наукової рефлексії з огляду на її динаміку. По-третє, імпровізація як особлива форма виконавства дає невичерпний матеріал для аналітики, тим більше, що сучасні виконавці демонструють різноманіття принципів мислення.



**Матеріали та методи.** Методологічною основою дослідження є поєднання структурного, виконавського та когнітивного підходів до аналізу музичного мислення. Теоретичну базу становлять дослідження, присвячені проблемам виконавського, композиторського та імпровізаційного мислення, у яких музичне мислення розглядається як багаторівневий процес організації та реалізації музичного матеріалу.

У межах виконавського підходу музичне мислення трактується як інтегративна діяльність, спрямована на реалізацію музичного тексту, тоді як у дослідженнях композиторського мислення акцентується процес його створення. У контексті імпровізації ці процеси поєднуються, що зумовлює необхідність їх розгляду як єдиного цілісного процесу.

Ключовим теоретичним орієнтиром дослідження є концепція багаторівневої організації імпровізаційної діяльності D. Pressing [16], відповідно до якої імпровізація здійснюється на різних рівнях репрезентації – від абстрактних структур до моторних дій.

Матеріалом дослідження стали імпровізаційні соло Ч. Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together» [14, с. 3–5], «On Green Dolphin Street» [14, с. 40–43] та «I'll Remember April» [14, с. 54–57], представлені у збірнику «Standard Sessions». Вибір зазначених прикладів зумовлений їх репрезентативністю щодо виявлення характерних особливостей імпровізаційного мислення сучасного джазового саксофоніста.

Аналіз здійснюється з урахуванням процесуального характеру імпровізації та спрямований на виявлення логіки розгортання музичної думки у реальному часі. Відповідно до поставлених завдань виділено такі рівні аналізу: ладово-гармонічний, інтонаційно-мелодичний та мотивно-фразовий.

У статті застосовано системний, функціональний, компаративний, виконавський, композиційний методи аналізу.

У сучасному музикознавстві проблема музичного мислення розглядається у різних аспектах, що відображає складність і багатовимірність цього феномену. Зокрема, у дослідженнях виконавського мислення воно трактується як інтегративний процес, що поєднує сприйняття, технічний компонент та особистісне осмислення музичного матеріалу. Так, О. Бурська визначає виконавське мислення як «інтегративний духовний феномен, що функціонує у синкретичній єдності художньо-концептуального, музично-феноменологічного та виконавсько-технологічного компонентів» [1, с. 15]. Подібну позицію займає Чжао Жун, підкреслюючи єдність рухового, образного та звукового начал у процесі музичного виконання [7, с. 137–138].

У межах цього підходу виконавське мислення постає як діяльність, спрямована на реалізацію вже існуючого музичного матеріалу, що передбачає його інтерпретацію, структурне осмислення та звукове втілення. Водночас композиторське мислення розглядається як процес створення музичної структури. О. Ващенко трактує його як вибір стилістичних, жанрових і мовних засобів, спрямований на формування художньої концепції

[2, с. 47], тоді як Д. Малий розглядає його як «багаторівневий процес, чий механізми беруть участь у створенні й оперуванні одиницями та компонента музичного мовлення, що пов'язані та взаємодіють одне з одним» [3, с. 78]. Таким чином, у науковому дискурсі відбувається чітке розмежування між створенням і реалізацією музичного матеріалу, що відповідає поділу на композиторське та виконавське мислення. Проте така диференціація виявляється недостатньою для пояснення специфіки джазової імпровізації.

У дослідженнях, присвячених імпровізації, підкреслюється її принципова відмінність від інших форм музичної діяльності. Зокрема, Б. Стецюк визначає імпровізацію як процес «творення і відтворення музики одночасно» [5, с. 26], що безпосередньо вказує на поєднання композиторського та виконавського начал. У свою чергу, Р. Стецюк акцентує інтонаційну природу цього процесу, зазначаючи, що імпровізатор «мислить звуками» [6, с. 62], а інструмент виступає продовженням його особистості.

У працях Дж. Слободи імпровізація розглядається як діяльність, що здійснюється в умовах обмеженого часу, коли виконавець не має можливості відбору варіантів, а змушений забезпечувати безперервність музичного процесу [17, с. 149]. Це означає, що процеси створення і реалізації музичного матеріалу не розділяються, а функціонують одночасно. Подібну ідею розвиває Д. Прессінг, який розглядає імпровізацію як багаторівневий процес, у якому організація діяльності здійснюється на різних рівнях репрезентації — від абстрактних структур до конкретних моторних дій. Зокрема, автор зазначає, що процес імпровізації включає «кілька рівнів репрезентації вздовж виміру абстрактності» («multiple levels of representation... along a dimension indicating level of abstractness»), а також підкреслює, що «деталі моторного контролю передаються нижчим рівням управління» («fine details of motor control will be left to lower control centres»), що свідчить про розподіл функцій між рівнями організації діяльності [16, с. 18–21]. У цьому контексті вищі рівні пов'язані з прийняттям рішень і формуванням музичного матеріалу, тоді як нижчі забезпечують його безпосередню реалізацію.

У межах філософсько-естетичного підходу також підкреслюється процесуальний характер імпровізації. Так, Б. Бенсон підкреслює, що музична творчість «музична творчість ніколи не виникає з нічого» («never arises out of nothing»), оскільки нові музичні утворення завжди пов'язані з уже існуючими структурами та традиціями [8, с. 439]. У свою чергу, Р. Валенті, спираючись на концепцію Л. Парейсона, розглядає імпровізацію як процес, що виникає у взаємодії митця з матеріалом, підкреслюючи, що вона відбувається «у взаємодії митця з матеріалом» («in the artist's encounter with material») і пов'язана з початковими етапами формування художнього твору [18, с. 2].

Отже, у сучасному науковому дискурсі імпровізація постає як специфічний тип музичної діяльності, у якому процеси створення і реалізації музичного матеріалу збігаються в часі. Це унеможливує її розгляд

виключно на перетині виконавського та композиторського мислення. Як підкреслює О. Стахевич, дуалістична природа джазу полягає у нерозривній взаємодії імпровізаційного та композиційного начал, що проявляється як співвідношення “мобільного” і “стабільного” у музичному творі [4, с. 186].

У зв'язку з цим виникає необхідність формування адекватного підходу до аналізу виконавсько-імпровізаційного мислення, який враховував би його інтегративну природу. Традиційні методи аналізу, орієнтовані або на структурні характеристики музичного тексту, або на інтерпретаційні аспекти виконання, виявляються недостатніми, оскільки не відображають одночасність процесів породження та реалізації музичного матеріалу.

У даному дослідженні музичне мислення розглядається як процес організації, породження та реалізації музичного матеріалу у виконавській діяльності, який у випадку джазової імпровізації набуває багаторівневої структури, що поєднує композиційний, техніко-модельний та процесуальний рівні.

Відтак аналіз імпровізаційного мислення повинен відповідати таким основним вимогам:

По-перше, врахування процесуального характеру музичного мислення імпровізатора, тобто його розгортання в реальному часі; по-друге, поєднання структурного та виконавського підходів, що дозволяє одночасно аналізувати організацію музичного матеріалу та спосіб його звукової реалізації; по-третє, орієнтація на виявлення логіки розвитку музичної думки, а не лише фіксацію окремих елементів; по-четверте, урахування індивідуально-стильових особливостей виконавця як прояву його музичного мислення. Визначені вимоги створюють теоретичну основу для побудови системи параметрів аналізу виконавсько-імпровізаційного мислення, яка дозволяє розглядати імпровізацію як цілісний процес музичного породження та забезпечує можливість її подальшого дослідження на матеріалі конкретної виконавської практики. Відповідно до зазначених вимог аналіз здійснюється за такими рівнями: ладово-гармонічним, інтонаційно-мелодичним та мотивно-фразовим. Виділені у дослідженні рівні аналізу співвідносяться з уявленням Д. Прессінга про багаторівневу організацію імпровізаційної діяльності [16], що дозволяє розглядати їх як різні рівні репрезентації музичного матеріалу.

Отже, метою дослідження є виявлення специфіки виконавсько-імпровізаційного мислення сучасного джазового саксофоніста та обґрунтування його як багаторівневої системи організації музичного матеріалу.

#### **Результати дослідження.**

#### **Ладово-гармонічна основа імпровізаційного мислення**

Ладово-гармонічний рівень імпровізаційного мислення визначає способи орієнтації виконавця в гармонічному просторі та виступає основою побудови мелодичної лінії. У джазовій імпровізації цей рівень реалізується через взаємодію традиційних ладових засобів і сучасних гармонічних прийомів, що формують індивідуальну систему мислення музиканта.

Аналіз імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «On Green Dolphin Street» та «I Remember April» показує, що його ладово-гармонічне мислення базується на поєднанні традиційних джазових ладів із системою функціональних замінів та поліфункціональних нашарувань.

Основою організації гармонічного мислення виступає модель II-V-I, яка є фундаментальною для джазової практики. У соло на «Alone Together» (такти 4-5) музикант використовує хроматичний підхід до ступенів акорду та, змінюючи гармонічний контекст, досягає ефекту затримання та функціональної невизначеності, що формує відчуття біфункціональності. Аналогічні принципи реалізуються і в подальших фрагментах соло, де відбувається свідоме уникнення основних акордових звуків на сильних долях.

Важливим елементом ладово-гармонічного мислення виконавця є використання поліфункціональних нашарувань, що проявляється у накладанні на гармонічну основу звуків акордів субдомінантової або домінантової функції. Зокрема, у різних фрагментах аналізованих соло музикант застосовує звуки домінанти або субдомінанти відносно акорду, що звучить, створюючи ефект функціональної двоїстості.

Суттєву роль відіграє також система гармонічних замінів, серед яких найбільш характерними є секундові, терцієві та тритонові. Ці заміни використовуються як засіб підвищення тональної напруженості та варіативності гармонічного розвитку. Особливо активно вони проявляються у кульмінаційних фрагментах, де щільність їх застосування зростає разом із загальним драматургічним напруженням.

Поряд із цим, у початкових і завершальних розділах соло музикант часто звертається до більш традиційних ладових засобів, використовуючи натуральні мажорні та мінорні лади, дорійський, лідійський і міксолідійський, а також пентатоніку, що забезпечує контраст між різними етапами розвитку імпровізації.

Таким чином, ладово-гармонічна основа імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна характеризується: опорою на базові гармонічні моделі (передусім II-V-I); використанням поліфункціональних нашарувань; застосуванням системи гармонічних замінів; поєднанням традиційних і сучасних ладових засобів.

У сукупності ці елементи формують гнучку систему гармонічного мислення, що забезпечує як структурну організованість імпровізації, так і можливість її варіативного розвитку.

#### **Інтонаційно-мелодичні механізми імпровізаційного мислення**

Інтонаційно-мелодичний рівень імпровізаційного мислення визначає способи безпосередньої організації звукового матеріалу та відображає конкретні механізми побудови мелодичної лінії у процесі виконання. Саме на цьому рівні реалізується взаємодія ладово-гармонічної основи з інтонаційною деталізацією музичного висловлювання.

Аналіз імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «On Green

Dolphin Street» та «I Remember April» показує, що формування мелодичного матеріалу здійснюється через систему інтонаційних прийомів, серед яких ключову роль відіграють оспівування, підходи до ступенів акордів, а також різноманітні мелізматичні структури.

Застосування оспівувань та підходів до акордових ступенів забезпечує інтонаційну спрямованість мелодії та формує її внутрішню зв'язність. У проаналізованих соло ці прийоми використовуються системно, що дозволяє музиканту не лише окреслювати гармонічні опори, але й деталізувати їх через послідовність допоміжних звуків. При цьому хроматичні підходи функціонують як різновид мелізматичних засобів і не виступають як самостійний принцип організації матеріалу.

Суттєвою характеристикою є також варіативність інтонаційних побудов. Одна й та сама структурна модель може реалізовуватися з різною кількістю звуків, змінювати свій інтервальний склад або поєднуватися з іншими інтонаційними елементами. Це дозволяє зберігати впізнаваність мелодичних структур за умов їх постійної трансформації.

Важливим механізмом є також поєднання діатонічних і хроматичних елементів у межах єдиної мелодичної лінії. Хроматизм у даному випадку не порушує ладову основу, а виступає засобом її інтонаційного уточнення, що дозволяє більш гнучко реагувати на гармонічний контекст.

Окрім цього, у мелодичному мисленні виконавця простежується орієнтація на безперервність руху, що досягається через використання дрібних ритмічних тривалостей та щільне заповнення звукового простору. Це створює ефект «поток», у якому окремі інтонаційні елементи підпорядковуються загальній спрямованості розвитку.

Отже, інтонаційно-мелодичні механізми імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна характеризуються: системним використанням мелізматичних прийомів (оспівування, підходи); варіативністю інтонаційних моделей; поєднанням діатонічних і хроматичних елементів; орієнтацією на безперервність мелодичного руху.

Цей рівень забезпечує безпосередню реалізацію музичної думки та виступає зв'язувальною ланкою між гармонічною основою та мотивно-фразовою організацією імпровізації.

#### **Мотивно-фразова логіка імпровізаційного мислення**

Мотивно-фразовий рівень імпровізаційного мислення виконавця визначає способи організації музичного матеріалу в часі та забезпечує цілісність музичного висловлювання. На цьому рівні відбувається поєднання окремих інтонаційних елементів у структурно завершені побудови, що формують логіку розвитку імпровізації.

Аналіз імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна на джазові стандарти «Alone Together», «On Green Dolphin Street» та «I Remember April» демонструє, що його мелодичне мислення базується на активному використанні мотивно-фразових структур, які

розгортаються у процесі розвитку за принципами варіації та трансформації.

Зокрема, однією з ключових характеристик є секвенційна організація матеріалу. У соло на «Alone Together» (такти 42–48) музикант вибудовує довгу фразу на основі чергування висхідних і низхідних послідовностей, що структурно повторюють одна одну, формуючи єдину логічну побудову. Аналогічні принципи простежуються і в інших соло, де секвенції виконують функцію як розвитку, так і структурної організації матеріалу.

Важливою особливістю є те, що секвенційні побудови у виконавця не є механічним повторенням матеріалу, а передбачають його адаптацію до змін гармонічного контексту. Це проявляється у варіативності інтервального складу, зміні кількості звуків у ланках секвенції та поєднанні діатонічних і хроматичних елементів.

Окрім секвенційності, важливим компонентом мотивно-фразової організації є хвилеподібний принцип мелодичного руху, який особливо яскраво проявляється у кульмінаційних фразах. У соло на «Alone Together» (такти 49–58) та «On Green Dolphin Street» спостерігається характерний рух мелодії, що розгортається через чергування висхідних і низхідних відрізків, об'єднаних у групи, які формують єдиний інтонаційний потік.

Цей принцип поєднується з використанням дрібних ритмічних тривалостей, що створює ефект безперервності та сприяє сприйняттю мелодії як цілісної структури, у якій окремі звуки підпорядковуються загальному напрямку руху.

Суттєвою характеристикою є також наявність повторюваних фразових моделей. У соло на «On Green Dolphin Street» (такти 28 і 55) зафіксовано використання ідентичної мелодичної фрази в однакових гармонічних умовах, що дозволяє інтерпретувати її як задалегідь сформований патерн. Це свідчить про наявність у виконавця системи внутрішньо засвоєних моделей, які реалізуються у процесі імпровізації.

Таким чином, мотивно-фразова логіка імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна характеризується: секвенційною організацією музичного матеріалу; варіативністю та трансформацією мотивів; хвилеподібним принципом мелодичного руху; використанням сформованих патернів у відповідному гармонічному контексті.

У сукупності ці елементи забезпечують цілісність музичного висловлювання та дозволяють розглядати імпровізацію як процес послідовного розгортання взаємопов'язаних фраз, що формують внутрішню логіку музичного мислення виконавця.

#### **Схемність імпровізаційного мислення: патерни та дидактичні моделі**

Однією з визначальних характеристик імпровізаційного мислення сучасного джазового музиканта є його схемність, що проявляється у використанні стійких інтонаційних і мелодичних моделей (патернів). Ці моделі виступають не лише як технічні елементи, а як структурні одиниці, що забезпечують організацію музичного матеріалу у процесі імпровізації.

Аналіз імпровізацій Чеда Лефковіца-Брауна показує, що значна частина його мелодичного матеріалу базується на використанні повторюваних інтонаційних структур, які зберігають свою форму за умов зміни гармонічного контексту. Зокрема, у соло на «On Green Dolphin Street» (такти 28 і 55) зафіксовано застосування ідентичної фразової моделі в однакових гармонічних умовах, що дозволяє розглядати її як стійкий патерн.

Подібні моделі проявляються і в інших фрагментах імпровізацій, де вони виконують функцію організації матеріалу, забезпечуючи швидкість прийняття рішень та цілісність музичного висловлювання. У цьому контексті імпровізаційний процес постає не як створення матеріалу «з нуля», а як варіативне використання вже наявних структур.

Важливо, що аналогічні інтонаційні моделі знаходять системне відображення у дидактичних збірниках виконавця, зокрема *Warmup Exercises for Jazz Musicians* [9] та *15 Approach Note Enclosure Exercises for Jazz Musicians* [10], де вони представлені у вигляді вправ і послідовностей, спрямованих на формування мелодичного мислення. Це свідчить про усвідомлений характер їх використання та дозволяє розглядати їх як елементи внутрішньо організованої системи.

З позиції когнітивної теорії імпровізації (Д. Пресінг), подібні моделі можуть бути інтерпретовані як схеми (schemas), що функціонують як заздалегідь сформовані структури організації музичного матеріалу. Вони забезпечують можливість швидкого реагування на зміну гармонічного контексту та знижують навантаження на оперативну пам'ять у процесі виконання.

При цьому важливо підкреслити, що використання патернів не призводить до шаблонності мислення. Навпаки, у виконавській практиці Чеда Лефковіца-Брауна спостерігається їх постійна трансформація, що проявляється у зміні ритмічної організації, інтервального складу та поєднанні з іншими інтонаційними елементами. Таким чином, патерни виступають не як готові формули, а як гнучкі моделі, здатні до варіативного розвитку.

Отже, схемність імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна проявляється у: використанні стійких інтонаційних і фразових моделей; їх системному закріпленні у педагогічних матеріалах; варіативній трансформації в процесі імпровізації; функціонуванні як когнітивних структур організації музичного матеріалу. У сукупності це дозволяє розглядати імпровізаційне мислення виконавця як систему взаємодії індивідуального досвіду, засвоєних моделей та творчої варіативності їх реалізації.

З позиції аналізу виконавсько-імпровізаційного мислення особливого значення набуває його композиційний вимір, який виявляється у здатності музиканта мислити не лише на рівні локальних музичних структур, але й у масштабі цілісної форми.

Аналіз імпровізаційних соло Чеда Лефковіца-Брауна свідчить про наявність чітко організованої драматургії, що включає поступове наростання напруження, досягнення кульмінаційної точки

та подальший спад. Зокрема, характерним є ускладнення ладово-гармонічних засобів у процесі розвитку, що супроводжується зростанням ритмічної активності та щільності музичного матеріалу, внаслідок чого формується кульмінаційна зона. Важливо, що кульмінація нерідко співвідноситься з точкою золотого перетину, що свідчить про наявність інтуїтивно організованого формотворчого мислення. Після досягнення кульмінації відбувається поступове зниження напруження, що реалізується через зміну регістру, спрощення ладових структур та зменшення ритмічної щільності. Завершальна частина імпровізації характеризується стабілізацією музичного матеріалу, що співвідноситься з її структурною функцією. Таким чином, імпровізаційне мислення музиканта проявляється як композиційно організований процес, у якому формування музичного матеріалу підпорядковане загальній драматургії та логіці розгортання музичної форми, що свідчить про наявність цілісного формотворчого мислення.

Важливим джерелом для розуміння виконавсько-імпровізаційного мислення Чеда Лефковіца-Брауна є його авторські методичні збірники, у яких зафіксовано основні принципи організації музичного матеріалу. Аналіз представлених матеріалів свідчить про системний характер імпровізаційного мислення музиканта, що ґрунтується на оперуванні типовими мелодичними моделями, зокрема прийомами оспівування та хроматичних підходів до ступенів акордів. Ці елементи виступають базовими одиницями побудови імпровізаційних фраз і повсюдно застосовуються у виконавській практиці музиканта. Важливою є також орієнтація на закріплення зазначених моделей у м'язовій пам'яті, що забезпечує їх оперативне використання в умовах реального часу та свідчить про технічну основу імпровізаційного мислення.

**Висновки.** Центральне місце у системі музичного мислення виконавця посідає гармонічна прогресія II–V–I, яка виступає основою для формування мелодичних патернів. Запропоновані у збірниках моделі демонструють різноманітні способи її реалізації, включаючи застосування функціональних замінів, що безпосередньо корелює з результатами аналізу імпровізаційних соло музиканта. Окрему увагу привертають моделі, що характеризуються підвищеним рівнем напруження та складності, зокрема побудовані на принципах пентатонічного зміщення, поєднання трізвуків і секвенційного розвитку. Як показує аналіз, подібні структури найбільш активно застосовуються у кульмінаційних зонах імпровізацій, що свідчить про їх функціональну роль у формотворенні.

Таким чином, методичні матеріали музиканта відображають імпровізаційне мислення як систему взаємопов'язаних технічних моделей, що забезпечують як локальну організацію музичного матеріалу, так і його розгортання у масштабі цілісної драматургічної структури. Вони можуть бути інтерпретовані як зовнішня репрезентація внутрішньої системи імпровізаційного мислення виконавця.

У підсумку проведений аналіз засвідчує, що імпровізаційне мислення постає як багаторівнева система, яка охоплює різні аспекти організації музичного матеріалу.

Отримані результати дають підстави трактувати виконавсько-імпровізаційне мислення не лише як індивідуальну характеристику окремого музиканта, а як модель організації музичної діяльності, притаманну сучасній джазовій практиці. Виділені рівні мислення – композиційний, техніко-модельний та процесуальний – відображають основні аспекти музичного породження,

що поєднують у собі структурну організацію, технічну базу та динаміку розгортання музичного матеріалу в часі. Такий підхід дозволяє розглядати імпровізацію не як спонтанний процес, а як системно організовану діяльність, що ґрунтується на взаємодії попередньо сформованих моделей і творчої варіативності їх реалізації.

Перспективами дослідження є вивчення специфіки мислення сучасних джазових саксофоністів, що представляють різні школи.

### Література:

1. Бурська О. П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2005.
2. Ващенко Є. В. Камерно-інструментальна музика Альфреда Шнітке: принципи композиторського мислення : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016.
3. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018.
4. Стахевич О. О. Композиція та імпровізація у джазі: особливості взаємодії як музикознавча проблема. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2022. № 6 (120). С. 186–196.
5. Стецюк Б. О. Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2019.
6. Стецюк Р. О. Творча постать Дж. Колтрейна в історії джазового мистецтва. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2024. Вип. 72. С. 38–53.
7. Чжун Ч. Явище музично-виконавського мислення у контексті фортепіанної творчості. Музичне мистецтво і культура. 2022. № 34(1). С. 137–149.
8. Benson B. E. The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 208 p.
9. Lefkowitz-Brown C. 10 Warmup Exercises for Jazz Musicians. Manuscript.
10. Lefkowitz-Brown C. 15 Approach Note Enclosure Exercises for Jazz Musicians. Manuscript.
11. Lefkowitz-Brown C. 20 Approach Note Etudes. 2018. Manuscript.
12. Lefkowitz-Brown C. 50 Major II–V–I Phrases. Manuscript.
13. Lefkowitz-Brown C. The Secret to Memorizing Jazz Standards. Manuscript.
14. Lefkowitz-Brown C. Standard Sessions. Manuscript.
15. Lefkowitz-Brown C. Chad Lefkowitz-Brown Transcriptions. Manuscript.
16. Pressing D. Improvisation: Methods and models. Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition / ed. J. A. Sloboda. Oxford : Clarendon Press, 1988. P. 129–178.
17. Sloboda J. A. The musical mind: The cognitive psychology of music. Oxford : Clarendon Press, 1985. 281 p.
18. Valgenti R. T. Material and improvisation in the formative process. Journal of Aesthetic Education. 2014. Vol. 48, No. 3. P. 1–15.

### References:

1. Burska, O. P. (2005). *Metodychni osnovy rozvytku muzychno-vykonavskoho myslennia studentiv u protsesi fortepiannoi pidhotovky* [Methodological foundations of the development of musical-performing thinking of students in the process of piano training]. Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
2. Vashchenko, Ye. V. (2016). *Kamerna instrumentalna muzyka Alfreda Shnitke: pryntsypy kompozytorskoho myslennia* [Chamber instrumental music of Alfred Schnittke: principles of compositional thinking]. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
3. Malyi, D. M. (2018). *Spetsyfika kompozytorskoho myslennia v muzytsi ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolit* [Specificity of compositional thinking in music of the late 20th – early 21st centuries]. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
4. Stakhevych, O. O. (2022). *Kompozytsiia ta improvizatsiia u dzhazi: osoblyvosti vzaiemodii yak muzykoznavcha problema* [Composition and improvisation in jazz: features of interaction as a musicological problem]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*, 6 (120), 186–196 [in Ukrainian].
5. Stetsiuk, B. O. (2019). *Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Coreia)* [Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on the example of Chick Corea's творчість)]. Kharkiv, Ukraine [in Ukrainian].
6. Stetsiuk, R. O. (2024). *Tvorcha postat Dzh. Koltreina v istorii dzhazovoho mystetstva* [The creative figure of John Coltrane in the history of jazz art]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 72, 38–53 [in Ukrainian].
7. Chzhun, Ch. (2022). *Yavyshe muzychno-vykonavskoho myslennia u konteksti fortepiannoi tvorchosti* [The phenomenon of musical-performing thinking in the context of piano creativity]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 34(1), 137–149 [in Ukrainian].
8. Benson, B. E. (2003). *The improvisation of musical dialogue: A phenomenology of music*. Cambridge University Press [in English].

9. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). 10 warmup exercises for jazz musicians. Unpublished manuscript [in English].
10. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). 15 approach note enclosure exercises for jazz musicians. Unpublished manuscript [in English].
11. Lefkowitz-Brown, C. (2018). 20 approach note etudes. Unpublished manuscript [in English].
12. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). 50 major II–V–I phrases. Unpublished manuscript [in English].
13. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). Chad Lefkowitz-Brown transcriptions. Unpublished manuscript [in English].
14. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). Standard sessions. Unpublished manuscript.
15. Lefkowitz-Brown, C. (n.d.). The secret to memorizing jazz standards. Unpublished manuscript [in English].
16. Pressing, D. (1988). Improvisation: Methods and models. In J. A. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (pp. 129–178). Clarendon Press [in English].
17. Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Clarendon Press [in English].
18. Valgenti, R. T. (2014). Material and improvisation in the formative process. *Journal of Aesthetic Education*, 48(3), 1–15 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 24.03.2025  
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2025  
Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ХОРОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ В ПОСТАТЯХ ВИЗНАЧНИХ МИТЦІВ. ДИРИГЕНТ ЮРІЙ ТАРАНЧЕНКО

**Таранченко Олена Георгіївна,**

кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики  
Національної музичної академії України  
ORCID ID: 0000-0002-8038-8927

*Статтю присвячено дискурсу української хорової культури ХХ століття, який спрямовано в персоніфіковану площину. Наголошено, що саме крізь життєтворчість конкретної особистості диригента увиразнюються характерні риси історичної епохи, естетичні пріоритети, динаміка виконавсько-хорової культури, спадкоємність традицій. Показано, що серед нового покоління хормейстерів, які увійшли в музику наприкінці 1920–1940-х років репрезентативною є постать Юрія Таранченка – визначного диригента-інтерпретатора, педагога, одного з організаторів і творців новітньої хорової справи, музичного діяча. Залучення маловідомих документів і джерел з особистого архіву митця, спогадів сучасників, а також вивчення аудіозаписів, здійснених Ю.Таранченком дозволили встановити масштаби і вектори багаторічної плідної діяльності майстра. Окреслено риси життєтворчості, розглянуто «біографічний сценарій» диригента. Визначено унікальність траєкторії художньо-естетичної самореалізації митця. Встановлено об'єктивні та суб'єктивні чинники формування особистості Ю. Таранченка. Звернено увагу на атмосферу життя періоду дитинства та юності, які сприяли самопізнанню/самоусвідомленню власного мистецького призначення, вибору професії музиканта. Розкрито процес динамічного набуття митцем практичного виконавського досвіду і диригентської майстерності в очолюваних ним провідних хорових колективах України. Виокремлено й охарактеризовано багаторічну діяльність Ю. Таранченка як художнього керівника і головного диригента хорової капели Українського радіо. Визначено особливості функціонування створеної ним капели як універсального хорового колективу. Наголошено, що серед існуючих тоді академічних хорів, капела під керівництвом Ю. Таранченка вирізнялась високим рівнем вокально-хорової майстерності, багатожанровим репертуаром, постійною комунікацією з композиторами та особливою аудиторією, що нараховувала мільйони радіослухачів. Охарактеризовано творчий метод диригента, особливості його виконавської майстерності. Зроблено висновок про універсальність і високу диригентську культуру Ю.Таранченка. Показано перспективність подальшого вивчення особистості й спадщини митця як уособлення поетапного розвитку та злету хорового мистецтва України ХХ століття.*

**Ключові слова:** хорова культура України ХХ століття, Юрій Таранченко, життєтворчість, мистецтво диригента.

### **Taranchenko Olena. Choral culture of Ukraine of the 20th century in the figures of eminent artists. Conductor Yuriy Taranchenko**

*The article is devoted to the discourse of Ukrainian choral culture of the 20th century, which is directed towards the personological plane. It is emphasized that it is through the creative life of a specific individual conductor that the characteristic features of a historical era, aesthetic priorities, the dynamics of performing and choral culture, and the continuity of traditions are expressed. It is shown that among the new generation of choirmasters who entered music in the late 1920s–1940s, the figure of Yuri Taranchenko is representative – an outstanding conductor-performer, teacher, one of the organizers and creators of the modern choral work, and a musical figure. The involvement of little-known documents and sources from the artist's personal archive, the memoirs of contemporaries, as well as the study of audio recordings made by Yu. Taranchenko allowed us to establish the scale and vectors of the master's many years of fruitful activity. The features of life creativity are outlined, the conductor's "biographical scenario" is considered. The uniqueness of the artist's trajectory of artistic and aesthetic self-realization is determined. Objective and subjective factors of the formation of Yu. Taranchenko's personality are established. Attention is drawn to the atmosphere of life during childhood and adolescence, which contributed to self-knowledge/self-awareness of one's own artistic purpose, choice of the profession of a musician. The process of the artist's dynamic acquisition of practical performing experience and conducting skills in the leading choirs of Ukraine led by him is revealed. The many-year activity of Yu. Taranchenko as the artistic director and chief conductor of the choir chapel of the Ukrainian Radio is highlighted and characterized. The peculiarity of the functioning of the chapel he created as a universal choral group is determined. It is emphasized that among the then existing academic choirs, the chapel under the direction of Yu. Taranchenko was distinguished by a high level of vocal and choral mastery, a multi-genre repertoire, constant communication with composers and a million-strong audience of radio listeners. The creative method of the conductor, the features of his performing skills are characterized. A conclusion is made about the universality and high conducting culture of Yu. Taranchenko. The prospects of further study of the artist's personality and heritage as the embodiment of the gradual development and rise of Ukrainian choral art of the 20th century are shown.*

**Key words:** choral culture of Ukraine of the 20th century, Yuriy Taranchenko, creative life, art of the conductor.

**Вступ.** Пізнання процесу розвитку української музичної культури ХХ століття – важливе завдання сучасної музикознавчої науки і творчої практики. Одну з прикметних типологічних ознак цього процесу визначає динамічне розгортання національного хорового

мистецтва, незупинне зростання його суспільно-духовного, художньо-виховного, комунікативного значення. Від перших десятиліть ХХ століття, детермінована ренесансними процесами самооприявлення й самопізнання нації та її культури хорова творчість зберегла



та унаочнила багатівікову систему естетичних цінностей народу. Попри драматизм новітньої епохи в ній на новому рівні розкрилась і збагатилась неповторна музична інтонаційність, широта змістового поля. Все це супроводжувалось подальшою еволюцією професійної національної виконавсько-хорової культури. У плідному симбіозі з композиторською творчістю тут вироблявся та удосконалювався універсальний мовно-інтерпретаційний стиль. Його багатоскладовість сформувала характерний код хорової української культури. Цей код увібрав багатівікові здобутки народно-пісенної та духовної музики, досвід композиторів класиків, поєднав узагальнюючу лисенкову національну традицію з оригінальністю новітніх художніх досягнень. Разом з тим, зміни, що відбулись у композиторському мисленні ХХ століття, як відомо, позначились на ускладненні хорового виконавського інструментарію, темброво-фонічної палітри, розмаїтті жанрових моделей. Нові тенденції потребували вироблення відповідних професійних навичок вокально-хорового інтонування. Знаменно, що поруч із провідним значенням диригента-симфоніста, на думку науковців, помітно укрупнюється роль диригента-хормейстера. Подібне явище спостерігається з кінця 1920-х – 1950-х років, коли завдяки заснованій державній системі професійної підготовки національних кадрів диригентів-хормейстерів в українське музичне мистецтво входить плеяда яскравих, талановитих фахівців, чия діяльність сприятиме подальшому потужному розвитку української хорової культури, її художньо-виконавського рівня. Продовжуючи у новітню добу лінію спадкоємності М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, вони проклали нові шляхи в майбутнє, забезпечували тяглість і нерозривність традицій, зв'язок поколінь. Тому в науковому дискурсі інтегрального аналізу й цілісного осмислення української хорової культури ХХ століття вкрай актуальним і своєчасним видається звернення до персоніологічного ракурсу, зосередження уваги на дослідженні конкретної «особистісної історії» визначних диригентів-хормейстерів як складно організованої системи взаємодії культурного досвіду і традицій, морально-етичних норм буття, творчої самореалізації.

У цьому розумінні репрезентативною є постать Юрія (Георгія) Таранченка (1905–1978) – визначного диригента, хорового інтерпретатора, педагога, музичного діяча, вихованця Київської виконавсько-хорової школи.

Метою дослідження є актуалізація творчої постаті визначного українського диригента Ю. Таранченка, з'ясування на основі маловідомих джерельних матеріалів основних етапів життєтворчості митця, в якій віддзеркалились поворотні моменти соціально-культурного життя, динаміка розвитку української хорової культури ХХ століття.

Спадщина і особистість Юрія Таранченка як одного з провідних українських диригентів, репрезентанта Київської школи хорового диригування є маловивченою, а його багатоскладова мистецька спадщина,

особистий архів численні аудіозаписи не були предметом окремого системного аналізу, подаються фрагментарно в окремих історико-оглядових наукових працях і стислих довідкових та енциклопедичних публікаціях.

**Матеріали та методи.** Вивчення творчої постаті Ю. Таранченка, його життєтворчості здійснюється із застосуванням принципів і підходів герменевтики, антропології, біографіки, методики джерелознавчого та текстологічного аналізу. Матеріалом дослідження стали маловідомі документи архіву диригента, аудіозаписи, спогади колег і сучасників, а також джерела, що зберігаються в особистому архіві автора публікації.

**Результати дослідження.** Ім'я Ю. Таранченка було відоме творчій громадськості України як організатора й художнього керівника провідних хорових колективів. Насамперед, як головного диригента й художнього керівника хорової капели Українського радіо, яку він успішно очолював упродовж чверті століття. Талант музиканта, диригентська культура, унікальний досвід різнопланової концертно-виконавської діяльності сприяли прижиттєвому визнанню музиканта, забезпечили високий авторитет Ю. Таранченка в творчому середовищі. Ще на злеті професійної кар'єри молодого диригента його консерваторський професор Григорій Верьовка характеризував Юрія Таранченка як «видатного знавця і майстра хорового мистецтва, який має велику багаторічну практику»[1, арк. 1]. Саме йому, як одному з найталановитіших студентів і зрілому музиканту, Г. Верьовка ще в кінці 1930-х років доручав проводити заняття й диригувати новоствореним хором студентів консерваторії, а в 1950-х – напочатку 1960-х років, цінуючи глибокий професіоналізм та ерудицію Ю. Таранченка, наполегливо сприяв уведенню його до професорсько-викладацького складу кафедри хорового диригування столичної консерваторії.

Унікальну фахову досконалість і відданість національній культурі, як провідні сутнісні ознаки особистості музиканта, визначав композитор Віталій Кирейко: «Юрій Федорович був великий майстер своєї справи і справжній патріот». А диригент Павло Муравський, який багато років товаришував і співпрацював з митцем, підкреслював: «Він володів найвищим рівнем хорової майстерності».

Активна творча позиція Ю.Таранченка, постійне перебування в епіцентрі мистецького життя України органічно пов'язані з динамічним поетапним розвитком хорової культури ХХ століття. Життєтворчість Ю. Таранченка, як одного з творців цього процесу, віддзеркалює його етичні позиції, духовні цінності, смисли епохи, її етапні поворотні моменти, драматичні протиріччя та художні досягнення.

У цьому переконує мистецька спадщина диригента, здійснені ним численні аудіозаписи різножанрових хорових і пісенних творів, більшість з яких зберігається у фондах Українського радіо. Масштаб діяльності Ю. Таранченка також демонструє наявний корпус джерельних матеріалів з особистого архіву музиканта. Частина з них була втрачена в роки Другої світової війни (будинки творчих колективів, який тоді

знаходився на території Києво-Печерської Лаври, де мешкала сім'я Таранченків, був зруйнований ударною хвилею під час вибуху Успенського собору). Проте збереглися матеріали повоєнного періоду. Серед них документи офіційного й особового походження, автографи рукописів, робочі щоденники диригента, нотні видання (більшу частину з цінними автографами видатних композиторів, власноручними правками митця після смерті Ю.Таранченка було передано родиною до фондів бібліотеки Київської консерваторії (НМАУ) та відділу музичних фондів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського).

Уважний джерелознавчий аналіз цих архівних матеріалів відкриває додаткову можливість об'єктивного пізнання виконавсько-хорового процесу в Україні 1940–1960-х років. Найвні в архівних документах Ю. Таранченка фактологічні дані та інформація є почасти маловідомими й відсутні в інших документах і джерелах. Вони вносять суттєві штрихи в розуміння змісту та внутрішньої напруги повсякденної праці диригента, відтворюють грані творчого портрету в його складових характеристиках. Передусім – непохитності етичних ідеалів, сумління, власної гідності. Ретельне вивчення означених документів сприяє неупередженому осмисленню специфіки конкретно-історичного часу, внутрішніх механізмів соціального і культурного буття. Вони дають підстави і можливості для більш точної реконструкції хроніки тодішніх подій, специфіки функціонування диригентсько-хорових інституцій, різних форм і моделей комунікативних практик.

Водночас розкривають «біографічний сценарій» життєтворчості диригента Юрія Таранченка. Унікальна траєкторія розгортання цього сценарію як цілісної багатоскладової, самодостатньої системи, укладається на осі неухильного пізнання універсальної мови культури, фахового самоудосконалення, глибокого усвідомлення власної місії «працівника рідної ниви» (за М. Лисенком). Відповідно структурується періодизація життєтворчості Ю. Таранченка:

1905–1923 роки. Становлення творчої особистості. Дитинство та юність в місті Білопілья (Сумської області); навчання в гімназії, участь в хорових, театральних аматорських колективах і оркестрах; самопізнання та свідомий вибір професії музиканта.

1924–1941 роки. Переїзд до Києва; наполегливе здобуття фахової освіти скрипала-виконавця у Першій Музпрофшколі, Вищому музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка (клас професорів С. Бертьє та М. Вольф-Ізраєля); активне накопичення фахового досвіду й майстерності в роботі з різноманітними хоровими колективами одночасно із виконавською практикою скрипала в симфонічному оркестрі Київського оперного театру; остаточний вибір професії хормейстера й навчання на кафедрі хорового диригування (клас проф.Г.Верьовки) в Київській державній консерваторії; призначення на посаду головного диригента і художнього керівника унікального Державного жіночого хорового ансамблю «Жінхоранс».

1941–1944 роки воєнного лихоліття. Участь добровольцем у боях за оборону Києва, тяжке поранення, перебування в госпіталях; повернення у 1944 до Києва.

1944–1969 роки. Здобуття зрілості. Розквіт диригентської діяльності, організація і формування хорової капели Українського радіо на посаді головного диригента і художнього керівника; розгортання багатофункціональної концертно-виконавської, художньо-просвітницької, виховної діяльності, плідна співпраця в провідними композиторами, поетами, митцями.

1964–1971 – викладання на кафедрі хорового диригування Київської державної консерваторії (нині НМАУ), продовження активної діяльності в численних музично-громадських організаціях, оглядах художньої самодіяльності, збирацька робота, опрацювання та хорові аранжування фольклорних зразків, численні перекладення для хору.

1971–1978. Останній період життя. Укладання збірників хорового репертуару, до яких увійшли твори українських композиторів-класиків та музика зарубіжних авторів; проведення консультацій і методична допомога молодим диригентам. Помер 7.03.1978 року, похований на Байковому кладовищі м. Києва.

Окреслена періодизація життєтворчості Юрія Таранченка, напрямок траєкторії долі диригента вирішальним чином закладалась в дитячі та юнацькі роки. Вона розгорталась у невеличкому містечку Білопілья (нині Сумської області), де оселилась сім'я Таранченків. Серед багатьох жителів Білопілья родина майбутнього музиканта вирізнялась живою українською мовою, національними традиціями, любов'ю до народної пісні, музикування, хорового співу, які плекала у своїх дітей мати Олександра Миколаївна. Згодом додалися спів у хорі гімназії, де навчався Юрій, запрошення до церковного хору головного собору міста, зацікавлення регентською культурою. Завдяки цьому найкращим чином розкрились природні вокальні дані, абсолютний слух і глибинна музикальність майбутнього диригента. Народна багатоголосна традиція в поєднанні з духовною музикою стали визначальними чинниками подальшого формування творчої особистості Юрія Таранченка, його загальної музичної слухової культури. Необхідно врахувати, що культурне життя в тодішньому Білопільлі було не надто розвинутим. «В усьому місті було небагато музикантів-аматорів, а професіоналів – жодного. Здобути музичну освіту було майже неможливо, хіба що самою. В середньому раз – два на рік до Білопілья приїздили гастролери із Сум – викладачі музичного училища. То була велика подія. Адже ми вперше чули професіоналів», – згадував товариш Юрія Таранченка по гімназії Григорій Шкурат. «Пам'ятаю, що таких концертів за кілька років було два. Ми не могли почути симфонічний оркестр, оперу, співаків-професіоналів. Чи не єдиним провідником музичної культури для нас ставали грамофонні платівки» [5, с. 5]. Проте артистична натура Ю.Таранченка й місцевої обдарованої молоді прагнула інтенсивної творчої самореалізації. Це синхронізувалось із загальною хвилею

зростаючого національного духовного пробудження, поступового долучення місцевих ентузіастів та учнівської молоді міста до культуротворчої праці. Серед них з кінця 1910-х років, згадують сучасники, з кінця 1910-х років усе більше увиразнювалась постать зовсім юного Ю.Таранченка. Він дуже швидко самотужки опановує гру на струнних інструментах і скрипці, виступає у складі місцевих ансамблів і невеликого, щойно організованого симфонічного оркестру. Поруч із музикою зацікавлюється музично-драматичним театром, бере участь у виставах «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського аматорського музично-драматичного театру в якому керує хором і оркестром. Театральне мистецтво значною мірою позначилось на особливостях світосприймання/світовідчуття майбутнього диригента, стане однією з органічних рис його творчого обдарування. Всі ці чинники сприяли життєвому самовизначенню Ю. Таранченка, своєї долі, остаточному рішенню вибору фаху музиканта. Переїзд у 1923 році на навчання до Києва за рекомендацією місцевої влади стане визначальним вузловим моментом у реалізації обраної молодим митцем стратегії, вектору його життєтворчості. Атмосфера ренесансних, зоряних для національної культури 20-х – початку 30-х років, їх потужна новаційна культурно-творча енергія, небачене доти широке розгортання українського хорового руху, музики, професійної вищої музичної освіти, нові форми концертного життя стали благодатним ґрунтом для розквіту таланту Ю. Таранченка, наполегливого багаторівневого оволодіння майстерністю диригентської праці. Цілком несподіваним, кардинальним поворотом у розвитку «біографічного сценарію» життя Ю. Таранченка може видатись його рішення змінити спеціальність і слідом за отриманою кваліфікацією артиста-скрипаля досконально оволодіти ще й фахом дипломованого хормейстера. Проте такий крок був не раптовим, а цілком виваженим і глибоко усвідомленим поворотом долі. У 1935 році Ю. Таранченко вступає на диригентсько-хоровий факультет Київської консерваторії. «В ті роки на кожному курсі була обмежена кількість студентів. Юрій Федорович був на два курси старший за мене. Ми разом співали в консерваторському хорі під керуванням Г. Верьовки. Григорій Гурійович залучав Юрія Федоровича диригувати хором. Ми, студенти, радо співали, бо вважали його найздібнішим» [3, с. 1]. У той час навчання диригентському мистецтву, мануальній техніці перебувало в консерваторії у стані свого становлення. Юрій Федорович опановував її самостійно. Уважно вивчав досвід диригентів-симфоністів під орудою яких йому доводилось грати у складі різних київських оркестрів, зокрема оперного театру; на концертах видатних гастролерів і, навіть, споглядаючи за пластикою рук і тіла артистів драматичних київських театрів, акторів театру «Березіль». Цей досвід допомагав виробленню власної диригентської майстерності і професіоналізму. Не дивно, що його, студента четвертого курсу

за особистою рекомендацією П. Козицького призначають у 1937 році головним диригентом і художнім керівником Держаного жіночого хорового ансамблю («Жінхоранс»).

У перші повоєнні роки Ю. Таранченка запрошують на посаду художнього керівника і головного диригента хорової капели Українського радіо. Митець створював її від самого початку, наполегливо формував склад колективу, шукав і залучав здібних виконавців. Композитор К. Домінчен згадував: «У перші повоєнні роки було важко працювати. Крім творчої роботи Юрій Федорович проводив велику організаторську діяльність з укомплектування капели. З кожним роком я переконувався, що Ю. Таранченко був талановитим хормейстером. Він багато працював з хором над подачею звука, досконально домагався рівноваги хорових груп і, звичайно, над художнім образом того чи іншого твору. Юрій Федорович доклав багато зусиль, щоб по радіо по-справжньому зазвучала українська музика» [2, с. 1]. За короткий час завдяки плідній праці головного диригента Ю.Таранченка капела перетворилась на провідний, високопрофесійний хоровий колектив України. Серед існуючих тоді академічних хорів капела Українського радіо вирізнялась універсалізмом. Специфіку її діяльності визначали високий рівень вокально-хорового виконавства, насичений багатожанровий репертуар. Він складався з хорових творів українських та зарубіжних композиторів-класиків, кантатно-ораторіальних і вокально-симфонічних полотен, сучасних й обробок народних пісень, оперних шедеврів. Диригент налагодив постійні міцні взаємозв'язки і співпрацю з провідними композиторами. Особливою була й аудиторія, яку складали мільйони радіослухачів. Крім того, в роботі хорової капели під орудою Ю. Таранченка поєднувались та взаємодіяли різні моделі репетиційної, студійної, концертно-виконавської праці, а також просвітницький, виховний, пізнавальний, художньо-естетичний, комунікаційний напрями діяльності. Знаменним є факт, що всі твори зарубіжних композиторів різних народів та епох виконувалися виключно в перекладах українською мовою. Для цього Ю. Таранченко залучав видатних поетів П. Тичину, М. Рильського, В. Сосюру та інших митців.

Аналіз архівних матеріалів виявив пріоритетність української музики в діяльності Ю. Таранченка. Попри ідеологічні рамки, в яких існувала капела радіо, її головною метою і завданням Ю. Таранченко вважав пропаганду і розвиток української музики. Ним уперше були виконані й здійснені записи творів М. Лисенка, П. Ніщинського, П. Сокальського, М. Леонтовича, К. Стеценка, а також провідних українських композиторів ХХ століття Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Вериківського, П. Козицького, М. Колесси, Ю. Мейтуса, Платона і Георгія Майбород, І.Шамо, В.Кирейка, О. Білаша та інших. Спільно з музичним редактором Ю. Беляковою ним було ініційовано запис величнього радіоциклу «Музична лисенкіана», який здійснювався переважно на основі вивчення рукописів композитора-класика. До циклу увійшли хорові та оперні твори,

які були озвучені вперше. Лисенкові твори сповнилися сучасним звучанням завдяки оркестровим редакціям, які були спеціально замовлені Б. Лятошинському.

Ю. Таранченком вперше були виконані й здійснені радіозаписи опер: «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Катерина» М. Аркаса, «Купальська іскра» Б. Підгорецького, «Наймичка» М. Вериківського, опер Г. Жуковського та Г. Майбороди. Диригент постійно запрошував до співпраці провідних солістів: І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Роменського, П. Білинника, М. Гришка, Б. Гмирю та інших. Усі ці записи склали безцінний Золотий фонд Українського радіо, стали справжнім культурним надбанням України. За визначенням композитора П. Майбороди «то був зоряний час хору та його керівника, який славною сторінкою вписаний в історію українського хорового мистецтва другої половини ХХ століття» [ 4].

**Висновки.** Дослідження життєтворчості диригента Ю.Таранченка на основі архівних джерельних матеріалів дозволило розкрити основні риси творчої індивідуальності митця, констатувати універсалізм його діяльності, який полягає в поліфункціональності праці

хормейстера, багаторівневій концертно-виконавській практиці, що оприявлені ерудицією та глибинною культурою диригента, майстерністю вокально-інтерпретаційного мистецтва. Висота художньо-естетичної позиції й беззастережна відданість національній культуротвірчій справі забезпечили Ю. Таранченку почесне місце в історії хорового руху в Україні ХХ століття.

Системний аналіз особистості та творчої діяльності диригента Ю.Ф. Таранченка відкриває шлях наступного поглибленого осмислення історії становлення і динамічного розвитку диригентсько-хорової культури в Україні ХХ століття крізь «історії індивідуальностей» майстрів, набутого ними досвіду в напрямку майбутнього. Це дозволяє ретельніше розкрити механізми тяглості традицій, моделей комунікативних практик, забезпечити нерозривність зв'язку поколінь. У цьому розумінні важливою є подальша джерелознавча пошукова праця, розробка програм оцифрування й збереження наявних архівів диригентів, колекцій аудіо- та відеоматеріалів, трансляційних записів, майстер-класів як «звукової історії» сучасного українського хорового мистецтва.

#### Література:

1. Григорій Верьовка. Характеристика-рекомендація Ю.Таранченка.27.08.1953 року. Машинопис. *Особистий архів Олени Таранченко.*
2. Климентій Домінчен. Спогади про друга. 2 арк. Автограф. *Особистий архів Олени Таранченко*
3. Павло Муравський. Мій товариш Юрій Таранченко. Автограф. 29.03.1999 року. *Особистий архів Олени Таранченко*
4. Платон Майборода. Аудіозапис інтерв'ю до 100-річного ювілею Ю.Таранченка. *Особистий архів Олени Таранченко*
5. Григорій Шкурат. Спогади про Георгія (Юрія) Федоровича Таранченка. 22.12.1979 року. 4 арк. Автограф. *Особистий архів Олени Таранченко*

#### References:

1. Hryhorii Verovka. Kharakterystyka-rekomendatsiia Yu.Taranchenka.[ Characteristic-recommendation of Yu. Taranchenko.] 27.08.1953 roku. Mashynopys. Osobystyi arkhiv Oleny Taranchenko.
2. Klymentii Dominchen. Spohady pro druha.[ Memories of a friend.] 2 ark. Avtohraf. Osobystyi arkhiv Oleny Taranchenko
3. Pavlo Muravskiyi. Mii tovarysh Yurii Taranchenko. [ My friend Yuriy Taranchenko ] 29.03.1999 roku. Avtohraf. Osobystyi arkhiv Oleny Taranchenko.
4. Platon Maiboroda. Audiozapys interv'iu do 100-richnoho yuvileiu Yu.Taranchenka. [ Audio recording of an interview for the 100th anniversary of Y. Taranchenko.] Osobystyi arkhiv Oleny Taranchenko
5. Hryhorii Shkurat. Spohady pro Heorhiiia (Iuriiia) Fedorovycha Taranchenka. [Memories of Georgy (Yuri) Fedorovich Taranchenko] 22.12.1979 roku. 4 ark. Avtohraf. Osobystyi arkhiv Oleny Taranchenko

Дата першого надходження статті до видання: 25.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## УКРАЇНЬСЬКА ТРУБНА ШКОЛА: ПЕРСОНАЛЬНИЙ ВИМІР ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

**Тарарак Юрій Петрович,**

заслужений артист України,  
доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
ORCID ID: 0000-0003-3910-1530

**Подольчук Володимир Васильович,**

заслужений артист України, професор  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,  
завідувач кафедри музичного мистецтва  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
ORCID ID: 0009-0009-9734-7732

*Трансформаційні процеси в сучасній українській трубній школі в статті розглянуто під впливом глобалізації, цифровізації та підвищення академічної мобільності. Авторами запропоновано переосмислення традиційного розуміння «виконавської школи» як замкненої територіальної структури. Натомість пропонується її сприйняття як мережевої моделі, де визначальним стає персональний вимір професійного становлення музиканта. Нові теоретичні ракурси аналізу національної виконавської традиції унаочнюють розмивання кордонів між локальними осередками (київським, львівським, одеським, харківським та ін.).*

*Концепція «невидимого коледжу», запропонована А. Зуккалою, адаптується до аналізу трубного мистецтва України. В її межах виконавська школа розглядається як неформальна мережа фахових комунікацій, що тримається на персональних зв'язках, спільному володінні технологіями гри та активному обміні досвідом поза межами офіційних інституцій. Стаття доводить, що сучасний трубач будує свою професійну ідентичність власноруч, акумулюючи знання від декількох наставників, інтегруючи досвід роботи в різних оркестрових колективах та використовуючи глобальні цифрові ресурси.*

*Окремим блоком у статті представлено аналіз творчих траєкторій її авторів, чії біографії є репрезентативними прикладами, що ілюструють взаємопроникнення виконавських традицій різних регіональних центрів України та закордоння. Доведено, що навіть за умов отримання освіти в межах одного міста, виконавець залишається суб'єктом мультикультурних впливів через своїх наставників, які транслиють учням синтезований досвід.*

*Обґрунтовано, що українська трубна школа еволюціонує від моделі територіальної прив'язаності до системи персоналізованого досвіду, де локальні особливості стають динамічними елементами загальнонаціонального процесу. Висновки статті підкреслюють, що децентралізація традиції та перехід до мережевої моделі «невидимого коледжу» забезпечують життєздатність та конкурентність українського духового мистецтва у світовому культурному просторі.*

**Ключові слова:** українська трубна школа, виконавська традиція, персональний вимір, глобалізація, музична педагогіка, академічна мобільність.

### **Tararak Yuriy, Podolchuk Volodymyr. Ukrainian trumpet school: the personal dimension of the performing tradition**

*The article examines transformational processes in the modern Ukrainian trumpet school under the influence of globalization, digitalization, and increased academic mobility. The authors' approach involves a fundamental rethinking of the traditional understanding of a «performing school» as a closed territorial structure. Instead, it is proposed to view it as a network model, where the personal dimension of a musician's professional development becomes the decisive factor. New theoretical perspectives on the analysis of the national performing tradition illustrate the blurring of boundaries between local centers (Kyiv, Lviv, Odesa, Kharkiv, etc.).*

*The concept of the «invisible college», proposed by A. Zuccala, is adapted to the analysis of trumpet art in Ukraine. Within its framework, a performing school is regarded as an informal network of professional communications maintained through personal connections, shared mastery of playing technologies, and an active exchange of experience beyond official institutions. The article proves that the modern trumpeter builds their professional identity firsthand, accumulating knowledge from several mentors, integrating experience from working in various orchestral ensembles, and utilizing global digital resources.*

*A separate section of the article presents an analysis of the creative trajectories of its authors, whose biographies serve as representative examples illustrating the interpenetration of performing traditions from different regional centers in Ukraine and abroad. It is demonstrated that even if a student receives their entire education within a single city, the performer remains a subject of multicultural influences through their mentors, who transmit a synthesized experience to their pupils.*

*The study substantiates that the Ukrainian trumpet school is evolving from a model of territorial attachment to a system of personalized experience, where local characteristics become dynamic elements of a unified national process. The article's conclusions emphasize that the decentralization of tradition and the transition to the «invisible college» network model ensure the viability and competitiveness of Ukrainian brass art in the global cultural space.*

**Key words:** Ukrainian trumpet school, performing tradition, personal dimension, globalization, music pedagogy, academic mobility, invisible college.



**Вступ.** Глобалізація, цифровізація та відкритість мистецьких кордонів докорінно змінюють професійне середовище сучасного музиканта. Позиціонування приналежності виконавця до конкретного локального осередку, наприклад, лише до київської чи львівської школи, стає все менш релевантним. Сьогоднішній музикант – людина світу, чий виконавський «портрет» формується під впливом багатьох перехресних факторів, які розмивають старі кордони локальних осередків.

Процес навчання професійного трубача тепер не є статичним перебуванням в одній «екосистемі». Зазвичай музикант змінює щонайменше трьох наставників упродовж навчання у школі, коледжі та академії. Кожен педагог закладає власні технологічні та естетичні основи, які утворюють багатшаровий професійний фундамент. Так складається життя, що більшість студентів починають працювати в оркестрах ще під час навчання. У професійних колективах досвідчені колеги стають для молоді опосередкованими вчителями. Виникає ситуація, коли виконавська манера стає результатом колективного впливу, а не наслідуванням лише одного майстра.

Самі викладачі також не є незмінними уособленнями локальних традицій. Раніше було прийнято визначати приналежність до виконавської школи, за місцем розташування *alma mater*, але, знову ж таки, педагоги так само інтегровані у глобальний культурний простір і постійно оновлюють власну виконавську манеру, а як наслідок – і власні методи навчання.

Якщо все так стрімко змінюється, що ж тоді залишається стабільним? А стабільною залишається тільки загальнодержавна інфраструктура та система музичної освіти. Важливим стає вимір часу, адже склад педагогічного колективу в конкретній період визначає «обличчя» регіонального центру музичної освіти. Тому сьогодні доцільніше говорити про єдину національну школу, де локальні особливості є виключно динамічними елементами загального процесу.

Мета статті – дослідити українську трубну традицію через персональну траєкторію розвитку музиканта та показати трансформацію локальних осередків у єдину національну школу.

**Матеріали та методи.** Джерельною базою дослідження стали наукові роботи, що розкривають внутрішні процеси еволюції українського духового мистецтва. Історичне підґрунтя аналізу склали роботи В. Апатського [1] та В. Посвалюка [6], які фіксують етапи становлення локальних виконавських осередків. Теоретичне переосмислення поняття «виконавська школа» в сучасному науковому дискурсі здійснено на матеріалах В. Сумарокової [8], А. Душного та Н. Стронської [2]. Питання глобалізації та глокалізації культурних практик, що є критично важливими для теми статті, розглянуто крізь призму досліджень В. Шейки [10] та О. Копієвської [4].

Особливої методологічної ваги набуває концепція «невидимого коледжу» А. Зуккали [11]. Вона дає змогу розглядати українську трубну школу як відкриту мережу професійних зв'язків поза географічними межами.

Також залучено результати дисертаційних досліджень О. Концевича [3], присвячених універсалізму сучасного виконавця. Емпіричний матеріал доповнено аналізом інформаційного простору: професійних форумів, соціальних мереж та відеоплатформ, які сьогодні є основними майданчиками для обміну досвідом.

Методологія ґрунтується на системному підході та порівняльному аналізі, що розкривають еволюцію виконавської традиції від локальних осередків до цілісного персонального виміру.

**Результати дослідження.** Розглядати виконавську школу лише як педагогічну чи стилістичну категорію в сучасних умовах не варто. Вона є складною культурною системою, що функціонує в просторі історичних традицій, професійних практик та соціокультурних взаємодій. Теоретичні засади осмислення виконавської школи як концепту ґрунтовно розкрито в працях В. Сумарокової [8] та А. Душного [2].

Останній зазначає, що термін «виконавська школа» охоплює проблематику теорії та історії інструментального виконавського мистецтва, методики, педагогіки, культурології та музичної соціології, що свідчить про актуальну потребу окреслення певного кола явищ і наявність закономірностей його застосування [2, с. 33]. Науковець підкреслює значну видову диференціацію поняття школи, яка може виступати засобом розмежування історичних, стильових, територіальних, національних, фахово-освітніх та індивідуально-педагогічних характеристик інструментального виконавства [2, с. 33–34]. Тобто, з його слів, стає очевидним те, що «виконавська школа» є системою засвоєння принципів виконавства певної інструментальної традиції та рівня професійної майстерності. Важливим аспектом для нашого дослідження є запропонована А. Душним структуризація школи за етнічно-територіальним принципом, яка здійснюється на рівнях національної, регіональної (локальної) та авторської систем [2, с. 31]. На думку вченого, центральним механізмом її функціонування виступає наступництво: наставник, сформований у лоні певної виконавської традиції та доповнивши її власним практичним досвідом, передає учневі методичні та творчі принципи [2, с. 34]. Ми переконані, що така постановка питання є абсолютно логічною, але процес навчання гри на будь-якому музичному інструменті дуже тривалий, в середньому 16–18 років (музична школа, коледж, вищий навчальний заклад). Тобто ігнорування часового параметру в аналізі поняття «виконавська школа» робить його ніби «музейним експонатом» у конкретній географічній точці. Але ж очевидно, що виконавська школа є «живим організмом».

Внутрішній рух дає змогу локальним осередкам інтегруватися в єдиний національний простір через механізми глокалізації, які детально описує О. Копієвська: процеси, де локальна культура залишається носієм «генетичного коду» ідентичності, але при цьому активно вбирає транснаціональні практики [4, с. 3–4]. У нашому випадку це означає, що регіональні центри (київський, харківський, одеський тощо) стають відкритими системами.

Логічним результатом такої взаємодії є перетворення сукупності осередків на єдину національну мережу. Влучним формулюванням сказаного є концепція «невидимого коледжу» (*invisible college*) А. Зуккалі (*Alesia Zuccala*) [11]. Вона трактує школу як неформальну мережу фахівців, об'єднаних спільною спеціалізацією незалежно від їхньої інституційної приналежності [11, с. 153]. Ідеї А. Зуккалі спонукають до думки про те, що трубна школа є персоналізованою траєкторією формування музиканта. Кожен трубач, мігруючи між локальними осередками та вчителями, стає живим носієм загальнонаціональної традиції, що робить її гнучкою, адаптивною та конкурентною.

Згідно з А. Зуккалою, така спільнота тримається на соціальних акторах (в нашому випадку – музикантах) та інформаційному середовищі (*IUE – Information Use Environment*), де обмін досвідом відбувається неформально [11, с. 162]. Для українського трубача таким «невидимим коледжем» стає вся мережа професійних контактів, що виникає під час навчання у різних містах та роботи в оркестрах.

Наочним підтвердженням висловленої позиції є творчий шлях авторів цієї статті. До прикладу, освітня траєкторія Володимира Подольчука демонструє широку географію: с. Мельниця-Подільська (музична школа), Тернопільське музичне училище ім. С. Крушельницької (клас М. Старовецького), Одеська консерваторія ім. А. Нежданової (клас В. Луба). Професійний шлях також: симфонічний оркестр Одеського державного театру опери та балету, симфонічний оркестр Одеської філармонії, служба в оркестрі штабу Одеського військового округу (1984–1985 рр.), симфонічний оркестр Донецького академічного театру опери та балету. Географічна «мозаїка» педагогічної діяльності не менш яскрава: Донецьке музичне училище, Донецька державна музична академія ім. С. Прокоф'єва, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Луганська державна академія культури та мистецтв, Дніпровська академія музики, Національна музична академія України. Наведена фактологія засвідчує, що В. Подольчук став «актором» (формулювання А. Зуккалі) різнорівневої мережі, що поєднує західні, південні та східні вектори української трубної школи. Заснування Міжнародного конкурсу трубачів ім. М. Старовецького стало логічним інструментом масштабування досвіду В. Подольчука, що перетворює персональну пам'ять про вчителя на загальнонаціональну платформу обміну знаннями.

Аналогічну логіку «невидимого коледжу» ми бачимо у творчій біографії Юрія Тарарака. Початкова база, здобута у Кривому Розі (викладачі А. Радзівський, В. Пшеничних), була значно розширена в Харківському інституті мистецтв (клас А. Бевза). Проте вирішальним чинником персоналізації його манери стало стажування в класі професора Т. Докшицера – митця, чий вплив на світову трубну культуру є глобальним. Попри те, що в мистецтвознавчій традиції ім'я славетного уродженця Ніжина рідко пов'язують з українською трубною школою (замовчуючи, зокрема, трагічні причини виїзду

його родини з України в 1932 році), «генеалогія» його виконавського стилю має виразне українське коріння. У музичному училищі Т. Докшицер навчався в класі І. Василевського – випускника Київського музичного училища, учня фундатора київської школи М. Підгорбунського. Наведений приклад доводить, що територіальні осередки української трубної школи фактично пов'язані між собою через персональний досвід конкретних митців, навіть якщо цей шлях пролягав через інші країни.

Реалізація накопиченого досвіду Ю. Тарараком у Харкові (поєднання сольної практики в Харківському національному академічному театрі опери та балету з педагогічною діяльністю в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. Котляревського) трансформувала регіональний осередок в активну точку перетину традицій. Підготовка понад 50 професійних музикантів свідчить про те, що функціонування школи забезпечується не статичним перебуванням у певному закладі освіти, а безперервною передачею «професійного коду» від майстра до учня.

Важливо наголосити на принциповій тезі: навіть якщо студент отримує повну освіту в межах одного міста (наприклад, лише у Києві чи Харкові), він все одно стає суб'єктом мультикультурних впливів. Його наставник – це завжди людина з багатим професійним минулим, яка навчалася у різних майстрів. Педагог передає учневі не герметичну «локальну школу», а синтезований досвід, збагачений його власним професійним «бекграундом» (гастролями, роботою з різними диригентами, міжнародною співпрацею тощо).

Процес індивідуалізації підкріплюється попитом на універсалізм, щодо нього О. Концевич зазначає, що сучасний трубач повинен бути мультифункціональним, володіючи витривалістю, артикуляційною гнучкістю та здатністю працювати у різних стилях – від Бароко до Постмодерну [3, с. 69]. А справжня універсальність є результатом інтеграції різних традицій. Як зазначає П. Сорокін, діяльність провідних трубачів межі століть (В. Посвалюк, І. Гишка, М. Баланко та ін.) трансформувала школу з локалізованої системи у динамічну мережу фахових взаємозв'язків [7, с. 113].

Додатковим чинником децентралізації трубної школи сьогодні виступає вимушена мобільність музикантів, що створює ситуацію, коли виконавська манера стає результатом колективного мультикультурного та мультинаціонального впливу.

**Висновки.** Отже, українська трубна школа XXI століття постає як цілісна національна система, що долає вузькі межі окремих територіальних осередків. Ми переконані, що сьогодні некоректно говорити про «харківську» чи «київську» школи як про ізольовані явища; натомість слід розглядати єдину українську трубну школу, яка функціонує через мережу персональних зв'язків та індивідуальний генезис виконавських принципів. Творчий шлях музиканта – це не «прописка» у конкретному закладі, а живий «генетичний ланцюжок» знань, що вільно циркулює між різними містами та країнами. Сучасний трубач

самостійно «конструює» власну виконавську ідентичність, свідомо обираючи технічні та естетичні орієнтири в межах загальнонаціонального культурного простору. Такий підхід переводить розуміння школи

з територіально обмеженої категорії у площину глокалізованої системи, де особистий шлях музиканта стає основою сучасної моделі існування української трубної виконавської традиції.

#### Література:

1. Апатський В. Віхи історії духового виконавства в Україні. *Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 1. 153 с.
2. Душний А., Сторонська Н., Салій В. До питань дефініції понять виконавської та авторської школи. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 4. С. 31–38.
3. Концевич О. Засади універсализму виконавського мистецтва концертуючого трубача : дис. ... д-ра філос. : 025 / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2024. 303 с.
4. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.
5. Латко В. Історичні виміри виконавства на мідних духових інструментах : педагогічний аспект. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи*. Київ, 2018. Вип. 63. С. 99–102.
6. Посвалюк В. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга половина ХІХ–ХХ століття). Київ : КНУКіМ, 2005. 158 с.
7. Сорокін П. Виконавська творчість трубачів України кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1. С. 112–116.
8. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40, кн. 10. С. 180–190.
9. Цюлюпа С. Еволюція духового інструментально-оркестрового музичного мистецтва. *Нова педагогічна думка*. 2011. № 4. С. 168–172.
10. Шейко В. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційних вимірах (історико-методологічні аспекти) : монографія. Київ, 2012. 551 с.
11. Zuccala A. Modeling the Invisible College. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. 2005. Vol. 57, No. 2. P. 152–168.

#### References:

1. Apatskyi V. (1999). Vikhy istorii dukhovooho vykonavstva v Ukraini. [Milestones in the history of wind performance in Ukraine]. *Muzychne vykonavstvo – Musical performance*. Kyiv. Iss. 1. 153 p. [in Ukrainian]
2. Dushnyi A., Storonska N., Saliy V. (2022). Do pytan defynitsii poniat vykonavskoi ta avtorskoi shkoly. [To the issues of definition of the concepts of performing and author's school]. *Fine Art and Culture Studies*. No. 4. pp. 31–38. [in Ukrainian]
3. Kontsevych O. (2024). Zasady universalizmu vykonavskoho mystetstva kontsertuiuchoho trubacha. [Principles of universalism in the performing art of a concert trumpeter]. Thesis for a Degree of Doctor of Philosophy. Lviv National Music Academy. Lviv. 303 p. [in Ukrainian]
4. Kopiyevska O. (2018). Transformatsiini protsesy v kulturnykh praktykakh Ukrainy: hlobalnyi, hlokalnyi kontekst ta lokalni osoblyvosti (kinets XX – pochatok XXI st.). [Transformational processes in cultural practices of Ukraine: global, glocal context and local features]. Thesis for a Degree of Doctor of Sciences. Kyiv. 487 p. [in Ukrainian]
5. Latko V. (2018). Istorychni vymiry vykonavstva na midnykh dukhovykh instrumentakh: pedahohichnyi aspekt. [Historical dimensions of performance on brass instruments: pedagogical aspect]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova – Scientific journal of the National Pedagogical Dragomanov University*. Kyiv. Iss. 63. pp. 99–102. [in Ukrainian]
6. Posvaliuk V. (2005). Istoriia vykonavstva na trubi. Kyivska shkola (druha polovyna XIX–XX stolittia). [History of trumpet performance. Kyiv school (second half of the 19th – 20th centuries)]. Kyiv. 158 p. [in Ukrainian]
7. Sorokin P. (2024). Vykonavska tvorchist trubachiv Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia. [Performance creativity of Ukrainian trumpeters of the late 20th – early 21st century]. *Slobozhanski mystetski studii – Slobozhansky Art Studies*. No. 1. pp. 112–116. [in Ukrainian]
8. Sumarokova V. (2004). Vykonavska shkola yak ob'iekt doslidzhennia: do vyznachennia poniatia. [Performing school as an object of research: towards the definition of the concept]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv. Iss. 40. pp. 180–190. [in Ukrainian]
9. Tsiuliupa S. (2011). Evoliutsiia dukhovooho instrumentalno-orkestrovoho muzychnoho mystetstva. [Evolution of wind instrumental and orchestral music art]. *Nova pedahohichna dumka – New pedagogical thought*. No. 4. pp. 168–172. [in Ukrainian]
10. Sheiko V. (2012). Kultura Ukrainy v hlobalizatsiino-tsyvilizatsiinykh vymirakh (istoryko-metodolohichni aspekty). [Culture of Ukraine in global-civilizational dimensions (historical and methodological aspects)]. Kyiv. 551 p. [in Ukrainian]
11. Zuccala A. (2005). Modeling the Invisible College. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. Vol. 57. No. 2. pp. 152–168. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## МЕТОДИКА ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ПІАНІСТА ДО ПУБЛІЧНОГО ВИСТУПУ: КОРЕКЦІЯ ЕМОЦІЙНОГО СТАНУ ТА ВИКОНАВСЬКА НАДІЙНІСТЬ

Травкіна Наталія Михайлівна,  
концертмейстер кафедри мистецької освіти  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
ORCID ID: 0000-0001-9271-1907

*У статті розглядаються особливості підготовки студента-піаніста до публічного виступу як комплексного процесу, що поєднує технічні, художньо-інтерпретаційні та психологічні аспекти. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю підвищення якості виконавської підготовки майбутніх музикантів в умовах зростання вимог до сценічної діяльності та недостатньою увагою до психологічних чинників у навчальному процесі. Особливу увагу приділено аналізу природи сценічного хвилювання як багатокомпонентного психоемоційного явища, що включає когнітивні, емоційні, фізіологічні та поведінкові прояви.*

*Обґрунтовано значення корекції емоційного стану студента-піаніста як необхідної умови успішного публічного виступу. Розглянуто ефективні методи психологічної саморегуляції, зокрема дихальні техніки, когнітивну перебудову, метод візуалізації та моделювання концертної ситуації. Визначено їхню роль у зниженні рівня тривожності, формуванні впевненості та стабілізації психоемоційного стану виконавця.*

*Окрему увагу приділено формуванню виконавської надійності як інтегративної професійної якості, що забезпечує стабільність, точність і художню цілісність виконання в умовах сценічного стресу. Висвітлено основні напрями її розвитку, зокрема багаторівневе засвоєння музичного матеріалу, розвиток різних видів пам'яті, автоматизацію виконавських навичок і тренування концентрації уваги. Підкреслено важливість комплексного підходу до підготовки студента-піаніста, який передбачає поєднання виконавських і психологічних складових.*

*Результати дослідження можуть бути використані у практиці фортепіанного навчання з метою підвищення ефективності підготовки студентів до публічної діяльності.*

**Ключові слова:** студент-піаніст, публічний виступ, сценічне хвилювання, стрес, емоційний стан, виконавська надійність.

### **Travkina Nataliia. Methodology for preparing piano students for public performance: correction of emotional state and performance reliability**

*The article examines the features of preparing piano students for public performance as a complex process that integrates technical, artistic-interpretative, and psychological aspects. The relevance of the study is determined by the need to improve the quality of performance training for future musicians amid increasing demands on stage activity and insufficient attention to psychological factors in the educational process. Special attention is given to the analysis of stage anxiety as a multifaceted psycho-emotional phenomenon, which includes cognitive, emotional, physiological, and behavioral components.*

*The study substantiates the importance of regulating the emotional state of piano students as a necessary condition for a successful public performance. Effective methods of psychological self-regulation are considered, including breathing techniques, cognitive restructuring, visualization, and concert situation modeling. Their role in reducing anxiety, fostering confidence, and stabilizing the performer's psycho-emotional state is highlighted.*

*Particular attention is paid to the development of performance reliability as an integrative professional quality that ensures stability, accuracy, and artistic integrity of performance under stage stress. The main directions of its development are outlined, including multi-level assimilation of musical material, development of different types of memory, automation of performance skills, and attention concentration training. The importance of a comprehensive approach to piano student preparation, combining both performance and psychological components, is emphasized.*

*The results of the study can be applied in piano pedagogy to enhance the effectiveness of student preparation for public performance.*

**Key words:** piano student, public performance, stage anxiety, stress, emotional state, performance reliability.

**Вступ.** Публічний виступ є невід'ємною складовою професійної діяльності піаніста, оскільки саме у концертній практиці відбувається повноцінна реалізація його виконавського потенціалу, художнього мислення та інтерпретаційних намірів. Виступ перед аудиторією виступає своєрідним підсумком тривалої підготовчої роботи, де поєднуються технічна майстерність, музично-образне мислення та здатність до сценічної самопрезентації. Водночас ситуація публічності передбачає не лише демонстрацію виконавських умінь, але й уміння керувати власним психоемоційним станом, що є важливою складовою професійної компетентності музиканта.

Однак саме публічний виступ часто стає джерелом підвищеного психоемоційного напруження, що може негативно впливати на якість виконання. Недостатня увага до психологічної підготовки студентів призводить до зниження виконавської надійності, що проявляється у технічних помилках, порушенні темпоритмічної організації, втраті концентрації уваги та художньої цілісності твору. У зв'язку з цим особливою актуальністю набуває проблема формування ефективних методик підготовки студентів-піаністів до публічної діяльності, які б поєднували розвиток виконавської майстерності з цілеспрямованою корекцією емоційного стану.

875 є обґрунтування методичних підходів до підготовки студента-піаніста до публічного виступу, спрямованих на корекцію емоційного стану та забезпечення виконавської надійності.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження слугували наукові праці вітчизняних і зарубіжних учених з проблем музично-виконавської діяльності, фортепіанної педагогіки, психології музичного виконавства, сценічного хвилювання та емоційної саморегуляції. Теоретичну основу становили також сучасні науково-методичні джерела, присвячені підготовці студентів-піаністів до концертної діяльності, формуванню виконавської надійності та розвитку психологічної стійкості музиканта. Додатковим матеріалом стали узагальнення педагогічного досвіду щодо застосування ефективних методик подолання сценічного хвилювання, розвитку музичної пам'яті, концентрації уваги та стабільності виконання в умовах публічного виступу.

У дослідженні застосовано комплекс взаємопов'язаних методів, зокрема: аналіз і синтез наукових джерел – для визначення теоретичних засад проблеми; порівняльний аналіз – для зіставлення різних підходів до підготовки піаніста до публічного виступу; структурно-логічний метод – для систематизації основних компонентів виконавської підготовки; узагальнення та систематизацію – для формулювання висновків щодо ефективних шляхів корекції емоційного стану та формування виконавської надійності. Використання зазначених методів дозволило комплексно дослідити особливості підготовки студента-піаніста до сценічної діяльності та обґрунтувати методичні підходи до підвищення якості його виконавської підготовки.

**Результати дослідження.** Сценічне хвилювання є складним психоемоційним явищем, яке виникає у виконавця в умовах публічного виступу та зумовлюється підвищеною відповідальністю, оцінювальним характером ситуації й внутрішніми особистісними чинниками. Для студентів-піаністів воно є особливо актуальним, оскільки поєднує в собі як когнітивні, так і емоційно-фізіологічні реакції, що безпосередньо впливають на якість виконання.

У психологічному аспекті сценічне хвилювання розглядається як різновид ситуативної тривожності, яка активізується в умовах соціальної оцінки [1]. Його виникнення пов'язане з очікуванням результату виступу, страхом помилки, негативної оцінки або невідповідності власним чи зовнішнім стандартам. Важливим чинником є також рівень сформованості професійної ідентичності студента та його впевненість у власних виконавських можливостях [2].

Сценічне хвилювання має багатокomпонентну структуру, що включає такі складові:

1. Когнітивний компонент. Виявляється у специфічних думках і уявленнях, які супроводжують виступ. До них належать: страх забути текст або припуститися помилки; надмірна зосередженість на можливих невдачах; негативні очікування щодо реакції аудиторії; занижена самооцінка власних виконавських можливостей. Такі когнітивні установки можуть призводити до

зниження концентрації уваги та порушення цілісності музичного мислення.

2. Емоційний компонент. Проявляється у вигляді тривоги, страху, напруження, невпевненості. В окремих випадках можливі панічні реакції або, навпаки, емоційна загальмованість. Емоційний стан виконавця безпосередньо впливає на художню виразність виконання, його образність і цілісність.

3. Фізіологічний компонент. Пов'язаний із активацією вегетативної нервової системи та проявляється у: прискореному серцебитті; підвищеному потовиділенні; сухості в роті; треморі рук; м'язовому напруженні. Для піаніста особливо критичним є саме м'язове напруження, оскільки воно безпосередньо впливає на технічну свободу, точність рухів і якість звуковидобування.

4. Поведінковий компонент. Виявляється у зміні виконавської поведінки: порушення темпу (прискорення або уповільнення); втрата контролю над динамікою; механічність виконання; зниження артистичності. Іноді спостерігається уникнення сценічної діяльності як спосіб захисту від стресу [2].

Важливо зазначити, що сценічне хвилювання може мати як негативний, так і позитивний характер. Помірний рівень хвилювання виконує мобілізуючу функцію: активізує увагу, підвищує енергетичний тонус і сприяє більш емоційно насиченому виконанню. Натомість надмірне хвилювання має дезорганізуючий ефект, що призводить до втрати контролю над виконавським процесом.

На інтенсивність сценічного хвилювання впливають різні чинники:

- а) індивідуально-психологічні особливості (рівень тривожності, тип темпераменту);
- б) ступінь підготовленості твору;
- в) попередній сценічний досвід;
- г) значущість виступу (іспит, конкурс, концерт);
- д) рівень підтримки з боку викладача та оточення [3].

Особливу роль відіграє досвід попередніх виступів: позитивний досвід знижує рівень тривожності, тоді як негативний може формувати стійкий страх сцени.

Таким чином, сценічне хвилювання є комплексним психофізіологічним явищем, що потребує цілеспрямованої корекції у процесі професійної підготовки піаніста. Усвідомлення його природи та структури є необхідною умовою для ефективного формування виконавської надійності та психологічної готовності до публічної діяльності.

Корекція емоційного стану студента-піаніста є важливим складником підготовки до публічного виступу, оскільки саме психоемоційна стабільність забезпечує здатність до повноцінної реалізації виконавського потенціалу. Ефективна регуляція емоцій дозволяє знизити рівень сценічного хвилювання, підвищити впевненість у власних силах і забезпечити стабільність виконання в умовах стресу [4].

Сучасні підходи до корекції емоційного стану ґрунтуються на поєднанні психологічних, педагогічних і психофізіологічних методів, які мають застосовуватися системно та індивідуалізовано. Це:

1. Формування навичок саморегуляції. Саморегуляція є базовим механізмом управління емоційним станом. Вона передбачає усвідомлення власних емоцій, здатність контролювати їх інтенсивність та спрямовувати психічні процеси у продуктивне русло. До основних методів саморегуляції відносять:

а) дихальні техніки. Повільне, ритмічне дихання (наприклад, за схемою 4-4-6) сприяє зниженню рівня тривожності та стабілізації серцевого ритму. Регулярне використання таких вправ перед виступом допомагає швидко нормалізувати фізіологічний стан;

б) м'язова релаксація. Послідовне напруження і розслаблення м'язів (за принципом прогресивної релаксації) дозволяє зняти надмірну фізичну напругу, що особливо важливо для піаніста, чия виконавська діяльність залежить від свободи рухів;

в) аутогенне тренування. Використання словесних формул самонавіювання («я спокійний», «мої руки вільні») сприяє формуванню внутрішнього відчуття стабільності та контролю [7].

2. Когнітивна корекція та позитивне мислення. Значна частина сценічного хвилювання формується на рівні мислення, тому важливим напрямом є робота з когнітивними установками. До основних прийомів ми віднесемо:

а) заміну негативних установок на позитивні. Наприклад, установка «я можу помилитися» трансформується у «я добре підготовлений і зможу впоратися»;

б) раціоналізація страху. Усвідомлення того, що хвилювання є природною реакцією, допомагає знизити його інтенсивність;

в) фокусування на процесі, а не на результаті. Перенесення уваги з оцінки публіки на сам процес музикування сприяє зменшенню тривожності [7].

3. Метод уявної репетиції. Так, візуалізація є ефективним засобом психологічної підготовки до виступу. Вона передбачає уявне відтворення всієї ситуації концерту: вихід на сцену; контакт із інструментом; виконання твору; реакція аудиторії. Регулярна уявна репетиція сприяє формуванню відчуття знайомості з ситуацією виступу, що знижує рівень невизначеності та страху. Крім того, вона допомагає закріпити позитивний сценарій поведінки [8].

4. Моделювання концертної ситуації. Одним із найбільш ефективних методів є наближення навчального процесу до реальних умов виступу. Це включає: виконання програми перед невеликою аудиторією; участь у відкритих уроках; організацію «контрольних» виступів. Такий підхід дозволяє поступово адаптувати студента до сценічного середовища, знижуючи рівень стресу через звикання [8].

5. Розвиток емоційної стійкості. Емоційна стійкість передбачає здатність зберігати внутрішню рівновагу навіть у складних умовах. Її формування включає: поступове збільшення складності виступів; формування адекватної самооцінки; розвиток впевненості у власних виконавських можливостях. Слід звернути увагу і на формування толерантності до помилок: студент має навчитися сприймати їх як

природну частину виконавського процесу, а не як катастрофу [10].

6. Організація режиму підготовки. Раціонально організований режим занять відіграє значну роль у стабілізації емоційного стану. До нього входять: регулярність занять; чергування навантаження і відпочинку; достатній сон; обмеження надмірних репетицій напередодні виступу. Перевтома значно підвищує рівень тривожності та знижує концентрацію уваги [10].

7. Роль викладача у корекції емоційного стану. Викладач виступає не лише як наставник у технічному та художньому аспектах, а й як психологічний підтримуючий фактор. Його функції включають: створення безпечної та доброзичливої атмосфери; формування впевненості студента; індивідуальний підбір методів підготовки; корекцію неадекватних очікувань і страхів. Позитивна педагогічна взаємодія значно знижує рівень сценічної тривожності [3].

Отже, корекція емоційного стану студента-піаніста є багатограним процесом, що включає розвиток навичок саморегуляції, роботу з мисленням, формування сценічного досвіду та підтримку з боку викладача. Систематичне застосування зазначених методів сприяє зниженню рівня сценічного хвилювання, підвищенню впевненості виконавця та забезпеченню високої якості публічного виступу.

Одним із ключових завдань професійної підготовки студента-піаніста постає формування виконавської надійності, під якою розуміється здатність музиканта стабільно, точно та художньо цілісно відтворювати музичний твір у різних умовах, зокрема, в ситуації публічного виступу, незалежно від впливу зовнішніх і внутрішніх стресових чинників [5].

Виконавська надійність виступає інтегративною якістю, яка поєднує технічну майстерність, музично-інтелектуальне розуміння твору, психоемоційну стійкість та сформованість виконавських навичок. Її формування є тривалим і цілеспрямованим процесом, який передбачає використання комплексу методичних підходів.

1. Глибоке та багаторівневе засвоєння музичного матеріалу. Основою виконавської надійності є якісне вивчення музичного твору, що здійснюється на кількох рівнях:

а) технічний рівень – відпрацювання аплікатури, штрихів, динаміки, ритмічної точності;

б) аналітичний рівень – розуміння форми твору, гармонічної структури, тематичного розвитку;

в) художньо-образний рівень – усвідомлення змісту, характеру та стилістичних особливостей музики.

Такий підхід забезпечує не лише механічне запам'ятовування, а й осмислене виконання, що є більш стійким до впливу стресу [5].

2. Забезпечення варіативності виконання. Однією з важливих умов надійності є здатність до гнучкого виконання твору в різних умовах. Для цього застосовуються:

а) гра в різних темпах (повільному, середньому, швидкому);

б) варіювання динаміки та артикуляції;

в) виконання з різних місць твору (не лише з початку);

г) свідоме зміщення акцентів уваги (наприклад, на мелодію або акомпанемент).

Варіативність сприяє уникненню залежності від «автоматичного сценарію» виконання та підвищує адаптивність виконавця [5].

3. Розвиток різних видів музичної пам'яті. Надійність виконання значною мірою залежить від якості музичної пам'яті. У процесі підготовки важливо інтегрувати різні її види: слухова пам'ять – уявлення звучання твору; моторна пам'ять – автоматизація рухів; зорова пам'ять – запам'ятовування нотного тексту; логічна пам'ять – розуміння структури твору.

Опора лише на один вид пам'яті (наприклад, моторний) робить виконання вразливим до збоїв. Комплексне використання пам'яті забезпечує більшу стійкість у стресових ситуаціях [6].

4. Формування навичок концентрації уваги. Концентрація уваги є необхідною умовою стабільного виконання. У процесі гри студент має утримувати увагу на: поточному музичному матеріалі; художньому образі; технічних аспектах виконання.

Для розвитку концентрації застосовуються такі вправи:

а) виконання твору з різними завданнями (наприклад, виділення окремих голосів);

б) свідомий контроль за окремими елементами (ритм, динаміка);

в) тренування безперервності уваги протягом усього твору.

Розвинена концентрація дозволяє зменшити кількість помилок і підтримувати цілісність виконання [6].

5. Автоматизація виконавських навичок. Автоматизація є важливим етапом формування надійності. Вона передбачає доведення технічних і координаційних дій до рівня, коли вони виконуються без значних свідомих зусиль. Це досягається через: багаторазове повторення; систематичну роботу над складними місцями; поступове ускладнення завдань.

Автоматизовані навички менш піддаються впливу хвилювання, що забезпечує стабільність виконання на сцені [11].

6. Тренування у стресових умовах. Для підвищення виконавської надійності необхідно моделювати умови, наближені до концертних. Це включає: виконання твору перед аудиторією; запис на відео або аудіо; імітацію відповідальних виступів (іспити, конкурси).

Такі тренування дозволяють адаптуватися до психологічного навантаження та сформувати стійкість до стресу [11].

7. Формування навичок відновлення після помилок. Однією з ознак виконавської надійності є здатність

продовжувати виконання після помилки без втрати цілісності твору. Для цього необхідно: навчитися швидко відновлюватися після збою; не фіксувати увагу на помилці; зберігати темп і художню лінію.

Ця навичка особливо важлива в умовах публічного виступу, де повна безпомилковість не завжди досяжна [5].

8. Систематичність та етапність підготовки. Формування виконавської надійності потребує чітко організованого процесу навчання, який включає: поступове ускладнення репертуару; регулярність занять; етапне доведення твору до концертного рівня; контроль результатів.

Систематичність сприяє закріпленню навичок і формуванню впевненості у власних можливостях [5].

Таким чином, виконавська надійність є комплексною характеристикою професійної підготовки піаніста, що формується через поєднання технічної досконалості, глибокого розуміння музичного матеріалу та психологічної стійкості. Її розвиток вимагає системного підходу, що включає багаторівневе вивчення твору, розвиток пам'яті та уваги, автоматизацію навичок і тренування в умовах, наближених до концертних. Такий підхід забезпечує стабільність і якість виконання незалежно від зовнішніх обставин.

**Висновки.** У підсумку відзначимо, що підготовка студента-піаніста до публічного виступу є комплексним процесом, що поєднує технічні, художні та психологічні аспекти. Встановлено, що сценічне хвилювання є природною реакцією, яка може мати як мобілізуючий, так і дезорганізуючий вплив на виконавця. Ефективність виступу значною мірою залежить від здатності студента керувати власним емоційним станом. Застосування методів саморегуляції, когнітивної корекції, візуалізації та моделювання концертної ситуації сприяє зниженню тривожності, підвищенню впевненості та формуванню психологічної готовності до сценічної діяльності.

Виконавська надійність розглядається як інтегративна професійна якість, що забезпечує стабільність і якість виконання в умовах публічного виступу. Її формування базується на глибокому засвоєнні музичного матеріалу, розвитку різних видів пам'яті, автоматизації навичок і тренуванні концентрації уваги. Таким чином, комплексний підхід до підготовки, що враховує як виконавські, так і психологічні чинники, є необхідною умовою успішної концертної діяльності студента-піаніста.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на розробку та впровадження інноваційних психолого-педагогічних методик підготовки студентів-піаністів до публічного виступу з урахуванням індивідуальних особливостей їх емоційної регуляції та формування виконавської надійності.

### Література:

1. Дубовий З. С. Стрес-менеджмент на заняттях з дисципліни «Музично-виконавський практикум». *ScienceRise: Pedagogical Education*. 2024. № 4(61). С. 34–41.
2. Мержева Л. Сценічне хвилювання як складова здоров'язбережувальних технологій в процесі підготовки майбутніх педагогів-музикантів. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. 2024. № 1 (32). С. 198–203.

3. Цепух І. О. Психологічні особливості підготовки студента-піаніста до публічного виступу. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 2(34). С. 154–165.
4. Чж. Цянь. Емоційно-вольова саморегуляція як компонент фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика*. Дрогобич, 2018. Вип. 5. С. 323–331.
5. Юник Д. Виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності як науковий феномен. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2022. № 2(55). С. 65–81.
6. Ян І. Психологічна готовність піаніста до концертно-сценічної діяльності як основа його виконавської стабільності. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2023. № 1(58). С. 96–111.
7. Kinney C., Saville P., Heiderscheid A., Himmerich H. Therapeutic interventions for music performance anxiety: A systematic review and narrative synthesis. *Behavioral Sciences*. 2025. № 15(2). P. 138–152.
8. Mazzarolo I., Burwell K., Schubert E. Teachers' approaches to music performance anxiety management: A systematic review. *Frontiers in Psychology*. 2023. № 14. P. 120–129.
9. Tang, Y., Ryan L. Music performance anxiety: Can expressive writing intervention help? *Frontiers in Psychology*. 2020. № 11. P. 133–149.
10. Yoshie M., Kudo K., Murakoshi T., Ohtsuki T. Music performance anxiety in skilled pianists: Effects of social-evaluative performance situation on subjective, autonomic, and electromyographic reactions. *Experimental Brain Research*. 2020. № 199(2). P. 117–126.
11. Xu Y., Yin S., Xu N., Du B. A brief discussion on the impact and coping strategies of performance anxiety in music major college students. *Humanities and Social Science Research*. 2022. № 8(1). P. 73–78.

### References:

1. Dubovyi, Z. S. (2024). Stres-menedzhment na zaniattiakh z dystsypliny «Muzychno-vykonavskiyi praktykum». [Stress management in classes in the discipline «Music and Vikonavian Workshop»]. *ScienceRise: Pedagogical Education*. 2024. № 4(61). S. 34–41. [in Ukrainian].
2. Merzheva, L. (2024). Stsenichne khvyliuvannia yak skladova zdoroviazberezhuvalnykh tekhnolohii v protsesi pidhotovky maibutnix pedahohiv-muzykantiv. [Stage excitement as a component of health-preserving technologies in the process of training future music teachers]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*. 2024. № 1 (32). S. 198–203. [in Ukrainian].
3. Tsepukh, I. O. (2022). Psykholohichni osoblyvosti pidhotovky studenta-pianista do publichnoho vystupu. [Psychological features of a pianist student's preparation for public performance]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. 2022. № 2(34). S. 154–165. [in Ukrainian].
4. Chzh., Tsian. (2018). Emotsiino-volova samorehuliatyia yak komponent fakhovoi pidhotovky maibutnix uchyteliv muzychnoho mystetstva. [Emotional-volitional self-regulation as a component of professional training of future teachers of music]. *Muzychne mystetstvo KhKhI stolittia – istoriia, teoriia, praktyka*. Drohobych, 2018. Vyp. 5. S. 323–331. [in Ukrainian].
5. Yunyk, D. (2022). Vykonavska nadiinist muzykantiv u kontsertno-stsenichnii diialnosti yak naukovyi fenomen. [Performance reliability of musicians in concert and stage activities as a scientific phenomenon]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho*. 2022. № 2(55). S. 65–81. [in Ukrainian].
6. Yan, Yi. (2023). Psykholohichna hotovnist pianista do kontsertno-stsenichnoi diialnosti yak osnova yoho vykonavskoi stabilnosti. [Psychological readiness of a pianist for concert and stage activities as the basis of his performance stability]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho*. 1(58). 96–111. [in Ukrainian].
7. Kinney, C., Saville, P., Heiderscheid, A., Himmerich, H. (2025). Therapeutic interventions for music performance anxiety: A systematic review and narrative synthesis. *Behavioral Sciences*. 15(2). 138–152. [in English].
8. Mazzarolo, I., Burwell, K., Schubert, E. (2023). Teachers' approaches to music performance anxiety management: A systematic review. *Frontiers in Psychology*. 14. 120–129. [in English].
9. Tang, Y., Ryan, L. (2020). Music performance anxiety: Can expressive writing intervention help? *Frontiers in Psychology*. 11. 133–149. [in English].
10. Yoshie, M., Kudo, K., Murakoshi, T., Ohtsuki, T. (2020). Music performance anxiety in skilled pianists: Effects of social-evaluative performance situation on subjective, autonomic, and electromyographic reactions. *Experimental Brain Research*. 199(2). 117–126. [in English].
11. Xu, Y., Yin, S., Xu, N., Du, B. (2022). A brief discussion on the impact and coping strategies of performance anxiety in music major college students. *Humanities and Social Science Research*. 8(1). 73–78. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 30.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 27.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ТВОРЧИСТЬ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ ЯК НОВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

**Федорченко Валентин Кузьмич,**

викладач кафедри мистецької освіти  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
ORCID ID: 0009-0000-6398-0585

*Стаття присвячена комплексному дослідженню хорової творчості видатної української композиторки Ганни Гаврилець у контексті еволюції національного музичного мистецтва зламу ХХ–ХХІ століть. Актуальність роботи зумовлена значним впливом доробку мисткині на формування сучасного репертуару та модернізацію виконавської культури хорів. У дослідженні визначено, що творчість Ганни Гаврилець постає як якісно новий етап, де традиційні національні джерела (фольклор, духовна монодія) органічно синтезуються з новітніми композиторськими техніками – сонористикою, кластерною фактурою та авангардним гармонічним мисленням.*

*Проаналізовано жанрову палітру творчості композиторки, виокремлюючи духовні концерти, літургійні твори, фольклорні дійства та хорові мініатюри. Особливу увагу приділено концепції «психологізації сакрального простору» у духовній музиці, де акцент зміщується з обрядовості на інтимний діалог особистості з Богом. Встановлено, що впровадження симфонічного мислення у хорові партитури та використання розширених вокальних технік (глісандо, шепіт, «білий» звук) стали справжнім «технологічним проривом» для українського виконавства.*

*Обґрунтовано, що творча спадщина Ганни Гаврилець постає як фундаментальний чинник збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів, оскільки її музична мова не лише актуалізує архаїчні пласти культури, а й підносить їх до рівня універсальних філософських смислів, зрозумілих світовій спільноті. Узагальнення результатів дослідження підтверджує, що доробок композиторки відіграє стратегічну роль у процесах інтеграції українського мистецтва у глобальний соціокультурний простір. Завдяки унікальному поєднанню національної специфіки з загальнолюдськими гуманістичними цінностями, музика Ганни Гаврилець стає потужним інструментом утвердження авторитету української хорової школи на міжнародній арені, перетворюючи кожне виконання її творів на акт високої культурної самопрезентації.*

**Ключові слова:** Ганна Гаврилець, українське хорове виконавство, духовна музика, неофольклоризм, виконавська інтерпретація, національна ідентичність.

### ***Fedorchenko Valentyn. The Creative Work of Hanna Havrylets as a New Stage in the Development of Ukrainian Choral Performance***

*The article is devoted to a comprehensive study of the choral works of the outstanding Ukrainian composer Hanna Havrylets within the context of the evolution of national musical art at the turn of the 21st century. The relevance of the study is driven by the significant impact of the composer's oeuvre on the formation of modern repertoire and the modernization of choral performance culture. The study determines that Hanna Havrylets' creative work represents a qualitatively new stage where traditional national sources (folklore, sacred monody) are organically synthesized with the latest compositional techniques-sonorism, cluster texture, and avant-garde harmonic thinking.*

*The genre palette of the composer's work is analyzed, highlighting sacred concertos, liturgical works, folk performances, and choral miniatures. Particular attention is paid to the concept of the «psychologization of sacred space» in spiritual music, where the emphasis shifts from ritualism to an intimate dialogue between the individual and God. It is established that the introduction of symphonic thinking into choral scores and the use of extended vocal techniques (glissando, whispering, «white voice») became a true «technological breakthrough» for Ukrainian performance art.*

*It is substantiated that the creative heritage of Hanna Havrylets serves as a fundamental factor in preserving national identity under the conditions of globalization, as her musical language not only actualizes archaic layers of culture but also elevates them to the level of universal philosophical meanings accessible to the global community. The synthesis of the research results confirms that the composer's work plays a strategic role in the processes of integrating Ukrainian art into the global socio-cultural space. Due to a unique combination of national specificity and universal humanistic values, Hanna Havrylets' music has become a powerful tool for asserting the authority of the Ukrainian choral school on the international stage, transforming every performance of her works into an act of high-level cultural self-presentation.*

**Key words:** Hanna Havrylets, Ukrainian choral performance, sacred music, neo-folklorism, performance interpretation, national identity.

**Вступ.** Творчість Ганни Гаврилець посідає особливе місце в контексті розвитку сучасного українського хорового мистецтва, виступаючи важливим чинником його оновлення та художньої еволюції. Українська хорова традиція, що формувалася протягом століть і ґрунтується на глибоких фольклорних та духовних засадах, у кінці ХХ – на початку ХХІ століття зазнала суттєвих

трансформацій, пов'язаних із переосмисленням національної спадщини та інтеграцією у світовий культурний простір. У цьому процесі творчість Ганни Гаврилець постає як яскраве явище, що поєднує традиційні інтонаційні джерела з новітніми композиторськими підходами, формуючи новий художній тип хорового мислення.



Актуальність дослідження зумовлена необхідністю глибшого осмислення внеску композиторки у розвиток українського хорового виконавства, зокрема в аспекті її впливу на формування сучасного репертуару та інтерпретаційної культури. Хорові твори Ганни Гаврилець вирізняються стильовою самобутністю, духовною насиченістю та високими виконавськими вимогами, що сприяє професійному зростанню хорових колективів і розширенню їхніх художніх можливостей. Саме тому її творчість доцільно розглядати як новий етап розвитку українського хорового мистецтва, який відкриває перспективи подальшого синтезу національних традицій і сучасних музичних тенденцій.

Мета статті полягає у комплексному дослідженні творчості Ганни Гаврилець в контексті розвитку сучасного українського хорового виконавства, а також у визначенні її ролі як важливого етапу еволюції національного хорового мистецтва.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження слугували хорові твори Ганни Гаврилець, зокрема духовні концерти, літургійні композиції, хорові мініатюри та обробки народних пісень, що репрезентують різні етапи її творчості. Джерельну базу також становили наукові праці вітчизняних і зарубіжних музикознавців з проблем розвитку українського хорового мистецтва, історії та теорії музики, хорового виконавства і диригування. Додатковим матеріалом стали нотні видання, аудіо- та відеозаписи виконань творів композиторки, а також виконавський досвід сучасних хорових колективів, що інтерпретують її музику в концертній практиці.

У дослідженні застосовано комплекс взаємопов'язаних методів. Зокрема, аналіз і синтез наукових джерел використано для визначення теоретичних засад і понятійного апарату дослідження; музикознавчий аналіз – для виявлення стильових, жанрових та інтонаційно-гармонічних особливостей хорових творів Ганни Гаврилець; порівняльний метод – для зіставлення її творчості з доробком інших українських композиторів у контексті розвитку хорового мистецтва; структурно-функціональний метод – для осмислення ролі окремих елементів музичної мови у формуванні цілісного художнього образу; метод узагальнення та систематизації – для формулювання висновків щодо значення творчості композиторки як нового етапу розвитку українського хорового виконавства.

**Результати дослідження.** Творчість Ганни Гаврилець (1958–2022 рр.) є унікальним явищем в українській музичній культурі на зламі ХХ–ХХІ століть. Її хоровий доробок не просто продовжує традиції українського неофольклоризму та духовної музики, а формує якісно новий етап розвитку виконавства, де технічна складність поєднується з глибинним психологізмом, а автентичний код – із модерною звуковою естетикою.

У хоровій творчості Ганни Гаврилець органічно поєднується синтез фольклору та авангардного мислення. Першоосною її художнього методу є глибоке, майже генетичне відчуття національного мелосу, який у її творах позбувається суто етнографічного забарвлення і стає об'єктом високого модерністського

переосмислення. Композиторка не просто використовує народну пісню як цитату, а препарує її структуру, виокремлюючи архаїчні поспівки, мікроінтервали та специфічні ладові нахили. Яскравим прикладом такого підходу є хор «Кроковее колесо», де давньоруська веснянкова інтонація стає фундаментом для розгортання складної звукової драматургії. Тут традиція виступає не об'єктом стилізації, а живим імпульсом для радикального оновлення музичної мови, де первісна енергія фольклору органічно вплітається у сучасні гармонічні структури [5].

Особливу увагу привертає робота Ганни Гаврилець із хоральною фактурою, яку вона трактує через призму сонористики. Традиційне багатоголосся часто поступається місцем розгалуженим кластерним вертикалям, де замість чітко окреслених акордів виникають «звукові плями». Наприклад, у фрагментах симфонії-дійства «Золотий камінь посіємо» композиторка майстерно використовує сонорні ефекти, шепіт та вигуки, що відтворюють магічну атмосферу обрядодійства. Межа між академічним співом і ритуальною стихією тут майже зникає, що вимагає від виконавців принципово нового рівня технічної мобільності [7].

Важливим аспектом цього синтезу є драматургічна трансформація поетичного слова. Так, у циклах на вірші Тараса Шевченка композиторка відходить від традиційного «кобзарського» пафосу, натомість занурюється у глибокий психологізм та експресіоністичну напругу. Використання авангардних засобів – дисонантних нашарувань та вільних метричних структур – дозволяє їй розкрити у Шевченковій поезії нові, трагічно-екзистенційні смисли. Виконавська складність таких полотен полягає у необхідності тримати чітку концептуальну лінію при максимальній емоційній амплітуді, що робить ці цикли справжнім іспитом для професійних колективів [8].

Зрештою, синтез фольклору та авангарду в доробку Ганни Гаврилець формує нову естетику тембральності в українському хоровому виконавстві. Композиторка розглядає хор не як сукупність голосів, а як універсальний «над-інструмент», здатний імітувати природні звуки, дзвони або електронні ефекти. На прикладі хорової кантати «Stabat Mater» ми бачимо, як розширення тембральних обріїв змушує диригентів шукати нові прийоми звуковидобування, що балансують між академічним куполом та фольклорною «відкритістю». Це перетворює кожен її твір на унікальну лабораторію, де українська автентика отримує право на сучасне, актуальне життя у світовому культурному просторі [3].

Творчість Ганни Гаврилець охоплює широкий спектр жанрів, що свідчить про багатогранність її мистецького мислення та глибоке розуміння природи хорового звучання. Одне з провідних місць у її доробку займають духовні концерти, які вирізняються масштабністю задуму, глибиною філософського змісту та драматургічною цілісністю. У цих творах композиторка звертається до сакральних текстів, інтерпретуючи їх через призму сучасного світовідчуття. Вона поєднує традиції українського церковного співу з новітніми засобами

музичної виразності, створюючи багатопшарову фактуру та насичену гармонічну мову. Її духовні концерти вимагають від виконавців не лише технічної майстерності, а й глибокого емоційного занурення, що робить їх важливим елементом сучасного хорового репертуару [4].

Вагоме місце у творчості композиторки займають також літургійні твори, які безпосередньо пов'язані з богослужбовою практикою. У цих композиціях особливо відчутною є повага до канонічних традицій, однак Ганна Гаврилець не обмежується їх простим відтворенням. Вона прагне до внутрішнього осмислення духовного тексту, надаючи йому нових інтонаційних відтінків і звукових барв. Її літургійна музика характеризується стриманістю, зосередженістю та особливою чистотою звучання, що сприяє створенню молитовної атмосфери. Водночас композиторка використовує сучасні гармонічні та фактурні прийоми, завдяки чому її твори органічно поєднують традицію і новаторство, відкриваючи нові можливості для розвитку духовного хорового виконавства [9].

Не менш важливою складовою творчості Ганни Гаврилець є хорві мініатюри та обробки народних пісень, у яких найбільш яскраво виявляється її зв'язок із національною культурною традицією. Хорові мініатюри вирізняються лаконічністю форми, витонченістю музичної мови та глибокою емоційною насиченістю. У них композиторка досягає значної художньої виразності мінімальними засобами, приділяючи особливу увагу деталям – інтонації, динаміці, тембровим нюансам. Обробки народних пісень, у свою чергу, демонструють її здатність тонко відчувати фольклорний матеріал. Вона не просто гармонізує мелодію, а творчо переосмислює її, збагачуючи новими фактурними та гармонічними рішеннями, зберігаючи при цьому автентичний характер першоджерела. Така жанрова різноманітність свідчить про універсальність композиторського мислення Ганни Гаврилець і її здатність працювати в різних стильових площинах, поєднуючи традицію з сучасністю та створюючи цілісний художній світ [9].

Духовна спадщина Ганни Гаврилець посідає особливе місце в українському хоровому мистецтві, пропонує перехід від зовнішньої обрядовості до глибокого внутрішнього молитовного зосередження. Композиторка не просто звертається до сакральних текстів, а створює нову антропоцентричну модель духовної музики, де в центрі уваги опиняється не велич інституції, а трепетний діалог людської душі з Творцем. Її твори на канонічні тексти, такі як «Блаженний, хто дбає про вбогого» або «До тебе, приношу я, Господи, душу мою», демонструють відмову від традиційного «концертного» пафосу на користь інтимної, сповідальної лірики, що докорінно змінює вимоги до виконавської інтерпретації [10].

Ключовою характеристикою цієї нової парадигми є психологізація сакрального простору. Ганна Гаврилець майстерно використовує засоби сучасної хорової мови для передачі найтонших нюансів релігійного почуття – від смиренного шепоту до екстатичного

осяяння. У хорових псалмах композиторка часто застосовує принцип поступового фактурного накопичення, де з одного звука або лаконічної поспівки виростає грандіозна звукова вертикаль. Для виконавців це означає необхідність володіння бездоганним контролем над динамікою: здатність утримувати напружене *pianissimo* протягом тривалого часу та здійснювати м'які, «невидимі» переходи між гармонічними пластами [10].

Важливим кроком у розвитку українського хорового виконавства стало впровадження Ганною Гаврилець симфонічного мислення у духовні жанри. Її хорова молитва «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» вражає своєю драматичною потужністю, де хор трактується як масштабний оркестровий апарат. Тут композиторка активно використовує поліфонічне нашарування голосів та складні дивізі (*divisi*), що створює ефект «багатовимірного» звуку. Таке письмо вимагає від хорового колективу не лише ідеальної інтонаційної чистоти, а й особливої акустичної витримки, здатності вибудувати довгі виконавські вектори, що об'єднують фрагменти тексту в цілісне філософське полотно [12].

Нарешті, духовна музика Ганни Гаврилець позначена унікальним синтезом візантійської традиції та сучасного європейського інтелектуалізму. У її партитурах можна почути відлуння давніх монодійних розспівів, які, однак, існують у вільному дисонантному середовищі. На прикладі твору «Молитва до Пресвятої Богородиці» ми бачимо, як традиційна мелодика трансформується під впливом нової гармонійної мови. Це створює особливий виклик для сучасного диригента: знайти баланс між канонічною суворістю та сучасною експресією. Творчість Ганни Гаврилець у цій сфері стала фундаментом для формування сучасного українського «духовного стилю», який поєднує національну ідентичність із загальнолюдськими гуманістичними цінностями [12].

Варто також відзначити, що творчість Ганни Гаврилець стала справжнім «технологічним проривом» для українського хорового виконавства, змусивши колективи вийти за межі традиційної класико-романтичної манери співу. Її партитури вимагають від артистів хору не лише бездоганного володіння голосом, а й навичок інструментального інтонування. Оскільки композиторка часто використовує складні гармонічні вертикалі з великою кількістю секунд та септим, виконавці мусять мати надзвичайно гострий слух, аби утримувати чистоту строю в умовах щільної дисонантної тканини. Це стимулювало розвиток нової якості ансамблевого звуку, де кожен голос має бути максимально мобільним та точним, як у камерному інструментальному ансамблі [11].

Окремим викликом для сучасних хорів стало опанування розширених вокальних технік, які Ганна Гаврилець органічно вплітала у свої твори. У таких композиціях, як «Крокове колесо» чи сцени з фольк-опери «Золотий камінь посіємо», хористи зіштовхуються з необхідністю поєднувати академічну манеру з елементами автентичного («білого») звуку, використовувати глісандо, мовленнєві вигукки та складні сонорні

ефекти. Це призвело до появи універсального типу хорового співака, здатного миттєво перемикатися між різними стильовими регістрами, що значно збагатило тембральну палітру провідних українських муніципальних та камерних хорів (зокрема «Київ», «Хрещатик», «Вінниця») [2].

Значний вплив творчість Ганни Гаврилець справила на диригентську інтерпретацію та техніку керування. Через часту зміну метру, асиметричні ритми та багатопластову фактуру, диригент постає перед завданням не просто «тактування», а архітектонічного вибудовування звукового простору. У творах на кшталт «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» диригентові необхідно координувати численні *divisi*, забезпечуючи баланс між різними групами хору, які часто виконують самостійні ритмічні та мелодійні пласти. Це вимагає від керівника колективу високого рівня партитурного мислення та здатності транслювати складні філософські концепції через чітку й лаконічну жестову графіку [9].

Нарешті, музика Ганни Гаврилець виховала в сучасних виконавців особливу акустичну витривалість та динамічну гнучкість. Вміння виконувати тривалі статичні епізоди на граничному *ritardando* або витримувати колосальну емоційну напругу в кульмінаціях без форсування звуку стало ознакою професійної зрілості колективів [1]. Таким чином, доробок композиторки не лише збагатив репертуар, а й став потужним інструментом професійного зростання української хорової школи, піднявши її до рівня найвищих світових стандартів сучасної музики.

**Висновки.** Узагальнюючи результати дослідження, можна констатувати, що творчість Ганни Гаврилець є вагомим і самобутнім явищем сучасної української культури, оскільки вона органічно поєднує національні традиції з актуальними тенденціями розвитку світового музичного мистецтва. Одним із ключових аспектів її значущості є внесок у збереження національної ідентичності. У своїх хорових творах композиторка активно звертається до інтонаційних джерел українського фольклору, традицій церковного співу

та поетичної спадщини, що дозволяє зберігати й актуалізувати культурну пам'ять народу. Її музика не лише відтворює характерні риси українського музичного мислення, але й поглиблює їх, надаючи нового змісту та сучасного звучання. У такий спосіб творчість Ганни Гаврилець виконує важливу культуротворчу функцію, сприяючи утвердженню національної самобутності в умовах глобалізації.

Не менш значущим є її внесок у розвиток духовної музики, яка посідає центральне місце у творчому доробку композиторки. Звертаючись до сакральних текстів і традицій, Ганна Гаврилець створює твори, що поєднують канонічність із авторським новаторством. Її духовні композиції вирізняються глибиною емоційного переживання, внутрішньою зосередженістю та філософською насиченістю. Вони сприяють відродженню інтересу до духовної музики в сучасному суспільстві та формують новий підхід до її виконання – не лише як до частини богослужіння, але й як до самостійного художнього явища. Таким чином, композиторка розширює межі сакрального мистецтва, роблячи його актуальним і зрозумілим для сучасного слухача.

Водночас творчість Ганни Гаврилець відіграє важливу роль у інтеграції українського мистецтва у світовий культурний простір. Її твори виконуються як в Україні, так і за її межами, входять до репертуару провідних хорових колективів і викликають інтерес у міжнародній аудиторії. Це свідчить про універсальність її музичної мови, здатної передавати глибокі емоційні та духовні смисли незалежно від культурного контексту. Завдяки поєднанню національної специфіки з загальнолюдськими цінностями, музика Ганни Гаврилець стає зрозумілою і близькою слухачам різних країн, сприяючи популяризації української культури у світі та зміцненню її авторитету на міжнародній мистецькій арені.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на аналіз рецепції музики Ганни Гаврилець за кордоном як інструменту культурної дипломатії та популяризації українського мелосу в європейському просторі.

#### Література:

1. Багрій Т. С. Творчість Ганни Гаврилець: від витоків до світового визнання. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. 2013. № 2. С. 153–156. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdpu\\_2013\\_2\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdpu_2013_2_25)
2. Варакута М. І., Кузнецова Ю. В. Творчість Ганни Гаврилець у площині перетворення українського музичного фольклору. Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. Дніпро: *Грані*, 2018. Вип. 14. С. 5–13.
3. Зосім О. Л., Білодід А. А. «Stabat mater» в українській музичній культурі: від традиції до постмодерних пошуків. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2017. Вип. 1. С. 110–121. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkmfm\\_2017\\_1\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkmfm_2017_1_21)
4. Коханик І. М. Про детермінанти індивідуального стилю Анни Гаврилець. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2006. Вип. 44. С. 167–179.
5. Маскович Т. М. «Крокове колесо» Ганни Гаврилець: сакралізуючі елементи в стилістиці та драматургії. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. № 1 (45). С. 87–100. URL : <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2014/1/87.pdf>
6. Маскович Т. М. Національні мотиви музики Ганни Гаврилець. *Мистецтво. Культура. Освіта*: зб. наук. праць. Івано-Франківськ : Фоліант, 2019. Вип. 2. С. 29–33.
7. Нискогуз І. «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець в аспекті сучасного композиторського трактування фольклору. *Київське музикознавство: збірка статей*. Київ, 2016. Вип. 46. С. 121–127.
8. Перцова Н. О. Характерні риси хорової творчості Ганни Гаврилець. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка*. 2016. № 2, вип. 35. С. 177–182. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/18354>

9. Полетаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості: дис. ... доктора філософії. Київ, 2022. 325 с.
10. Степанченко Г. В. Музичний всесвіт Ганни Гаврилець (штрихи до портрета). Музика. 2017. № 1. С. 24–29.
11. Сухомлінова Т.П. Художній світ хорової музики Ганни Гаврилець. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2015. Вип. 42. С. 288–300. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2015\\_42\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_42_28)
12. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Харків, 2016. 17 с.

#### References:

1. Bahrii, T. Ye. (2013) Tvorchist Hanny Havrylets: vid vytokiv do svitovoho vyznannia. [The work of Hanna Gavrylets: from origins to world recognition]. Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu. 2. 153–156 [in Ukrainian].
2. Varakuta, M. I., Kuznietsova, Yu. V. (2018) Tvorchist Hanny Havrylets u ploshchyni peretvorennia ukrainskoho muzychnoho folkloru. [Hanna Gavrylets's work in the context of the transformation of Ukrainian musical folklore]. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny : zb. nauk. statei. Dnipro: Hrani. 14. 5–13 [in Ukrainian].
3. Zosim, O. L., Bilodid, A. A. (2017) «Stabat mater» v ukrainskii muzychnii kulturi: vid tradytsii do postmodernykh poshukiv. [«Stabat mater» in Ukrainian musical culture: from tradition to postmodern searches]. Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo. 1. 110–121 [in Ukrainian].
4. Kokhanyk, I. M. (2006) Pro determinanty individualnoho stylu Anny Havrylets. [On the determinants of Anna Gavrylets' individual style]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 44. 167–179 [in Ukrainian].
5. Maskovych, T. M. (2014) «Krokovoe koleso» Hanny Havrylets: sakralizuiuchi elementy v stylistytsi ta dramaturhii. [«The Stepping Wheel» by Hanna Gavrylets: sacralizing elements in stylistics and dramaturgy]. Studii mystetstvoznachchi. 1 (45). 87–100 [in Ukrainian].
6. Maskovych, T. M. (2019) Natsionalni motyvy muzyky Hanny Havrylets. [National motifs in the music of Hanna Gavrylets]. Mystetstvo. Kultura. Osvita: zb. nauk. prats. Ivano-Frankivsk: Foliant. 2. 29–33 [in Ukrainian].
7. Nyskohuz, I. (2016) «Zoloty kamin posiiemo» H. Havrylets v aspekti suchasnoho kompozytorskoho traktuvannia folkloru. [«Let's Sow the Golden Stone» by G. Gavrylets in the aspect of a modern composer's interpretation of folklore]. Kyivske muzykoznavstvo: zbirka statei. Kyiv. 46. 121–127 [in Ukrainian].
8. Pertsova, N. O. (2016) Kharakterni rysy khorovoi tvorchosti Hanny Havrylets. [Characteristic features of the choral work of Hanna Gavrylets]. Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. 2. 177–182 [in Ukrainian].
9. Polietaieva, O. V. (2022) Hanna Havrylets: zhanrovo-stylovi aspekty tvorchosti [Hanna Gavrylets: genre and style aspects of creativity]: dys. ... doktora filosofii. Kyiv. 325 s [in Ukrainian].
10. Stepanchenko, H. V. (2017) Muzychnyi vsesvit Hanny Havrylets (shtrykhy do portreta) [The musical universe of Hanna Gavrylets (strokes to the portrait)]. Muzyka. 1. 24–29 [in Ukrainian].
11. Sukhomlinova, T.P. (2015) Khudozhnii svit khorovoi muzyky Hanny Havrylets. [The Artistic World of Choral Music by Hanna Gavrylets]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. 42. 288–300 [in Ukrainian].
12. Sukhomlinova, T. P. (2016) Khorova tvorchist Hanny Havrylets u konteksti Novitnoho Vidrodzhennia natsionalnoho muzychnoho mystetstva [The choral work of Hanna Gavrylets in the context of the Modern Renaissance of national musical art]: avtoref. dys... kand. mystetstvoznachstva. Kharkiv. 17 s [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 16.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## «СТИЛЬОВА ГРА» ЯК ЧИННИК ДРАМАТУРГІЧНО-СМИСЛОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ШІСТЬ ПРЕЛЮДІЙ ТА ФУГ»)

Цзен Цін'юй,

аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
ORCID ID: 0009-0006-3543-2673

*Розглянуто основні принципи структурної організації циклу Мирослава Скорика «Шість прелюдій та фуг». Актуальність означеної теми зумовлена помітним зростанням зацікавленості науковців, піаністів-виконавців і педагогів спадщиною визначного українського митця, а також еволюцією поліфонічних жанрів в українській композиторській творчості останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Методологічною основою дослідження є комплексний музикознавчий підхід, що поєднує структурний, інтонаційно-тематичний, жанрово-стильовий, аналітичний методи. Визначено особливості формотворення, розкрито специфіку поліфонічного мислення композитора в межах даного твору. Досліджено принципи і засоби реалізації «стильової гри» як однієї з провідних ознак творчого методу Мирослава Скорика.*

*Наголошено, що загальна композиційно-драматургічна структура циклу «Шість прелюдій і фуг» має чітку архітектоніку й, водночас, підпорядкована імпровізаційності, невимушеній «стильовій грі», що яскраво проявляється на рівні окремих частин, їх образного змісту, структурній, драматургічно-смысловій організації. Зазначено, що кожна пара «прелюдія – fuga» формує окремий мікро цикл на основі контрасту фактурних та жанрово-інтонаційних моделей. На рівні тематичних зв'язків реалізуються принципи інтонаційної єдності циклу, а також досягається вишукане, майстерне поєднання різностильових елементів, фактурної та реєстрової організації тощо. Водночас показано, що М.Скорик з притаманною йому драматургічною майстерністю об'єднує всі частини циклу в єдину макроциклічну структуру, чим забезпечує логіку розгортання та структурну виваженість циклу. Розкрито визначальну роль поліфонічної складової твору. З'ясовано, що в «Шести прелюдях і фугах» поєднуються особливості перевтілення барокової традиції, моделі класичної фуґи, сюїти, які підпорядковуються активній динамізації. Це досягається завдяки використанню принципу варіаційності на тематичному, метро-ритмічному, фактурно-реєстровому рівнях. У музичному просторі циклу виявлено типове для індивідуального методу М.Скорика поєднання стильових моделей неobaroko, неоромантизму з джазово-імпровізаційною стилістикою, засобами сучасної композиторської техніки. Доведено, що цикл «Шість прелюдій та фуг» Мирослава Скорика – це вагоме досягнення української фортепіанної музики ХХ–ХХІ століть, що репрезентує оригінальну модель сучасного трактування поліфонічного циклу. Твір демонструє сутнісні особливості пошуків композитора в контексті осмислення розмаїття світових полістилістичних тенденцій, множинності підходів і прийомів «стильової гри». Отримані результати можуть бути використані в курсах сучасної української музики, історії фортепіанних стилів, а також у концертній діяльності піаністів-виконавців та педагогічній практиці.*

**Ключові слова:** фортепіанна музика, Мирослав Скорик, «стильова гра», поліфонічні цикли, драматургічно-смыслова структура.

### **Zeng Qingyu. "Style game" as a ctor of dramaturgical and meaningful organization of piano works by Myroslav Skoryk (on the example of the cycle "Six preludes and fugues")**

*The main principles of the structural organization of the cycle of Myroslav Skoryk "Six Preludes and Fugues" are considered. The relevance of the specified topic is due to the noticeable increase in the interest of scientists, pianists-performers and teachers in the evolution of polyphonic genres in Ukrainian composers' creativity of the last third of the 20th – early 21st centuries. The methodological basis of the study is a comprehensive musicological approach that combines structural, intonation-thematic, genre-stylistic, and analytical methods. The features of the formation are determined, the specifics of the composer's polyphonic thinking within the framework of this work are revealed. The principles and means of implementing the "stylistic game" as one of the leading features of Myroslav Skoryk's creative method are investigated. It is emphasized that the general compositional and dramaturgical structure of the cycle "Six Preludes and Fugues" has a clear architectonics and, at the same time, is subject to improvisation, a relaxed "style game", which is clearly manifested at the level of individual parts, their figurative content, structural organization. It is emphasized that each pair "prelude – fugue" forms a separate micro cycle based on the contrast of textural and genre-intonation models. At the level of thematic connections, the principles of intonational unity of the cycle are implemented, and an exquisite, skillful combination of different-style elements, textural and register organization, etc. is achieved. At the same time, it is emphasized that M. Skoryk, with his inherent dramaturgical skill, unites all parts of the cycle into a single macrocyclic structure, which ensures the logic of the development and harmony of the cycle. The determining role of the polyphonic component of the work is revealed. It is found that in "Six Preludes and Fugues" the features of the reincarnation of the Baroque tradition, classical fugue, and suite are combined, which are subject to active dynamization. This is achieved through the use of the principle of variation at the thematic, metro-rhythmic, texture-register levels. In the musical space of the cycle, a combination of stylistic models of neo-baroque, neo-romanticism with jazz-improvisational stylistics, elements of modern compositional technique, typical for M. Skoryk's individual method, is revealed. It is proved that the cycle "Six Preludes and Fugues" by Myroslav Skoryk is a significant achievement of Ukrainian piano music of the 20th-21st centuries, representing an original model of the modern interpretation of the polyphonic cycle. The work demonstrates the essential features of the composer's searches in the context of understanding the diversity of world polystylistic trends, models of "stylistic play". The results obtained can be*

used in courses on contemporary Ukrainian music, the history of piano styles, as well as in the concert activities of pianists-performers and pedagogical practice.

**Key words:** piano music, Myroslav Skoryk, "stylistic play", polyphonic cycles, dramaturgical-semantic structure.

**Вступ.** Постать Мирослава Скорика – видатного українського митця другої половини ХХ – початку ХХІ століть – продовжує привертати увагу дослідників, виконавців та слухачів своєю яскравою індивідуальністю, щирою емоційністю та оригінальністю музично-семантичного вислову.

Однією з провідних особливостей творчості Мирослава Скорика, за визначенням Л. Кияновської [3] є «стильова гра», тобто оригінальне поєднання у багатьох творах автора стильових ознак різних епох, яке відбувається вільно, часто неочікувано. Такий творчий метод органічно проявлює себе в багатьох творах композитора. Він демонструє не лише органічне знання й глибоку укоріненість митця в культурі сучасної й попередніх епох, але й розкриває особливості їхнього індивідуального перетворення Майстром в умовах постмодерної доби.

**Матеріали та методи.** Дослідження моделей «стильової гри» ведуться сучасними науковцями давно. Науковці констатують витoki її основних принципів ще з другої половини ХІХ століття. Зокрема, у жанрах транскрипцій та парафраз, що передбачали подальше формування на їх основі нового художньо-образного музичного явища. Наступним етапом у розвитку визначальних засад «стильової гри» став модерний музичний театр початку ХХ століття з його переходом від театру «переживання» до театру «показу» й, відповідно, зміною сценічних орієнтирів у втіленні «проживання» різноманітних психологічних станів. Подібний ефект створювався «сценічною маскою», завданням якої було абстрагуватись від особистого, індивідуального та показати типове.

Музичний театр згаданого часу не лишався осторонь подібних процесів. Часто він оперував музичними «знаками» та «символами», які вже сформувались в музичній практиці того чи іншого стилю. Поєднання таких «музичних масок» створювало оригінальний несподіваний ефект, співзвучний з поняттям «стильової гри», як одночасного поєднання різних стильових моделей. При цьому вони створюють єдине ціле завдяки своїй парадоксальній несумісності й формують оригінальний, несподіваний простір.

Такий стильовий синтез виявився органічним для інноваційних пошуків митців минулого століття й повністю відповідав їхнім новаційним художнім пошукам та експериментам. Поєднання різноманітних стилів (від бароко до фольклору і джазу), жанрових елементів, композиційних технік призводило до нових творчих результатів, знаків і символів. Своєю чергою це стало логічним відображенням того накопиченого культурно-історичного досвіду, який суспільство набуло протягом попередніх століть. Поліфонія стильових нашарувань стала тим одним з тих надбань ХХ століття, які відкривали можливості для творчих експериментів та різноманітної «стильової гри». Мирослав Скорик

перебував на гребені новітніх композиторських пошуків, що відобразилось на різних етапах його життєтворчості. Полістилістика, як одна з провідних світових тенденцій, була суголосна творчим пошукам митця, характерним рисам його таланту й особливостям світосприймання. Іронічність, масковість, карнавальність, поєднання високого і низького, стабільного і нестабільного якнайкраще відповідали роздумам митця про людину в сучасному непростому світі, власного місця в ньому. «Гра стилями» набуває в музиці композитора різноманітних форм, перетворюючись на своєрідний індивідуально-стилістичний знак його музики. Особливо яскраво ідея «стильової гри» простежується в період 1980-х–90-х років, коли в творах митця відзначається вільне оперування музично-мовними «знаками» різних культурно-історичних епох, зокрема бароко. При цьому, зазначають дослідники, «стильове моделювання» завдяки високому смаку й майстерності М.Скорика не перетворюється у хаотичну комбінацію, не призводить до банальності. Звертаючись до культурної пам'яті, фольклорної традиції композитор несподівано виявляє в них глибокі приховані сутнісні сенси і знаки сучасності.

Отже, проявлення «стильової гри», як важливого драматургічно-семантичного компоненту творчого методу в багатьох творах М.Скорика, зокрема, фортепіанних, було зумовлено сукупністю різних факторів: від особливостей світовідчуження, природи творчого обдарування, особистісних якостей (як, наприклад, тонке почуття гумору) – до впливів суперечливої культурно-історичної ситуації в умовах якої формувалась значна частина доробку композитора.

**Результати дослідження.** Фортепіанна спадщина М. Скорика позначена оригінальними формами художнього втілення драматургічно-сислової ідеї «стильової гри». Вона знаходить своє органічне втілення в творах циклічної будови. Саме циклічність дає можливість одночасного вільного поєднання різноманітних жанрово-стилістичних елементів у цілісному смисловому просторі твору, об'єднаного наскрізною інструментально-драматургічною ідеєю. Яскравим прикладом такого твору є цикл «Шість прелюдій та фуг», визначення якого апелює до старовинних поліфонічних жанрів й налаштовує на певну систему образних, музично-виразових засобів.

Звернення композитора до одного з найскладніших барокових поліфонічних жанрів обумовлено, з одного боку, загальною тенденцією в українській музичній культурі другої половини ХХ століття, позначеною зацікавленням жанровими моделями доби бароко в контексті її ментальної та історичної відповідності часу; а з іншого – індивідуально- стильовими пошуками самого автора. Мирослав Скорик став одним з тих композиторів, які звернулись до барокової поліфонії, основою якої є мікроцикл – прелюдія і fuga.

Як відомо, мікроцикл «прелюдія-фуга», остаточно ствердився у творчості І.С. Баха (два томи «Добре темперованого клавіру»). Він органічно поєднав два протилежні за значенням жанри – імпровізаційну «прелюдію» та «інтелектуальну» фугу. Подібна контрастність була типовою для барокової естетики з її природним поєднанням протилежностей, що в результаті формувало більш цілісну картину світу. Водночас, у межах музично-композиційної будови такий контраст ставав основою для формування циклу (в даному випадку мікроциклу), та наділяв кожну частину власними функціями. Так, прелюдія набула значення імпровізаційного віртуозного вступу до продуманої, чітко структурованої фуги, як найвищого за професійним рівнем жанру XVII століття. І саме ця базова ознака мікроциклу «прелюдії й фуги» залишалась стабільно незмінною для композиторів наступних поколінь.

Об'єднання мікроциклів в макроцикл, як це відбулось у творчості згаданого вище І.С. Баха, зумовлювалось індивідуальним підходом кожного автора до формування структурної побудови цілого. Цей підхід міг базуватись як на бахівській традиції тонального об'єднання, так і об'єднуватись драматургічним задумом, образними, змістовними характеристиками. Цикл прелюдій та фуг Мирослава Скорика в цьому контексті теж не став виключенням.

«Шість прелюдій та фуг» написані митцем протягом 1986–1988 років, прем'єрні виконання відбулись в Києві та Львові, а згодом цикл увійшов до педагогічного репертуару середніх та вищих музичних навчальних закладів.

Композитор написав тільки один зошит з шести мікроциклів, розташованих по висхідних хроматизмах, в зв'язку із чим дослідники роблять припущення, що цикл мав бути побудований на основі 12 тональностей півтонового співвідношення [9, с. 214]. Всі тональності мікроциклів мажорні – C-dur, Des-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, F-dur. На перший погляд, на рівні всього циклу це сприймається чи не як єдиний об'єднуючий фактор для всіх мікроциклів – 6 мажорних тональностей, розташованих по хроматизмах. Але окремі дослідницькі розробки (А. Задерацька [1]) вказують ще на деякі спільні для мікроциклів закономірності.

Так, прелюдій притаманна яскрава динамічна градація («динамічна рельєфність» за А. Задерацькою [1]), як і самому їх тематизму, сповненому контрастів, несподіваних переходів та імпровізаційності. Закономірністю для фуг є застосування в кожній однакового прийому – дзеркальної інверсії, проте щораз із власною системою проведень. Також до спільних рис між мікроциклами відносять типовий спосіб утворення кульмінацій, які підкреслюються крайнім розмежуванням регістрів і досягаються шляхом плавного, хвилеподібного руху. Зазначені вище прийоми є також і характерними стильовими ознаками творчості композитора загалом.

Що ж до кожного з мікроциклів окремо, то всі вони різні й самодостатні, містять об'єднуючі деталі безпосередньо між прелюдією та фугою, яскраво розкривають авторські принципи «стильової гри».

Відкриває твір **перший мікроцикл Прелюдія і фуга C-dur**. Однією з його характерних особливостей є та, що основна тональність C-dur проявляє себе ближче до кінця фуги. Складається враження, ніби музичний розвиток не починається в основній тональності, а поступово до неї приводить. Невелика Прелюдія (26 тактів) обрамлена 12-титонову фразою, що формує своєрідну арочну структуру. Цікаво, що більше ніде в прелюдії не зустрінеться подібний додекафонний елемент, і це нашоухує дослідників на думку, що композитор таким чином зашифрував на самому початку макроциклу свій задум – створити великий цикл на основі співвідношення 12 звуків-тональностей [9], з яких втілення знайшли лише перші шість.

У прелюдії переважає двоголосний виклад, а основою розвитку стає ритмічна фігура – дві шістнадцяті восьма, яка з'являється вже у початковій 12-титоновій фразі і, як своєрідний лейтмотив, пізніше формує ядро Теми наступної фуги. Стрімкий розвиток достатньо швидко призводить до кульмінації, що характеризується широким розведенням октав, а початок заключної інтонації проходить на відстані шести октав. Завершується прелюдія мажором (у верхньому голосі звучить терцієвий тон «e»).

Наступна Фуга починається з цього ж терцієвого звуку «e» і демонструє Тему, яка заснована на тематичному ядрі Прелюдії. Вона виростає з двох контрастних елементів: першого – ядра – з яскравим мелодико-ритмічним мотивом та другого, що утворюється на загальному типі мелодичного руху. Елементи між собою чітко розділяються паузою. Відповідь до Теми реальна, протискладнення утримане, характеризується достатньою рельєфністю через введення прихованого двоголосся та виразного висхідного руху на основі ритмічного малюнку ядра Теми.

Загальна будова фуги близька до старовинної двочастинної форми. Експозиція фуги нормативно почергово проводить Тему у всіх трьох голосах, починаючи з нижнього. Звукове співвідношення початку Теми в різних голосах – «e<sup>1</sup>», «h<sup>1</sup>», «e<sup>2</sup>» – формує тоніко-домінантове співставлення (терцієві тони головних функцій). Цікаво, що на слух, якщо виконати Фугу окремо від Прелюдії, тональний нахил Теми скорше сприймається як e-moll фрігійський, а тональна відповідь – як e-moll натуральний з варіантом VI підвищеного ступеня – «с»-«cis» – з елементом дорійського ладу. Але після завершення прелюдії з чітким затвердженням C-dur, початок Фуги більш яскраво сприймається в основній тональності, створюючи загальне світле звучання та споглядальний характер. Експозицію та другу частину з'єднує невеличка інтермедія.

Друга частина починається Темою від звука «C» у нижньому регістрі і саме тут вперше у фузі остаточно проявляє себе основна тональність мікроциклу. У стретному проведенні вже через півтори долі вступає Тема у верхньому голосі від «g<sup>2</sup>». Створюється враження мажору, хоч терцієвий тон і є відсутнім. Та вже через декілька тактів починається активний тональний розвиток і знову відбувається відхід від основної

тональності. Загалом для другої частини характерні тональні співставлення у далекій спорідненості (таких як «gis», «As», «ges», «b», «H») та інтенсивний поліфонічний розвиток: багаточисельні стрети, проведення теми та протискладнення у прямому та оберненому русі з частковими видозмінами, іноді з часовим зміщенням. Завершує другу частину стретне проведення Теми у всіх голосах від звуків «e<sup>1</sup>», «C», «g<sup>1</sup>», яке готує попередня інтермедія. Саме в цій заключній стреті остаточно встановлюється основна тональність, але не в поступовому русі з'являються голосів, а в їх фактично одномоментному співставленні.

Важливе значення в цій Прелюдії та фузі також мають штрихи. Композитор їх детально прописує і таким чином (наприклад, у прелюдії) проявляє себе правило «вісімки», що йде ще від часів Й.С. Баха, коли коротші тривалості виконуються *legato* (в даному випадку – шістнадцяті), а довші *non legato* (восьмі). Цей штрих з однієї сторони відсилає до барокових традицій, а з іншої дає можливість виконавцю за рахунок педалювання або їх дотриматись, або ж додати темброво-коліристичних ефектів.

Обережне і продумане педалювання, або ж зовсім безпедальне виконання у фузі теж більше наближається до барокового, але при використанні мікропедалі колористичний обертоновий простір засвідчує прояв сучасних тенденцій.

Таким чином, композитор вже в Першій прелюдії та фузі органічно балансує між прийомами старовинної та сучасної музики: від особливостей старовинної музичної форми, розвинених форм поліфонічного розвитку, чітких внутрішньоладових співвідношень, типово барокових штрихів, до максимальної тональної невизначеності, тривалого приховування тонального центру, далеких тональних співставлень, введення елементу додекафонії, сучасних виконавських прийомів (мікропедаль). Це все створює надзвичайно тонку «стильову гру», яка безпосередньо впливає на формування загальної композиції мікроциклу, а завдяки авторському професіоналізму та креативності напрочуд природно сприймається.

**Другий мікроцикл Прелюдія та fuga Des-dur.** Дослідники вказують на дзвонуву природу цього мікроциклу, яка впливає на підбір комплексу музично-виразових засобів.

Для Прелюдії композитор обрав просту двочастинну форму (12 т. – перша частина, 14 т. – друга частина). Першу частину складають послідовно викладені гармонічні побудови на фоні остинатного руху в середньому голосі. Друга частина по суті формує варіацію на першу, в ній композитор значно ускладнює фактуру, використовує дрібні тривалості та дисонуючі гармонічні побудови.

Темп прелюдії – *Moderato*, її динамічний план – від *p* через *cresc. poco a poco* до *f* у 12-му такті (завершення першої частини) та далі до *ff* і *fff* вже наприкінці твору. Загальний музичний розвиток прелюдії окремі дослідники (наприклад, Л. Циганюк [9]) розглядають як чергування чотиритактних музичних фраз, кожна

з яких починає свій рух з дещо гучнішого динамічного нюансу порівняно з попередньою. Фактурний розвиток чотиритактних побудов формують чотири акорди, викладені цілими тривалостями, а на їхньому фоні окремою лінією звучить остинатний середній голос, який на тихому контрасті відтінює основну тему. Поступово крайні лінії розходяться в різні сторони, утворюючи ефект збільшення звукового простору, а вже наприкінці третьої фрази – середні голоси зближуються, зникає остинатний мотив і відбувається «заокруглене» завершення першої частини прелюдії.

Друга частина продовжує розвиток на основі гармоній цілими тривалостями, але їх супроводжують більш рухливі інші голоси, які утворюють дисонантні звучання. Таке нашарування голосів поступово призводить до утворення в завершальних тактах прелюдії надзвичайно масивної звучності, а збільшення на два такти заключної музичної фрази, попри порушення встановленої тактової симетрії, сприяє відчуттю остаточного зупинення всього попереднього насиченого руху.

Отже, вся прелюдія у своєму оригінальному розгортанні справді нагадує дзвоніві нашарування з поступово зростаючою динамікою, багаточисловою фактурою з елементами остинато, дисонантними гармонічними утвореннями, чіткою будовою чотиритактних фраз. Дзвонова природа прослідковується й у наступній Фузі, при дотриманні типових для цього жанру формотворчих, тональних та різноманітних поліфонічних форм розвитку.

Прелюдія та Фуга пов'язуються на основі інтервала квінти, який у гармонічному вигляді є основою прелюдії, а в мелодичному викладі формує інтонаційну основу Теми фуги. Сама Тема займає лише два такти та формується на звуках пентатоніки мажорного нахилу (*des-es-f-as-b*) з однорідним ритмічним малюнком у викладі чверток та вісімок.

Форма фуги традиційно двочастинна з нормативною експозицією для чотириголосся – Тема проводиться у всіх голосах без інтермедій: починає тенор (від «as<sup>1</sup>»), потім альт (від «des<sup>2</sup>»), далі бас (від «as») і останнім проводить тему сопрано (від «des<sup>3</sup>»). Отже, на основі окреслених тоніко-домінантових співставлень (*Des-dur*) (між тенором та альтом утворюється тональна відповідь, яка за класичними канонами змінює інтервальный склад Теми, і через це виявляє інтонаційну спорідненість з остинатним мотивом зпершої частини прелюдії. Протискладнення до Теми з нею не контрастують, бо побудовані на її інтонаційному матеріалі та є утриманими. Однорідний рух вісімок кварто-квінтовими послідовностями всіх голосів створює достатньо щільний звуковий простір. В ньому виконавцю, щоб уникнути злиття проведення Теми з усією фактурою, можна виділити її тембрально та динамічно й при цьому зменшити динаміку контрапунктуючих голосів. Крім того, для підкресленого проведення Теми варто дотриматись авторського штриха *marcato* та обмежено використовувати педаль, що в результаті може створити різні цікаві сонорні ефекти.

Друга частина фуги містить ознаки розвиваючої та заключної частин. Розпочинається вона з проведення Теми від субдомінантового тону «g<sup>1</sup>», а далі відбувається перехід в далекі тональні сфери – Тема звучить від «es<sup>1</sup>», «e<sup>3</sup>-a<sup>2</sup>», «H-fis», «cis<sup>1</sup>», «c<sup>2</sup>», «Gis», «f», «c», «As». Серед поліфонічних прийомів розвитку композитор використовує: інтермедійний розвиток; контрапункт у подвоєнні через проведення Теми одночасно у сопрано й альті (досконалими консонансами ч. 4, ч. 5) та в басу й тенорі; проведення теми в оберненні в різних голосах (в альті та сопрано); стретне проведення Теми у басовому та теноровому голосах, проведення Теми у збільшенні в басу в завершальній частині фуги. Водночас, всі окреслені перетворення Теми супроводжують остинатні контрапунктуючі голоси викладені шістнадцятими, а пізніше тридцять другими. Це надає фактурі надзвичайної рухливості й насиченості звучання. Заключне проведення Теми у збільшенні в басовому голосі супроводжують нашарування вісімок у трьох верхніх голосах з найбільшим нарощенням динаміки, що додає загальному образу ще більшої помпезності та максимально підкреслює дзвонову природу мікроциклу.

Завершується fuga кодою, яка побудована на музичному матеріалі Теми. Паралельний рух голосів шістнадцятими спускається в низький регістр, де в останніх тактах відбувається їх поступове «виключення» до зупинки на звуці «A<sub>1</sub>» із утриманим вище звуком «Des». Композитор ніби водночас і завершує мікроцикл Des-du, і вже готує тональність наступного мікроциклу в D-dur, що поглиблює тональні зв'язки на рівні макроциклу.

Отже, прелюдія і fuga Des-dur є прикладом багаторівневої внутрішньої єдності мікроциклу: від інтерваліки, яка визначає гармонічну та мелодичну основу прелюдії та фуги; об'єднаності на рівні фактурних прийомів (наприклад, остинатних мотивів), до чітких образних асоціацій із перегукуванням чи нашаруванням дзвонових пластів. Подібна дзвонова природа також є елементом «стильової гри», адже виконавцю необхідно не «потонути» у надвичайно насиченому багатшаровому «дзвоновому» просторі, не захопитись ним, а в органічній єдності з класичними канонами строгої поліфонії створити оригінальну художню цілісність, що балансує між старовинними стильовими ознаками та водночас виходить за їхні межі до ідей музичної культури XIX–XX століть.

**Третій мікроцикл Прелюдія та fuga D-dur.** Загалом, його можна характеризувати як ігровий, контрастний, непередбачуваний та злегка іронічний. Хитка, мінлива «театралізована» образність прелюдії протистоїть конструктивній, серйозній, дещо механістичній фузі. В ній лише на мить з'являється танцювально-жанровий елемент, що ніби «оживляє» всю «сувору» атмосферу твору.

Прелюдію починає проста мелодійна тема, яка в процесі розвитку переживає багато «трансформацій» на рівні тональності, ритму, зіставлень з іншими голосами. Вже у 4 такті після завершення початкової фрази ритмічним малюнком, що нагадує бахівські морденти,

вступає звичайний виклад поліфонічного двоголосся, яке комплементарно доповнює один одного. Вже з 9 такту виникає новий образ – імпровізаційний, молодіжно-естрадний з джазовим елементом, а з 13 т. композитор вдається до прийомів контрастної поліфонії (у верхньому голосі проходить початкова мелодична фраза прелюдії, а в нижньому звучить контрастна до неї хвилеподібна лінія вісімками). Невдовзі знов з'являється сучасний «естрадний» образ з гострою метро-ритмічною організацією та складними дисонуючими гармоніями. Наступний розвиток будується на дисонуючих поліфонічних сплетіннях, які поступово, на зростаючій динаміці, призводять до «стюдних» побудов з різноманітними видами техніки у правій руці (дрібною, терціями, акордами), та зміщеною метричною акцентикою співзвуч в лівій руці і завершуються на *ff* неповним мінорним тризвуком від звука «с» (40 т.).

Після люфт-паузи в правій руці починається новий епізод лірико-елегійного характеру. На *mp* у супроводі довгих зменшених септакордових співзвуч викладена виразна плавна мелодія, яка наприкінці побудови (52 т.) піднімається у 3, 4 октави, яку дослідники асоціюють з романтичною крихкою мрією, що відлітає вдалечинь [9]. У наступних тактах з'являється знайомий вже епізод з контрастною поліфонією, але розміщеною у вертикальній перестановці голосів (авторська ремаркою *legato e leggiero*) на приглушеній динаміці та рухливими гамоподібними шістнадцятками контрапунктуючого голосу в правій руці. Вони постійно ніби прагнуть піднятися у високий регістр й загалом створюють легкий, навіть наївний образ. Завершення прелюдії (з т. 59) формується на основі повторення двотактової побудови, яка включає простий висхідний мотив в межах октави та усталений низхідний рух чверток з крапкою в басу (від «A» до «D»). Повторюється цей двотакт двічі з регістровим розширенням, досягаючи вершини, звідки ламаним пасажем з тридцять других бурхливо через три з половиною октави спускається вниз, зупиняючись на дисонуючому співзвуччї «d-fis-es-fis-ais».

Таким чином, в прелюдії утворюється строката картина різноманітних образно-стильових сфер – від наївної простоти початкової мелодії, через «серйозність» контрастної поліфонії до естрадно-молодіжного запалу чи елегійної мрійливості та бурхливого «обвалу» в заключному пасажі.

Швидка, динамічна двоголосна fuga формує «урбаністичний» образний план. Тема фуги (4 такти), починається з «fis<sup>1</sup>» у верхньому регістрі та складається з двох контрастних елементів. Вона, як і загалом вся fuga, звучить на *f* (лише подекуди з'являється *mp* чи *p*), що надає двоголосю суворого характеру. Експозиційна відповідь до Теми тональна і звучить в дзеркальній інверсії від «fis». Протискладнення утримане, не контрастне до Теми й комплементарно її доповнює.

Розвиваюча частина побудована на складних поліфонічних перетвореннях теми та інтермедійному розвитку. Спочатку Тема проходить у верхньому голосі від «as<sup>2</sup>» у ракохідному русі з утриманим протискладненням в інверсійному ракоході, а далі переміщується

в нижній голос, де постає у вигляді ракоходу разом із ракоходним проведенням протискладення. Наступна невелика інтермедія (17–20 т.т.) будується на інтонаціях Теми з прихованим двоголоссям у прямому та оберненому русі. Арпеджована форма викладу вносить у суворий поліфонічний розвиток відчуття танцювальності. Легкий рух призводить до початку Теми в оберненні та скороченні в нижньому голосі. Друга невелика інтермедія приводить до заключної частини фути в основній тональності.

У завершенні Тема проводиться тричі, утворюючи стрету з верхнім голосом із часовим відступом в одну долю. Заключні такти сповнюються ламаними дисонантними пунктирними ходами на фоні малосекундового тремоло в партії лівої руки й неочікувано знаходять розв'язання в консонуючому заключному ре-мажорному тризвуку. Він знімає всю попередню напругу і здається іронічною авторською посмішкою, після насиченого шляху тематичних поліфонічних перетворень, нівелюючи його непохитну суворість.

Отже, композитор в цьому мікроциклі безпосередньо співставляє різні жанрово-стильові елементи, чим формує новий унікальний світ, в якому в межах єдиного простору як у калейдоскопічній грі обертаються різночасові характеристики та образи, а сувора конструктивна поліфонія наповнюється «живим» теплом жанрових елементів.

**Четвертий мікроцикл Прелюдія та fuga Es-dur.** Тематизм та музичний розвиток цього мікроциклу побудовані на зіставленні вільного, мінливого, «живого» світу джазових образів з «механічним», раціональним світом структурованих методів класичної поліфонії.

Форму прелюдії дослідники визначають як А-В-С-В [9]. В основі музичного розвитку композитор заклав співставлення двох різнопланових образних сфер, й, відповідно, протилежних за своєю природою способів організації музичної тканини: джазові гармонії, синкопований ритм, широкі стрибки в мелодії (на нони, септіми), стрічкове голосоведення зіштовхуються з поліфонічними методами розвитку (наприклад, дзеркальним контрапунктом стріmkих, хвилеподібних пасажів).

Розпочинається прелюдія легкою, мрійливо-ліричною джазовою темою, яка природньо розвивається в руслі джазових музичних прийомів і в 27-му такті різко переривається швидкими хвилеподібними пасажами шістнадцятими в правій руці й таким же мелодичним рухом шістнадцятки в лівій руці, але вже у вигляді дзеркального контрапункту. Цей епізод закінчується так само раптово, як і розпочався. В 33 такті знову з'являється початковий образ. Проте він суттєво видозмінений. Стрімкі пасажі (висхідні або різнонаправлені у стрімкому русі), ущільнені акордові нашарування, інтервальні комплекси – все це чергується між собою у швидкому темпі, на гучній динаміці і вцілому строкатий калейдоскоп образів, які в прискореному механічному русі пробігають перед слухачем. Досягаючи кульмінації, весь цей звуковий потік зупиняється на *fff* у 55 такті на довгому акордовому співзвуччі і з наступного такту лиш на мить відновлюється ліричний

джазовий образ, але його знову без підготовки змінює стрімка рухлива хвилеподібна мелодія з інверсією. Завершується прелюдія також досить несподівано – консонуючим мі-бемоль мажорним акордом.

В цій «стильовій грі» нове наче стикається зі старим, вільне, мрійливе, «живе» – з відчутною механістичністю.

Чотириголосна fuga мікроциклу написана в тричастинній формі. Експозиція нормативна, виконана в дусі класичної поліфонії. Тема починається на *mp*, за характером лірико-пісенна, розвинена з яскравими плавними висхідними стрибками на ч. 5, м. 7, діатонічна, але модулює в тональність домінанти. Вона проводиться поступово в усіх голосах. Відповідь вступає *attaca* на останні долі теми. Протискладення до Теми утримане. Завершує експозицію інтермедія, яка будується на початкових мотивах Теми і протискладення із застосуванням у голосоведенні дзеркального контрапункту та терцієвим подвоєнням голосів. Отже, «класичність» експозиції проявляється як у формотворчому так і в образному плані, що також доповнюють стриманість однотипного вісімкового руху та комплементарність голосів.

Розвиваюча частина починається з 30-го такту і демонструє інтенсивний поліфонічний розвиток (сім стретних проведеннь) Композитор не просто вводить стретне накладання Тем, але ускладнює його поєднанням Теми в оберненні з темою в зменшенні. Вона не лише втрачає свою пісенність, а й стає збуджено-механістичною. Подібна інтенсивна поліфонічна робота створює для виконавця додаткові труднощі в плані диференціації тематичного показу. Цей наполегливо-експресивний звуковий потік на зростаючій динаміці плавно переходить до заключної частини, що починається з почергового стретного вступу голосів від баса до сопрано, які далі з'єднуються в одночасні у чотириголосному звучанні на *ff* і поступово розходяться у віддалені регістри на фоні скандуючого звуку «В» в субконтроктаві. Завершує фугу повторення дисонантного акорду «*fes-ces-g*» та ствердне введення звуку «*Es*» на *sf*, що сприймається як вирішальна, фінальна крапка.

Таким чином, ідея «стильової гри» формує не лише ідейний задум, але й впливає на формотворчий процес, який стає залежним від гри творчої уяви автора.

На відміну від попереднього, **П'ятий мікроцикл Прелюдія та fuga E-dur.** позначений етюдно-концертною віртуозністю, яка спочатку протиставляється статичі, усталеності, але поступово вкладається в межі конструктивного порядку.

Прелюдія побудована як вільна форма з п'ятьма різними за тривалістю епізодами. Перший складається з трьох побудов із контрастуючим між собою тематизмом. Перша і друга побудови тривають по 6 тактів, в яких співставляються стрімкі пасажі (на три такти, де спочатку демонструється основна тональність E-dur, а потім відбувається її хроматизація) із сталими дисонуючими акордовими комплексами (також на три такти, з зупинкою на неповному великому мажорному септакорді). Вони різко зупиняють рух і демонструють сталість ходи. Третя побудова займає 10 тактів,

з яких початкові п'ять позначені віртуозними пасажами в партіях обох рук, але із різнонаправленим рухом, а наступні п'ять знову повертає акордові комплекси та їх колористичне співставлення. Другий епізод контрастує до попереднього витриманою хоральною фактурою, що, як вказують дослідники. близька стилістиці Ф. Шуберта [9]. Третій епізод досить короткий (7 тактів), знову зі стрімкими пасажами, які то виникають по черзі в партіях обох рук, то об'єднуються в одночасному, але різнонаправленому звучанні. Четвертий епізод не надовго, але різко зупиняє рух і знов наповнює простір мірним акордовим рухом, споглядальністю. Наступний розвиток прелюдії продовжується у високому регістрі й завершується на нестійкому зменшеному тризвуку ( $e^3-g^3-b^4$ ).

Таким чином, в прелюдії М.Скорик співставляє контрастні образні сфери: «біг» та «статичку», суєту буднів та мірну плинність часу, які у безпосередній «грі» стильових елементів постають як своєрідний «діалог часів» і водночас вибудовують загальну форму цілого.

Триголосна fuga мікроциклу E-dur представляє двочастинну композицію з нормативною експозицією та розвиваючою частиною без чітких ознак закінчення. В експозиції Тема проводиться по чергово у всіх трьох голосах зі збереженням тоніко-домінантних співставлень між Темою та відповіддю «e-h-E». Чотиритактна Тема формується в діапазоні нони. Вона викладена чертвртними в помірному темпі (*sempre legato*), що вносить статичність в загальне звучання. Це створює окреме завдання для виконавця, адже для подолання статичності руху потрібно продумати план виконання із відчуттям накопичення та подолання напруги, що допоможе створити динамічний елемент у статистиці.

Поступово динамічна та емоційна напруга зростають до *ff*. Чергова невелика інтермедія приводить до останньої фази розвитку у фіналі fugи. Тут всі Теми проводяться у значно зміненому вигляді. Вони звучать як нестримний потік шістнадцяток, який своєю чергою ніби готує тональну основу наступного фа-мажорного мікроциклу.

Таким чином, у мікроциклі постає музичний простір, в якому минуле та сучасність стикаються не лише у контрастних співставленнях, але й об'єднуються в процесі складної й водночас надзвичайно винахідливої поліфонічної роботи.

**Шостий мікроцикл Прелюдія та fuga F-dur.** Це найбільш імпровізаційний та мінімально залежний від суворих канонів строгої поліфонії мікроцикл. Прелюдія і fuga найбільш контрастні між собою, але водночас об'єднуються максимальною імпровізаційністю викладу музичного матеріалу та вільним композиційним розвитком.

Скерцозно-пасторальна прелюдія розвивається стрімко позначена своїрідною каприччозністю. Це досягається зміною метру (3/4, 4/4, 3/8, 2/4, 5/8), примхливою ритмікою, рухом тридцять других по звуках акордів, що ніби нагадує невимушений лютнево-гітарний перебір струн. Мелодія характеризується легкістю, невимушеністю та мрійливістю образу. Дослідники

в цій прелюдії відмічають різні стильові алюзії. Так, Л. Циганюк вказує на введення композитором у другому епізоді театральності, ба навіть асоціюється з мюзиклом [9]. Також в середині та наприкінці прелюдії відчувуються яскраві джазові елементи. Водночас, в прелюдії достатньо дрібних елементів, які формують алюзії з барочно-класичною добою: арпеджіато, тривала трель в заключній частині прелюдії і великий імпровізаційний пасаж перед завершенням прелюдії, що навіє паралелі із сольними віртуозно-імпровізаційними каденціями творів XVII–XVIII століть. Цікаво, що композитор починає цей каденційний фрагмент з максимального розведення регістрів (55 такт), де мелодичні лінії знаходяться в крайніх точках фортепіанної клавіатури («A<sup>2</sup>» – «c<sup>5</sup>»). Для виконавця прелюдія загалом є надзвичайно привабливою, адже створює враження вільної імпровізаційної стихії, але при цьому ставить важливе завдання – не втратити цілісності всієї форми, у чому допоміжними стають детально прописані композитором динамічні відтінки. Завершує прелюдію хід тридцять других в партіях обох рук одночасно по звуках фа-мажорного тризвука.

Отже, вцілому прелюдія в легкій, імпровізаційний спосіб формує оригінальний музичний простір, в якому у безпосередній грі творчої фантазії, без різкого співставлення, невимушено співіснують різностильові елементи.

Триголосна fuga сформована як тричастинна композиція з найбільшою серед усіх інших fug інтермедією у розвиваючій частині. Тема fugи три тактова, з кадетою, танцювальна з яскраво вираженою ладо-тональною основою – F-dur, в у діапазоні м. 7. Вона проводиться тричі.

Розвиваюча частина складається з чотирикратного проведення Теми, подібно до експозиційного викладу та великої інтермедії (39 тактів), імпровізаційного характеру, що побудована на початкових кварто-квінтових тематичних елементах. Фінальну крапку в цьому танцювально-імпровізаційному вихорі ставить дисонуючий акорд «F-a-cis<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>», що за логікою ніби готує наступну тональну висоту наступного мікроциклу, який мав би за початковим задумом йти далі, але так і не отримав свого втілення.

Загалом fuga F-dur відрізняється від інших не лише будовою, але й своїм художньо-образним наповненням. Тому зовсім не сприймається на слух як власне fuga, хоча й демонструє засоби поліфонічного письма. В ній домінує відчуття яскравого танцювально-джазового простору. В такому святково-танцювальному розгортанні матеріалу досить легко захопитись запальним характером музики та втратити відчуття поліфонії. Це вимагає від виконавця значних виконавських вмій та кропіткої роботи над звуком.

Таким чином, останній мікроцикл, досить вільно змішує різностильові елементи, а в окремих випадках органічно їх інтегрує, створюючи в результаті унікальний індивідуалізований музичний простір, в якому «стильова гра» постає важливим чинником драматургічно-сміслової організації.

**Висновки.** Мирослав Скорик у циклі «Шість прелюдій і фуг» подає оригінальний зразок сучасного переосмислення складного старовинного жанру, що вимагає виваженої інтелектуальної роботи та рафінованої винахідливості. Як зазначалось, на рівні макроциклу прелюдії та фуґи, на перший погляд, мають небагато спільного. Вони не об'єднуються лінійною концепцією задуму чи спільними тематичними елементами. Проте щораз готують тональну звуковисотність наступного мікроциклу заключним співзвуччям фуґи та демонструють подібність у підході до організації внутрішніх закономірностей у мікроциклах. Так, всі прелюдії вільні за будовою, позначені імпровізаційністю, особливо ближче до фіналу. Фуґи ж навпаки максимально наближені до традиційних з дотриманням класичних вимог як за структурою (дво- або тричастинні з нормативними експозиціями, розвиваючими частинами та ознаками закінчення, або винесеними окремо третіми заключними розділами) так і за винахідливими принципами різноманітних поліфонічних перетворень Тем.

Таким чином, на основі жанрових закономірностей старовинної поліфонії композитор формує міцну

композиційну основу для внутрішнього індивідуалізованого музичного наповнення. І саме в цьому активну роль відіграє притаманна творчому методу Скорика «гра стилями». Саме вона своєю невимушеністю та непередбачуваністю формує індивідуальну в кожному мікроциклі образність, впливає на унікальну неповторюваність будови кожної прелюдії. При спільній композиційній логіці циклу, це надає можливість різної подачі Тем, та виявляє надзвичайну інтелектуальну винахідливість композитора у насиченій поліфонічній роботі з Темами. А в фіналі циклу органічно узагальнити різностильові елементи. Отже, «стильова гра» стає провідним елементом у процесі формування композиційної цілісності усіх складових циклу, додає їм образної гнучкості, формує оригінальний зразок індивідуалізованого трактування традиційного жанру та музичної форми й розкриває самобутній творчий метод Майстра. Наведені результати та висновки можуть бути використані в історії сучасної української музики та історії фортепіанних стилів, розширені й поглиблені в наступних музикознавчих дослідженнях, а також у педагогічній та концертній практиці піаністів-виконавців.

#### Література:

1. Задерацька А. Прелюдії та фуґи. Мирослав Скорик : зб. статей. Львів : Сполом. 1999. С. 41–53.
2. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): моногр. / наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Л. Кияновська. Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори-2006». 2013. 232 с.
3. Кияновська Л. Принципи стильової гри у творчості Мирослава Скорика. Мирослав Скорик. Збірник статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 10 : «Мирослав Скорик»: зб. наук. праць, присвяч. 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. 2000. С. 15–23.
4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : моногр. Львів : Сполом. 2008. 591 с.
5. Кияновська Л. Стильові тенденції розвитку української фортепіанної музики ХХ століття. *Українська музика*. 2012. № 1. С. 15–24.
6. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. Збірник статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 10: «Мирослав Скорик»: зб. наук. праць, присвяч. 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. 2000. С. 23–30.
7. Скорик А., Фадєєва К. М. Скорик «Шість прелюдій та фуґ для фортепіано»: логіко-конструктивні принципи музичного мислення. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2024. № 3. С. 85–96. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314738](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314738)
8. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ : НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2004. 118 с.
9. Циганюк Л. Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуґ М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука) : дис. ... доктора філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво» / Л. І. Циганюк ; Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів. 2023. 495 с. URL: [https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Syganjuk\\_dysertacija.pdf](https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Syganjuk_dysertacija.pdf)
10. Пуканенко І. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 1998. 16 с.
11. Чабаненко Н. Українська фортепіанна музика кінця ХХ століття та тенденції авангардизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 268–272.
12. Ян Цзін. Фортепіанна фактура в українському музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2022. № 3. С. 112–118.

#### References:

1. Zaderatska, A. (1999). Preludii ta fuhy [Preludes and Fugues]. In Myroslav Skoryk: Collection of Articles (pp. 41–53). Lviv: Spolom [in Ukrainian].
2. Ivakhova, K. (2013). Fortepianna tvorchoist' Myroslava Skoryka (khudozhno-dydaktychnyi kontsept) [Piano works of Myroslav Skoryk: Artistic and didactic concept] (Monograph; L. Kiyonovska, Ed.). Kamianets-Podilskyi: Medobory-2006. [in Ukrainian].
3. Kiyonovska, L. (2000). Pryntsypy stylovoi hry u tvorchosti Myroslava Skoryka [Principles of stylistic play in the works of Myroslav Skoryk]. In *Myroslav Skoryk: Zbirnyk statei [Collection of articles]* (Vol. 10, pp. 15–23). Kyiv: National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

4. Kiyanovska, L. (2008). Myroslav Skoryk: Liudyna i mytets' [Myroslav Skoryk: The man and the artist]. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
5. Kiyanovska, L. (2012). Stylovi tendentsii rozvytku ukrains'koi fortepiannoi muzyky XX stolittia [Stylistic trends in the development of Ukrainian piano music of the 20th century]. *Ukrains'ka muzyka [Ukrainian Music]*, (1), 15–24. [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2000). Tvorchist' M. Skoryka v konteksti postmodernizmu [The works of M. Skoryk in the context of postmodernism]. In *Myroslav Skoryk: Zbirnyk statei [Collection of articles]* (Vol. 10, pp. 23–30). Kyiv: National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
7. Skoryk, A., & Fadieieva, K. (2024). M. Skoryk “Shist' preliudii ta fuh dlia fortepiano”: Lohiko-konstruktivni pryntsyipy muzychnoho myslennia [M. Skoryk “Six Preludes and Fugues for Piano”: Logical-constructive principles of musical thinking]. *Chasopys Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho [Journal of the National Music Academy of Ukraine]*, (3), 85–96. [in Ukrainian]. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314738](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314738)
8. Siuta, B. (2004). Problemy orhanizatsii khudozhnoi tsilnosti v ukrainskii muzytsi druhoi polovyny XX stolittia [Problems of the Organization of Artistic Integrity in Ukrainian Music of the Second Half of the Twentieth Century]. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
9. Tsyhanyuk, L. (2023). Zasady interpretatsii suchasnoi ukrains'koi polifonichnoi muzyky (na prykladi preliudii i fuh M. Skoryka, V. Bibika ta O. Yakovchuka) [Principles of interpretation of contemporary Ukrainian polyphonic music: On the example of preludes and fugues by M. Skoryk, V. Bibik, and O. Yakovchuk] (Doctor of Philosophy dissertation, Lviv National Music Academy) [in Ukrainian]. [https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Cyganjuk\\_dysertacija.pdf](https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Cyganjuk_dysertacija.pdf)
10. Tsukanenko, I. (1998). Pryntsyipy fakturno-polifonichnoi orhanizatsii v suchasni ukrainskii fortepianni muzytsi [Principles of Textural and Polyphonic Organization in Contemporary Ukrainian Piano Music] (Extended abstract of PhD thesis). Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
11. Chabanenko, N. (2019). Ukrains'ka fortepianna muzyka kintsia XX stolittia ta tendentsii avanhardyzmu [Ukrainian piano music of the late 20th century and tendencies of avant-gardism]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Management]*, (2), 268–272 [in Ukrainian].
12. Yang, J. (2022). Fortepianna faktura v ukrains'komu muzykoznavchomu dyskursi [Piano texture in Ukrainian musicological discourse]. *Slobozhanski mystets'ki studii [Slobozhansky Art Studies]*, (3), 112–118 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## РОЛЬ ТРАДИЦІЙНИХ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ПІСЕННИХ І ТАНЦЮВАЛЬНИХ ЖАНРАХ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

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 жанрової структури китайського народного музичного фольклору, який репрезентує багатогранну систему взаємодії вокальних, інструментальних і танцювальних форм. Проаналізовано специфіку сольного пісенного виконавства, що може існувати як у самотійному вигляді, так і в поєднанні з інструментальним супроводом, зокрема із застосуванням традиційних ударних інструментів. Розглянуто особливості інструментальної музики для малих ансамблів і танцювальних жанрів як важливих складових художньої традиції.*

*Здійснено детальний аналіз тематичного наповнення пісенного репертуару китайського фольклору. Проаналізовано зв'язок змісту пісень із природним середовищем, міфологічними уявленнями, обрядовими практиками та повсякденним життям. Розглянуто історичну еволюцію жанрів і тематики: від ранніх форм, пов'язаних із календарно-обрядовими діями, до появи трудових пісень, що виконувалися під час сільськогосподарських робіт і рибальства. Окремо розглянуто ліричні, любовні та сімейні пісні, що відтворюють внутрішній світ людини, її емоційні переживання та міжособистісні стосунки. Проаналізовано також ігрові та гумористичні жанри, які відзначаються життєрадісністю та образною виразністю. Розглянуто символічний вимір фольклору, зокрема твори, пов'язані з міфологічними образами, що мають культурно-сакральне значення.*

*У статті розглянуто виконавські практики та специфіку поєднання вокалу з інструментальним супроводом. Проаналізовано роль традиційних щипкових струнних інструментів у формуванні мелодичної основи творів. Значну увагу приділено ударним інструментам, які забезпечують ритмічну організацію музичного матеріалу, підсилюють динаміку та емоційну виразність виконання. Розглянуто функції різних типів ударних інструментів, зокрема барабанів і простих шумових засобів, у контексті ансамблевої та сольної практики.*

*Таким чином, здійснено узагальнюючий аналіз китайського народного музичного мистецтва, що дозволяє виявити його жанрову багатоманітність, тематичну глибину та особливості виконавської традиції. Проаналізовано значення інструментального супроводу, зокрема ударних інструментів, як важливого чинника формування художньої цілісності та національної своєрідності музичного фольклору.*

**Ключові слова:** китайський фольклор, народна музика, жанрова структура, пісенне мистецтво, інструментальна музика, ударні інструменти, виконавські практики, традиційні інструменти, ритм, музична культура, обрядові пісні, трудові пісні, ліричні жанри, ансамблеве виконання.

### **Cheng Qihan. The role of traditional percussion instruments in song and dance genres of Chinese folk music**

*The article provides a comprehensive analysis of the genre structure of Chinese folk music, which represents a multifaceted system of interaction between vocal, instrumental, and dance forms. The specifics of solo song performance are analyzed, highlighting that it can exist both independently and in combination with instrumental accompaniment, including the use of traditional percussion instruments. The features of instrumental music for small ensembles and dance genres are also examined as important components of the artistic tradition.*

*A detailed analysis of the thematic content of the song repertoire in Chinese folklore is carried out. The connection between song content and the natural environment, mythological beliefs, ritual practices, and everyday life is analyzed. The historical evolution of genres and themes is considered, from early forms associated with ritual and ceremonial practices to the emergence of work songs performed during agricultural activities and fishing. The socio-critical layer of folklore is analyzed, reflecting protest sentiments and condemnation of social injustice. Particular attention is paid to lyrical, love, and family songs that convey the inner world of individuals, their emotional experiences, and interpersonal relationships. Playful and humorous genres characterized by vivid imagery and vitality are also analyzed. The symbolic dimension of folklore, including works associated with mythological figures of cultural and sacred significance, is examined.*

*The article also considers performance practices and the specifics of combining vocal and instrumental elements. The role of traditional plucked string instruments in shaping the melodic foundation is analyzed. Special attention is given to percussion instruments, which provide rhythmic organization, enhance dynamics, and contribute to expressive performance. The functions of various types of percussion instruments, including drums and simple idiophones, are examined within both ensemble and solo contexts.*

*Thus, a generalized analysis of Chinese folk musical art is presented, allowing for a deeper understanding of its genre diversity, thematic richness, and performance traditions. The significance of instrumental accompaniment, particularly percussion instruments, is analyzed as an important factor in shaping the artistic integrity and national distinctiveness of Chinese folk music.*

**Key words:** Chinese folklore, folk music, genre structure, song art, instrumental music, percussion instruments, performance practices, traditional instruments, rhythm, musical culture, ritual songs, work songs, lyrical genres, ensemble performance.



**Вступ.** Китайська народна музика є однією з найдавніших і найрозвиненіших фольклорних систем світу, що відзначається багатогранною жанровою структурою та тісним взаємозв'язком вокальних, інструментальних і танцювальних форм. Проте сучасне музикознавство відзначає недостатню розробленість питання ролі традиційних ударних інструментів у цих жанрах. У наукових джерелах переважно розглядаються загальні аспекти китайського фольклору або вокально-інструментальні особливості, тоді як специфіка ударних інструментів у пісенних і танцювальних жанрах залишається недостатньо вивченою.

Постановка проблеми полягає у визначенні функціонального значення ударних інструментів у структурі китайської народної музики, їхнього впливу на ритмічну організацію, динаміку та художню виразність музичних творів. Особливо актуальним є виявлення того, як ударні інструменти інтегруються у сольні пісні, ансамблеву музику та танцювальні композиції, а також яку роль вони відіграють у формуванні жанрової специфіки та національної музичної самобутності.

Необхідність дослідження зумовлена потребою систематизації знань про функції традиційних ударних інструментів у китайській народній музиці та комплексного розуміння їх значення для музичної культури. Глибше вивчення цієї проблеми сприятиме відтворенню цілісної картини жанрових, тематичних і виконавських особливостей китайського фольклору та визначенню ролі ритмічних елементів у музичному мисленні народу.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження стали різноманітні зразки китайського народного музичного фольклору, включаючи сольні пісні, ансамблеві інструментальні твори, танцювальні композиції та традиційні ритуальні мелодії. Особлива увага приділялася творінням, у яких використано ударні інструменти, як у сольному, так і в ансамблевому виконанні. Крім того, у роботі опрацьовані наукові публікації з музикознавства, етномузикології та культурології, що висвітлюють історичний розвиток китайського фольклору, його жанрову структуру та виконавські традиції. Включено також описові та документальні джерела, що містять відомості про конструкцію та техніку гри на традиційних ударних інструментах.

Методологічно дослідження базується на комплексному поєднанні загальнонаукових і спеціальних методів. Використано порівняльний метод для зіставлення різних пісенних і танцювальних жанрів, а також для виявлення спільних і відмінних рис у використанні ударних інструментів у різних регіонах і музичних традиціях Китаю. Застосовано структурний та функціональний аналіз для визначення ролі ударних інструментів у формуванні ритмічної організації, темпу та динамічної структури музичних творів.

Для вивчення виконавських аспектів використано етномузикологічний підхід, що передбачає опис техніки виконання, взаємодії вокалу та інструментального супроводу, а також функціонування ударних інструментів у ансамблевому контексті. Особливо застосовано

компаративно-історичний метод для простеження розвитку жанрових і тематичних особливостей пісень, що супроводжуються ударними інструментами, а також для визначення змін у музичній традиції протягом історії.

У дослідженні також використано елементи акустичного та ритмічного аналізу, що дозволяють виявити специфіку звукової палітри, тембрових особливостей і ритмічної структури ударних інструментів у сольних та ансамблевих композиціях. Такий комплексний методологічний підхід забезпечує можливість всебічного розгляду проблеми та визначення функціонального значення ударних інструментів у китайській народній музиці.

**Результати дослідження.** Китайський фольклор вирізняється багатством жанрів, які охоплюють сольне співоче виконання, інструментальні твори для малих ансамблів та танцювальні композиції. Сольні пісні можуть виконуватися як із супроводом традиційних народних інструментів, у тому числі ударних, так і без нього, що надає виконавцям широких можливостей для індивідуальної інтерпретації.

Тематика народних пісень надзвичайно різноманітна та тісно пов'язана з довіллям, повсякденним життям, обрядами та розвагами. З розвитком культури виникли трудові пісні, які супроводжували процеси рибальства, землеробства та інших видів праці, а також соціально-критичні твори, що висвітлювали несправедливість та жорстокість землевласників. Любовні та сімейні пісні розкривають міжособистісні відносини, емоції й інтимні переживання, а ліричні композиції дозволяють передати глибокі особисті почуття. Ігрові та гумористичні пісні відтворюють веселий, жартівливий настрій та комічні ситуації з життя. Особливе місце в культурі займають твори, присвячені символічним тваринам – дракону, феніксу, цилиню та черепаці, що мають міфологічне та культурне значення.

Виконавець найчастіше акомпанує собі на традиційних щипкових струнних інструментах, таких як цинь, піпа або саньсянь, а також на китайських цимбалах. Іноді акомпанемент здійснюється за допомогою ударних інструментів: барабанів особливої форми або дерев'яних дощочок (пайбань), що видають дзвінки, ритмічні звуки, підкреслюючи динаміку виконання. Народні пісні Китаю можуть виконуватися як від першої, так і від третьої особи. Монологічні твори від першої особи часто перетворюються на рольові композиції, де співак виступає як конкретний персонаж, що надає пісням драматургічності та інтерактивного характеру, про що свідчать назви творів, наприклад, «Скарга дівчини» чи «Голодний шлунок».

У давнину вокальне виконавство з акомпанементом як струнних, так і ударних інструментів виконувало освітню функцію. У період майже повної неграмотності населення феодального Китаю співаки-розповідачі, шошуди, були «живими книгами». У центральних регіонах вони супроводжували свої оповіді грою на барабанах, гонгах або китайських кастаньєтах, а на півдні – на хуцині чи піпі, розповідаючи народні легенди та переказуючи сюжети книг, створених на основі місцевих сказань.

Окрім монологічних творів, у народній музиці існують вокальні діалоги, які не можна назвати дуєтом у європейському сенсі, адже виконання зазвичай має унісонну форму. Проте такі пісенні діалоги стали джерелом для розвитку діалогічних форм у традиційному китайському театрі.

Танцювальні жанри Китаю відзначаються ще більшою різноманітністю та складністю. Кожна з 56 етнічних груп і національностей, що населяють країну, має власні танцювальні традиції. Найдавнішими відомими формами танцю є «танець лева» та «танець дракона». Дракон у китайській культурі символізує добрі сили, пов'язані з водною стихією, і його танець виконували у давнину в рамках ритуалів для закликання дощу. Походження танцю лева менш визначене, ймовірно, це запозичена форма, адже в Китаї леви не водяться. Танцювальні виступи з левами зазвичай мали комічний або побутовий характер, а не ритуальний.

Цікавою є вистава танцю лева, що організована в Харбіні у 1954 році: «Після початкових танців із барабанами, стрічками та факелами раптом з'явилися леви... П'ять дорослих левів і два левенята. У величезних масках і тулубах кожного лева ховалися по два акробати, а в кожному левеняті – хлопець десяти-дванадцяти років. Поява левів, супроводжувана оглушливими звуками гонга, була настільки несподіваною і вражаючою, що ми довго приходили до тями від подиву та захоплення. Леви бігали, скакали, змагалися між собою та ніжно облизували левенят, не виходячи з точного ритму танцю навіть на мить» [2, с. 55].

У виконанні «танцю лева» ударні інструменти відіграють центральну роль, формуючи ритмічну основу, визначаючи темп рухів танцюристів та підкреслюючи драматургію вистави. Вони створюють не лише акустичний супровід, а й своєрідну сценічну напругу, яка задає характер подій та настроїв глядачів. Подібну функцію ударні інструменти виконують у багатьох інших китайських танцях, де ритм є не просто музичним супроводом, а важливим структурним елементом композиції.

У танцювальному ансамблі використовуються різні види барабанів. Великі барабани, іноді діаметром понад метр, встановлюються на спеціальні візки і пересуваються у просторі сцени, підкреслюючи масштабні та урочисті моменти вистави [5, с. 90]. Маленькі барабанчики, навпаки, задають швидкий дробовий ритм і відзначають зміну темпу, синхронізуючи рухи танцюристів. Дерев'яні коробочки та дощечки, клацання яких нагадує кастаньети, створюють своєрідну звукову текстуру, яка підсилює ритмічну складність танцю та забезпечує відчуття легкості й граційності рухів.

Мідні інструменти – тарілки та гонги – надають композиції особливого звучання. Тарілки прорізають простір дзвінким, яскравим звуком, який привертає увагу слухачів і підкреслює кульмінаційні моменти виступу. Гонги, завдяки різним технікам удару та типам паличок, можуть видавати широкий спектр акустичних ефектів: удар м'якою паличкою створює глухий та протяжний

звук, а дерев'яною паличкою – високий, різкий і пронизливий тон [1]. Завдяки цим різним тембровим відтінкам ударам вдається не тільки відокремлювати певні частини танцю, але й передавати емоційний стан сцени, від тривоги до радості та урочистості.

У сюжетних танцях ударні інструменти виконують також функцію своєрідного драматургічного маркера. Наприклад, мідні тарілки часто передують виходу нової групи танцюристів або зміні сценічного епізоду, розмежовуючи частини вистави подібно до театральних дій. Це дозволяє глядачеві краще сприймати сюжетну структуру та виділяє ключові епізоди, створюючи ефект динамічного театального дійства.

Крім музичних і ритмічних функцій, ударні інструменти відіграють символічну роль. Вони підкреслюють характер персонажів, надають танцю урочистості або комічності, а у традиційних ритуальних виставах виступають засобом взаємодії з надприродними силами, наприклад, при виконанні танцю дракона, пов'язаного з проханням про дощ [6, с. 22]. Таким чином, ударні інструменти є не лише музичним супроводом, а й невід'ємною частиною естетичного та культурного змісту китайських танцювальних традицій, поєднуючи ритм, драматургію та символіку у єдине ціле.

Особливу роль у процесі розвитку традиційних ударних інструментів відіграв традиційний китайський оркестр, який має багатовікову історію розвитку та відзначається поступовим ускладненням складу, репертуару, а також функцій інструментів. Сучасні дослідники виділяють у цьому процесі кілька основних етапів: початковий період формування музичних колективів, етап активного розвитку та новітній етап, коли з'являються стандартизовані оркестрові системи.

Склад, масштаби та репертуар традиційних оркестрів дозволяють виділити різні типи музичних ансамблів: унісонні оркестри, камерні колективи, середні та великі національні оркестри, оркестри традиційної опери, балету та драматичних вистав, естрадні оркестри, а також релігійні колективи, зокрема даоські та буддиські [6, с. 12]. Кожен регіон Китаю має власні традиційні жанри, що спричинило появу специфічних інструментальних складів із унікальним репертуаром.

Репертуар китайських оркестрів залежить від інструментального складу і передбачає композиції для духових та ударних інструментів, для ударних, для струнних і духових, виключно для струнних, а також для ударних і духових інструментів разом. В ансамблях традиційної музики окремі інструменти могли виконувати як соло, так і функції акомпанементу. Так, у композиціях для духових інструментів вони виступають солуючими, тоді як у творах для ударних – формують ритмічну основу, підкреслюючи динаміку виконання.

Особливе значення ударних інструментів спостерігається у пекинській опері цзинцзюй («столичний спектакль») – синтетичному жанрі, що сформувався наприкінці XVIII – на початку XIX століття [3, с. 17]. Унікальність цзинцзюй полягає у поєднанні, на перший погляд, несумісних елементів: декламації та акробатики,

циркового мистецтва та бойових прийомів. Засобами вираження символічного змісту опери є пісенне виконання, музичний супровід, п'ять характерних амплуа персонажів, яскравий грим та костюми.

Музичну основу пекинської опери складають два мелодійні комплекси – сипі та ерхуан, що відображають протилежні емоційні полюси: радість і пристрась з одного боку та смуток і скорботу – з іншого. Інструментальний супровід покладено на ансамбль, поділений на дві групи з різними функціональними завданнями. Струнні та духові інструменти беруть участь у світських, спокійних сценах, тоді як ударні інструменти акомпанують бойовим епізодам, поєдинкам та цирковим трюкам, створюючи драматичну напругу та ритмічну експресію, що підсилює театральний ефект вистави [4, с. 21].

У виконанні «танцю лева» ударні інструменти виконують центральну роль, визначаючи ритм, темп і характер рухів танцюристів. Великі барабани, іноді діаметром понад метр, пересуваються на спеціальних візках і підкреслюють урочисті моменти, тоді як маленькі барабанчики задають швидкий дробовий ритм, синхронізуючи рухи. Дерев'яні коробочки та дощечки, клацання яких нагадує кастаньети, створюють додаткову ритмічну текстуру. Мідні інструменти – тарілки та гонги – прорізають простір яскравим звуком і виділяють кульмінаційні епізоди. Залежно від техніки удару, звуки гонгів можуть бути глухими та тривалими або високими й різкими. У сюжетних танцях мідні тарілки відокремлюють один епізод від іншого, виконуючи функцію музичного роздільника, що полегшує сприйняття глядачем структури вистави.

Таким чином, традиційний китайський оркестр демонструє високу інтеграцію музики, театру та символіки, а ударні інструменти виконують не лише ритмічну функцію, а й ключову роль у створенні емоційної, драматичної та естетичної виразності вистави.

**Висновки.** Дослідження показало, що ударні інструменти відіграють ключову роль у розвитку китайської

народної музики та театральної культури. Вони не лише формують ритмічну основу пісенних і танцювальних жанрів, а й забезпечують виразність, драматургію та емоційне забарвлення виконання.

У сольних і монологічних піснях ударні інструменти підкреслюють динаміку та темп виконання, акцентують кульмінаційні моменти та створюють ритмічний каркас, що сприяє інтеграції музики. Вокальні діалоги та рольові композиції традиційного фольклору демонструють, що ударні інструменти можуть виконувати функцію не лише акомпанементу, а й активного драматичного засобу, підкреслюючи характери персонажів і відтінки сюжету.

У танцювальних жанрах, зокрема в таких складних формах, як «танець лева» та «танець дракона», ударні інструменти визначають ритмічну структуру та спрямовують рухи танцюристів. Великі барабани, дрібні ритмічні інструменти, дерев'яні дощечки та мідні тарілки створюють багатопланову акустичну тканину, що підкреслює зміни епізодів, драматичні кульмінації та символічний зміст танцю.

Особливе значення ударні інструменти мають у традиційних оркестрах та пекинській опері цзинцзюй, де вони формують окрему групу виконавців, яка супроводжує бойові сцени, акробатичні трюки та театральні дії. Взаємодія ударних із струнними та духовими інструментами створює унікальну синтетичну систему музично-театрального вираження, яка є характерною ознакою китайської народної та класичної сценічної музики.

Таким чином, роль ударних інструментів у китайській музичній культурі є багатогранною: вони виконують ритмічну, драматургічну, символічну та естетичну функції. Дослідження підкреслює необхідність подальшого вивчення специфіки використання ударних інструментів у різних жанрах народної музики та театру для збереження, популяризації та академічного осмислення традиційної музичної спадщини Китаю.

#### Література:

1. Лі Цзявей. Розвиток та еволюція барокової флейти та вивчення її історичної цінності. Ухань: Уханська консерваторія музики, 2017. 30 с.
2. Лю Ченхуа. Китайська музика в гуманітарному аспекті. Шанхай: Шанхайська музика, 2002. 100 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
4. Сан Сіюань. Тематичні тектонічні дослідження у китайських симфонічних музичних творах ХХ століття. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2005. 34 с.
5. Чжу Сиси. Народні традиції в контексті історії розвитку китайської інструментальної музики. Слобожанські мистецькі студії. 2023. Вип. 3, С. 89–92.
6. Ян Мін'якан. 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. Shanghai: Shanghai Conservatory, [in China].

5. Zhu Sisi. (2023). Narodni tradytsii v konteksti istorii rozvytku kytayskoi instrumentalnoi muzyky [Folk traditions in the context of the history of the development of Chinese instrumental music]. Slobozhanski mystetski studii. Vyp. 3, S. 89–92 [i in Ukrainian].

6. 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: 26.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 23.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## ПОЕТИКА ЗВУКУ У ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ ПЕРШОЇ КАМЕРНОЇ СОНАТИ ОР.24/71 ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ВАЛЕНТИНА БІБІКА

Цянья Ши,

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики  
Національної музичної академії України (Київська консерваторія)  
ORCID ID: 0009-0003-8381-0681

У статті здійснено комплексний аналіз композиційних форм структурування звукового матеріалу, що розкривають концептуальний зміст художнього простору Першої камерної сонати для скрипки і фортепіано Валентина Бібіка. Дослідження вписує твір у історико-культурний контекст останньої третини ХХ століття, акцентуючи належність до новаторського типу композиторського мислення, зорієнтованого на переосмислення традиційних засад камерно-інструментального письма. Виявлено, що індивідуальний стиль композитора реалізується через систему оригінальних темброво-фактурних рішень, які формують цілісність художнього простору твору. У ході аналізу окреслено провідні композиційні прийоми, що забезпечують внутрішню логіку розвитку музичного матеріалу. Поряд із традиційними висотно-ритмічними параметрами організації особливого значення набуває сонористичний аспект, пов'язаний із тембровими характеристиками скрипки та фортепіано, артикуляційною диференціацією, штриховою палітрою, динамікою та специфікою виконавських прийомів. Доведено, що ці компоненти не лише деталізовані в авторському нотному тексті, але й виступають ключовими чинниками створення художньої концепції Камерної сонати. Окрему увагу приділено принципам жанрової трансформації тематизму, зокрема процесам його інтонаційного та фактурного перетворення. Констатовано визначальну роль монотематизму як засобу забезпечення цілісності драматургічного розвитку, а також функціонування лейтмотивних елементів (тема скрипки, тема фортепіано), що сприяють концептуальній єдності тричастинного твору. У підсумку дослідження уточнено специфіку індивідуального композиторського мислення Валентина Бібіка та виявлено закономірності організації звукового простору у різних типах фактурно-тематичних комплексів, реалізованих у поліфонічних та вільних гетерофонних фактурних шарах.

**Ключові слова:** поетика звуку, художній простір, темброва барва, камерно-інструментальний жанр, скрипкова соната, композиційні принципи, індивідуальний стиль.

### **Qianya Shi. The poetics of sound in the artistic space of the Valentyn Bibik's chamber sonata op. 24/71 for violin and piano**

The article carries out a comprehensive analysis of the compositional forms of structuring the sound material, revealing the conceptual content of the artistic space of the First Chamber Sonata for Violin and Piano by Valentyn Bibik. The study places the work in the historical and cultural context of the last third of the 20th century, emphasizing its belonging to an innovative type of composer's thinking, oriented towards rethinking the traditional principles of chamber and instrumental writing. It is revealed that the composer's individual style is realized through a system of original timbre and texture solutions that form the integrity of the artistic space of the work. The analysis outlines the leading compositional techniques that ensure the internal logic of the development of the musical material. Along with the traditional pitch and rhythmic parameters of the organization, the sonoristic aspect associated with the timbre characteristics of the violin and piano, articulation differentiation, line palette, dynamics and specifics of performance techniques acquires special importance. It is proven that these components are not only detailed in the author's musical text, but also act as key factors in creating the artistic concept of the Chamber Sonata. Special attention is paid to the principles of genre transformation of thematic, in particular, to the processes of its intonation and texture transformation. The determining role of monothematism as a means of ensuring the integrity of dramaturgical development, as well as the functioning of leitmotif elements (violin theme, piano theme), which contribute to the conceptual unity of the three-part work, is stated. As a result of the study, the specificity of Valentyn Bibik's individual composer's thinking was clarified and the regularities of the organization of sound space in various types of texture-thematic complexes implemented in polyphonic and free heterophonic texture layers were revealed.

**Key words:** poetics of sound, artistic space, timbre, chamber-instrumental genre, violin sonata, compositional principles, individual style.

**Вступ.** Соната для фортепіано і струнних № 1 Валентина Бібіка (ор. 24, 1975 р.) у історико-культурному контексті останньої третини ХХ століття яскраво презентує відчутно новаторський тип композиторського мислення, що реалізується у неповторних феноменах індивідуальних знахідок у царині темброво-фактурної організації камерно-інструментального опусу. За словами О. Щетинського, композитору було властиве природне відчуття *органічності звукової матерії* та пропозицій у побудові форми [7, с. 53, курсив мій – Ш. Ц.]. У зв'язку із зазначеним, на особливу увагу дослідника

заслужують ті композиційні форми організації звукової матерії, що розкривають концептуальний зміст художнього простору Першої камерної сонати для скрипки і фортепіано В. Бібіка, що й визначає мету даної статті.

**Матеріали та методи.** Певний корпус наукових праць, написаних у період 1990-тих років ХХ по 2020-ті роки ХХІ століття і присвячених творчості В. Бібіка, становить підґрунтя для подальшого розкриття проблематики нашого дослідження. Вивченню жанрово-стильових особливостей



камерно-інструментальної музики композитора присвячено низку праць Т. А. Омельченко. Концертуюча піаністка, науковиця системно аналізує здобутки жанру камерної сонати для скрипки та фортепіано в українській музиці [3; 4; 5] та доходить висновку щодо індивідуалізації фактурно-жанрового параметру тематизму у композиторській техніці В. С. Бібіка – автора низки знакових інструментальних опусів української камералістики. Окремий блок дисертації цієї авторки, а саме – підрозділ 2.3.5. з назвою «Взаємопроникнення різноманітних типів фактури з сонорними компонентами на матеріалі Сонати №1 тв.71 В. Бібіка (1975)» [4, с. 8] та стаття «Контраст як фактор розвитку і створення музичної цілісності твору (на прикладі сонати для скрипки та фортепіано ор.71 В. Бібіка)» [3] присвячені аналізованому нами твору. Т. А. Омельченко відмічає, що у камерному складі сонати композитором задіяний принцип широкого та винахідливого використання тембрових ресурсів інструментів; також В. Бібік оновлює драматургічну канву сонати, її форму та насичує фактуру та тематизм твору з метою «розширення художньо-стилістичного простору твору» [4, с. 9].

Корисним дослідженням, що має методологічне спрямування для розкриття нашої теми, стає робота Ю. Новікова, спрямована на вивчення специфічних прийомів взаємозв'язку гармонічних та фактурних комплексів у жанрі фортепіанної сонати В. Бібіка [2]. Але музикознавчі проєкції поетики звуку як системи певних засобів виразності, що формують образно-смысловий та емоційний тонус цього камерного твору ще й досі не вивчені, що й складає важливий акцент *актуальності заявленої теми*.

Проблематика нашої статті зумовила вибір комплексного підходу, що поєднує інтонаційний, музично-теоретичний і контекстуальний *методи аналізу*. Дослідження семантики різних звукових проєкцій значущих фактурно-тематичних комплексів Першої скрипкової камерної сонати зумовило звернення до феноменологічного методу аналізу, за допомогою якого розкривається смислове наповнення художнього простору камерно-інструментальної музики В. Бібіка.

**Результати дослідження.** Чотири сонати для скрипки та фортепіано були написані у харківський період (1975–1998 рр.), тобто, цей камерно-інструментальний жанр є вельми важливим для композитора. Вже Перша соната для скрипки та фортепіано ор.24/71 В. Бібіка презентує риси зрілого стилю композитора. Друга редакція Сонати створена у 1988 році, вона отримала номер опусу 71, що зазначено у франкомовному каталозі творів композитора. У сучасному нотному виданні Сонати в *Антології камерної музики* (упорядник О. Войтенко, авторка вступної статті – І. Тукова) зазначено подвійну нумерацію опусу – 24/71 [6, с. 213], що й відображено у назві нашої статті.

Її прем'єра відбулася у 1975 році у Харкові, виконавцями стали скрипаль Олександр Юрьєв та піаніст Борис Заранкін. «У процесі кристалізації стилю В. Бібік шукав технічні і виразові засоби, відповідні його світовідчуттю, розширював межі звукової колористики

в музиці, яка згодом стала провідною рисою його стилю» [7, с. 47]. Зазначені О. Щетинським якості є провідними для композиційної та смислової матриці Першої сонати. Твір має три частини, і, за словами І. Г. Тукової, структурно «кожна частина складається з низки розділів, що зіставляються, у першу чергу, за фактурним і динамічним контрастом» [6, с. 9].

Звукообраз теми головної партії першої частини сонати (цифра 1, *Comodo*) складається з двох елементів, кожен з яких має різне фактурне обрамлення. Два фактурно-тематичних комплекси співставляються композитором. *Перший* комплекс пов'язаний з фортепіано, темброві ресурси якого відворюють кластер, який формується у поступовому низхідному русі. У зазначеному інтонаційному процесі відбувається накопичення акордового масиву звуків нетерцієвої структури. Після неквапливого рівномірного руху восьмими тривалостями набутий комплекс завмирає на педалі, на три такти фіксуючи звучання густого обертонового дисонуючого «стовпа», який вибудовує певний стійкий каркас. Цей комплекс Т. Омельченко іменує як «вісь»: «Такого типу одноголосні лінії дослідники відносять до типу “вісь”», – зазначає Т. А. Омельченко, посилаючись на термінологію М. Скребкової-Філатової [3, с. 157]. Кластер складається за принципом накопичення його елементів – звуків, з послідовного відтворення певної частини октавонічного звукоряду: тетра хорду *fis-gis-a-h* в амбітусі кварта із додатковим дублюванням звуку *fis* у третій октаві. Саме цей звукоряд інтонаційно визначає стійкий звук, який передається другому тематичному елементу теми головної партії.

*Другий* фактурно-тематичний комплекс – лінійний, це соло скрипки. В структурі мелодії сольної партії В. Бібіком виокремлюються ламентозні інтонації двох нисхідних секундних сполучень, а також їх інтонаційно-процесуальне об'єднання контурно намічають одну з модифікацій «теми хреста» (*fis-eis – d-cis*). Ремарки *dolce* та *pianissimo*, визначений композитором штрих «вгору смичком» – з м'якою атакою звуку, надають полісемантичної глибини звуковому полотну і його особистісному тону висловлювання, насичують семантизованими звуковими деталями загальний лірико-психологічний настрій, присутній у звучанні теми. Т. А. Омельченко вказує на важливу драматургічну функцію цієї теми – це лейттема скрипки [3, с. 155].

Зазначимо реалізацію *принципу компліментарності* у експозиційному викладі головної партії: перший та другий фактурно-тематичні комплекси звучать по черзі, насичуючи звуковий простір двома взаємодоповнюючими монологічними побудовами. У розвиваючому розділі елементи головної партії поступово драматизуються, набувають динамічної гостроти, інтонаційно розкриваються, виклад теми стає більш динамізованим, наближеним до розвиваючого принципу, загалом властивому розробці. Теми, що є похідними від лейттеми скрипки, виростають у самостійні мотиви, складають окремий інтонаційний комплекс, набувають більш широкого діапазону, динамічної гучності.

Відзначена нами компліментарність першого та другого фактурно-тематичних комплексів у звуковому просторі експозиції I ч. сонати у подальшому знаходить органічне поєднання. Воно вирішене у своєрідному технічному завданні: композитором додатково здійснюється процедура *збирання в єдине ціле* двох тетраходів сумарного звукоряду (у висхідному русі він виглядає наступним чином: *fis-gis-a-h-c/cis-d-e/eis-fis*). Саме ці звуки у подальшому складаються ще у один відокремлений тематичний комплекс, а його елементи за волею композитора набувають ракоходних, дзеркальних перетворень, тлумачачи прототип сумарного звукоряду та його основу (мелодію) як тему-серію вільної побудови.

Виклад теми побічної партії набуває гострої драматизації за рахунок залучення принципу діалогу партій скрипки і фортепіано, насичення інтонаційного шару тематичними елементами головної партії. В. Бібік відходить від композиційного принципу компліментарного викладу і звертається до ресурсів поліфонічного складу. Лінійне двоголосся *виокремлених мелодій*, підпорядкованих конструктиву висхідного та низхідного пошарового руху в амбігусі квартових/квінтових елементів сумарного звукоряду, спирається на фонову підтримку акордових структур партії фортепіано. Самостійність верхнього голосу реалізує принцип *прихованого двоголосся*. Суворий хоральний комплекс та відповідний звуковий образ низького регістру партії фортепіано доповнюється сонористичною пульсацією кластерних побудов. У сфері звучання побічної партії (цифра 5), у розробці (цифра 7) композитором використовується принцип «фактурного *crescendo*», який пов'язаний із розширенням діапазону тематичного матеріалу експозиції, з іншими засобами динамізації звукових подій викладеного в експозиції інтонаційного сюжету.

До цифри 9 організація музичної тканини була підпорядкована принципу монотематизму – на це вказує Т. Омельченко [4, с. 9] і дійсно, В. Бібік композиційно працював з вже знайомим нам мелодико-тематичним матеріалом. Із цифри 9 у тканину I частини вводиться нова тема, що відповідає авторській позначці *incalzando* (це її підготовчий епізод у фактурному плані). Нова тема у розробці (епізод *Allegro Assai*) викладається подвійними нотами та з активною атакою кожної *сексти/септими/октави* на окремому русі смичка у динаміці *fortissimo*. Звертає увагу насичена символіка тематичної організації партії скрипки у цифрі 15, що спирається на рід знакових інтонаційних комплексів, серед яких: тема хреста, ламентозні інтонації. Композитор також динамізує виклад романтичним «мотивом питання», який мелодійно розкривається у все більш широкому діапазоні, набуває гостроти. Генеральна кульмінація першої частини сонати відбувається перед репрізним відділом, композитор використовує тут усі ресурси сонористики. Особливою фонічною виразністю сповнені трелі на *фортіссімо* у звучанні теми скрипки, що викладають розгорнуту мелодію на фоні кластерних, майже дзвонових структур нижнього регістру фортепіанної звучності, яка поступово розшаровується, метрично

варіюється. Звучання сонорно-сонористичного комплексу ансамблевого дуету поринає у хаос алеаторики (цифра 18). Його завершенням є репрізна побудова, де намічено контури першого елемента теми головної партії. У цьому розділі розкрито прихований зміст провідного мотиву – алюзія бетховенської теми долі, її виразної ритмоформули, яка в прозорій фактурі відчувається безпомилково.

Репрізний розділ (цифра 19) у складному поліфоновізованому викладі поєднує тематичний матеріал першої частини: як в експозиційному (нова тема цифри 9), так і у трансформованому різновидах. Ритмоформула долі у специфічному активно-токатному викладі інтервально оформлена у двоголосся (нона), її наполегливе різке звучання з 20 цифри готує фактуру та тематичний матеріал другої частини сонати.

*Prestissimo* (II ч. сонати) має тричастинну структуру: строге фугато (1), вільний середній розділ з алеаторичною побудовою (2), репріза з поверненням дієвої моторики (3). Композитор використовує сонорні принципи, реалізовані у тембровому, артикуляційному та динамічному параметрах, величезного драматургічного навантаження набувають кластерні та акордові комплекси звуконаслідування, прийоми звукоімітацій. Темброобрази дзвонів, виразний комплекс дзвонівості, ретельно зазначений В. Бібіком у нотних коментарях, тлумачиться автором просторово та динамічно (ремарки «*quasi* дзвони» – цифра 38, «відлуння дзвонів – цифра 39).

Звуковий простір II частини реалізований у поліфонічних та вільних гетерофонних фактурних шарах, які межують з лінійним принципом. Особливої уваги композитора заслуговує мелодійна лінія партії фортепіано, де автор спрямовує ремарки виконавцям (наприклад, *distino soprano voice*), а також численні артикуляційні та штрихові винаходи, що розфарбовують тематичну партію скрипки (наприклад, глісандування із підкресленим вібрато, флажолети тощо).

Фінал (III ч.) повертається до тематичного матеріалу першої частини сонати, також використовує барвистий темброобраз комплексу дзвонів другої частини. Загалом тематичний матеріал партії фортепіано і скрипки впорядкований за принципом чергування двох різнофактурних шарів. В. Бібік повертається до моделі експозиційного викладу I частини сонати. У розвиваючому розділі контури звучання мелодико-тематичного матеріалу, акордові побудови набувають тонально-ладової визначеності. З цифри 56 з'являється гомофонна-гармонійна фактура, яка сприймається як супровід теми скрипки, цей епізод розфарбовується прийомами метроритмічної пульсації (частою зміною 2/4 на 4/4). Пізніше виникає нова фактура, яка заглиблює образ, доречним видаються звернення В. Бібіка до принципу вільної гетерофонії (за термінологією Ю. Новикова [2, с. 41–42]), що впорядковує звучання ліній двох контрастно-похідних тем фортепіано та скрипки. Поступово зростає діапазон охопту кластерними побудовами, цей звуковий простір відтворює урочисті образи свята, емоції радості, що поступово затьмарюються звучанням

партії скрипки у низькому регістрі, але раптово змінюються, підхоплюється танцювальною жанровою основою партії скрипки (цифра 64, розділ *Allegretto*). Ствердження лейттеми скрипки підкреслюється ремаркою автора «З повною силою, дуже помітно/*Con tutta la forza, molto evidente*» є генеральною кульмінацією твору. Скорочена реприза (з цифри 67) не тільки «проріджує фактуру», а й спрямовує музичну мову сонати у лоно діатоніки, тональної визначеності.

**Висновки.** У підсумку проведеного дослідження виявлено ті композиційні прийоми, що розкривають концептуальний зміст художнього простору Першої камерної сонати для скрипки і фортепіано В. Бібіка. Окрім вже традиційних засобів організації звукової матерії – висотно-ритмічних, для композиторського мислення В. Бібіка першочерговою є увага до сонорного аспекту організації музичної тканини, тобто – до тембру, артикуляції, штрихів та технічних прийомів виконання та динаміки. Зазначені аспекти ретельно виписані композитором у нотному тексті. Прослідковано принципи жанрового перетворення тематизму, відзначено вагомий роль монотематизму, та лейтмотивів.

Акцентуацію індивідуального звукопростору камерної інструментальної музики В. Бібіка як окремої образно-мистецької структури відмічають і виконавці, інтерпретатори його творів. Так, у листі до О. Данилової донька композитора Вікторія Валентинівна Бібік [1, с. 109] сформулювала низку творчих принципів мислення батька. Насамперед, це особливе ставлення до звуку, звукова чутливість, відчуття сакрального простору музичного звуку у дрібних динамічних моментах: від його виникнення, його наповнення обертонами, характер видобування звуку і т. ін. різноманітність – головна траєкторія роботи виконавця над творами В. Бібіка. Вікторія Бібік зазначає, що ритмічне *rubato*, постійне відчуття руху музики, «звукові зависання», «застиглі» стани не часто використовуються композитором, але мають певний смисл. Тому виникає вимога повної емоційної включеності, повної «віддачі» у виконанні, що й демонструють сучасні виконавці його камерної музики, продовжуючи творчі настанови перших виконавців твору у 1975 році у Харкові.

#### Література:

1. Данилова О. Валентин Бібік: особистість і творчість. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 33. С. 100–110.
2. Новіков Ю. Складо-фактурна організація як домінуюча ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2016. № 3. С. 41–44.
3. Омельченко Т. Контраст як фактор розвитку і створення музичної цілісності твору (на прикладі сонати для скрипки та фортепіано оп. 71 В. Бібіка). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 48 : *Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*. Київ, 2005. С. 154–163.
4. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х рр. XX ст.: виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Т. А. Омельченко ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. 20 с.
5. Омельченко Т. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70-х років XX століття: пошуки темброінтонаційності. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 51–60.
6. Тукова І. Українська камерно-інструментальна музика 1970-х років. *Антологія камерної музики: Станкович, Іщенко, Бібік* : у 2 т. Київ : Музична Україна, 2021. Т. 1 : Твори для фортепіано. С. 6–11.
7. Щетинський О. Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків: Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2021. Вип. 23. С. 42–64.

#### References:

1. Danylova O. (2011) Valentyn Bibik: osobystist i tvorchist. [Valentyn Bibik: Personality and Creativity]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. Vyp. 33. Pp. 100–110. [in Ukrainian].
2. Novikov Yu. (2016) Sklady-fakturna orhanizatsiia yak dominantna oznaka fortepiannoho styliu V. Bibika (na prykladi zhanru fortepiannoi sonaty). [Compositional and textural organization as a dominant feature of V. Bibik's piano style (using the example of the piano sonata genre)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Kyiv: Milenium, Vyp. 3. Pp. 41–44. [in Ukrainian].
3. Omelchenko T. (2005) Kontrast yak faktor rozvytku i stvorennia muzychnoi tsilisnosti tvorou (na prykladi sonaty dlia skrypky ta fortepiano op. 71 V. Bibyka). [Contrast as a factor in the development and creation of musical integrity of a work (on the example of the sonata for violin and piano, op. 71 by V. Bibik)]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 48 : *Khudozhnia tsilisnist yak fenomen muzychnoi tvorchosti ta vykonavstva*. Kyiv. Pp. 154–163. [in Ukrainian].
4. Omelchenko T. (2008) Ukrainski sonaty dlia skrypky ta fortepiano 70–90-kyh rr. XX st.: vykonavski problemy osmyslennia fakturno-zhanrovoi orhanizatsii tematyizmu [Ukrainian sonatas for violin and piano of the 1970s–1990s: performance issues in interpreting the textural and genre organization of thematic material] : extended abstract of the PhD thesis in Art Studies : 17.00.03 / T. A. Omelchenko ; National Academy of Sciences of Ukraine, M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].
5. Omelchenko T. (2005) Ukrainski sonaty dlia skrypky ta fortepiano 70-h rokiv XX stolittia: poshuky tembroyntonatsiinosti. [Ukrainian sonatas for violin and piano of the 1970s: the search for timbre and intonation]. *Mystetstvoznachchi zapysky*. Kyiv: Milenium. yp. 7. Pp. 51–60. [in Ukrainian].

6. Tukova I. (2021) Ukrainska kamerno-instrumentalna muzyka 1970-h rokiv. Antolohiia kamernoi muzyky: V Stankovych, Ishchenko, Bibik : u 2 t. [Ukrainian chamber and instrumental music of the 1970s. Anthology of chamber music: Stankovych, Ishchenko, Bibik: in 2 volumes.] Kyiv : Muzychna Ukraina. V. 1 : Tvory dlia fortepiano. Pp. 6–11. [in Ukrainian].

7. Shchetynskyi O. (2021) Valentyn Bibik: nabuttia tvorchoi zrilosti. [Valentyn Bibik: gaining creative maturity]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Kharkiv: Kharkivskyi nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Vyp. 23. Pp. 42–64. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 23.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## СИНТЕЗ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА АФРИКАНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ США

Шумакова Єлизавета Володимирівна,

доктор філософії,  
старший викладач кафедри музичного мистецтва  
Навчально-наукового інституту культури і мистецтва  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0000-0002-6717-4799

*У статті здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз процесу становлення музичної ідентичності Сполучених Штатів Америки, що розглядається як результат унікального історичного синтезу європейських та африканських культурних пластів. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення генезису афроамериканських жанрів у контексті сучасної хорової літератури та виконавської практики. Автор обґрунтовує тезу про те, що американська музична культура не є простою сукупністю запозичених елементів, а являє собою цілісну синтетичну систему, що виникла внаслідок глибокої акультурації.*

*Основну увагу приділено механізмам взаємодії англо-кельтського фольклору та ритмо-інтонаційних традицій народів Західної Африки. У роботі детально проаналізовано ключові етапи цього синтезу. Зокрема, шоу менестрелів розглянуто як першу спробу сценічної адаптації афроамериканських елементів у межах європейської театральної моделі. Окремий акцент зроблено на жанрі регтайму, який став інструментальним втіленням концепції ф'южен, поєднавши європейську маршову структуру з африканською поліритмією та синкопованістю.*

*Особливу наукову цінність має аналіз спірічуелсу як вищого прояву духовного та художнього синтезу. Автор доводить, що саме в цьому жанрі було досягнуто ідеальної рівноваги між протестантським хоралом та африканською манерою інтонування (блюзові тони, глісандування, антифонна структура «Call and Response»). У висновках підкреслено, що концепція ф'южен є визначальним вектором розвитку американського мистецтва, що зумовлює його здатність до постійного самооновлення. Матеріали статті можуть бути використані у навчальних курсах «Хорова література», «Історія джазу» та «Світова музична культура».*

**Ключові слова:** музична ідентичність, культурний синтез, афроамериканська музика, спірічуелс, регтайм, акультурація, ф'южен, хорова література, музична мова, джаз.

### **Shumakova Yelizaveta. Synthesis of European and African traditions as a factor in the formation of US musical identity**

*The article provides a comprehensive musicological analysis of the formation of the United States' musical identity, viewed as the result of a unique historical synthesis of European and African cultural layers. The relevance of the study is driven by the necessity to reappraise the genesis of African American genres within the context of contemporary choral literature and performance practice. The author substantiates the thesis that American musical culture is not merely a collection of borrowed elements but represents a holistic synthetic system that emerged from deep acculturation.*

*The primary focus is on the mechanisms of interaction between Anglo-Celtic folklore and the rhythmic-intonational traditions of West African peoples. The paper details the key stages of this synthesis. Specifically, the minstrel show is examined as the initial attempt at stage adaptation of African American elements within the framework of the European theatrical model. Special emphasis is placed on the genre of ragtime, which became the instrumental embodiment of the fusion concept by combining the European march structure with African polyrhythm and syncopation.*

*The analysis of spirituals as the supreme manifestation of spiritual and artistic synthesis holds particular scientific value. The author proves that this genre achieved a perfect balance between the Protestant chorale and the African manner of intonation (blue notes, glissando, and the «Call and Response» antiphonal structure). The conclusions emphasize that the concept of fusion is the decisive vector in the development of American art, determining its capacity for constant self-renewal. The materials presented in the article can be utilized in educational courses such as «Choral Literature», «History of Jazz», and «World Music Culture».*

**Key words:** musical identity, cultural synthesis, African American music, spirituals, ragtime, acculturation, fusion, choral literature, musical language, jazz.

**Вступ.** Історія музичної культури Нового Світу є невід'ємною частиною глобального процесу заселення та освоєння континенту. Історія становлення та розвитку американської музичної культури є невід'ємною складовою загальноісторичного контексту освоєння та заселення континенту. Неможливо повноцінно дослідити генезу багатьох сучасних жанрів, які виникли в надрах цієї культури, без ґрунтового усвідомлення

її витоків. Фундаментальним чинником, що визначив самобутність музики Нового Світу, стала неминуха інтеграція різномірних фольклорних традицій – європейських та африканських, які опинилися в умовах тісного сусідства.

Ситуація була унікальною, адже поєднувалися культурні елементи, що належали народам, географічно віддаленим один від одного: європейські, африканські



та традиції корінного населення Америки. Дослідники підкреслюють, що за кількістю та масштабами існування збережених «чистих» та нових синтетичних видів музичного мистецтва сучасній культурі США немає рівних [7, с. 142]. Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення жанрової природи спірічуелсу, регтайму та госпелу.

**Матеріали та методи.** Дослідження базується на методах історико-типологічного та порівняльно-мистецтвознавчого аналізу. Джерельною базою послужили праці західних музикознавців (E. Southern, T. Gioia, S. Floyd), що вивчають афроамериканську традицію як самостійну систему. Використано термінологічний апарат теорії акультурації для пояснення механізмів виникнення гібридних жанрів.

**Результати дослідження.** Процес формування музичної ідентичності Сполучених Штатів Америки є унікальним історико-культурним феноменом, що не має аналогів у світовій мистецькій практиці. На відміну від європейських національних шкіл, чие коріння сягає глибинного фольклору, американська музична модель виникла в результаті інтеграції діаметрально протилежних пластів: західноєвропейського та західноафриканського. Це зіткнення породило нову художню мову, яку дослідники визначають як «третій пласт» – систему, що не є простою сумою запозичень, а є самостійним організмом із власною логікою розвитку.

Фундаментальним чинником цього синтезу стала ситуація акультурації, в якій опинилися вихідці з Британії, Ірландії, Франції та представники африканських народів. Європейська традиція привнесла в цей сплав чітку ладо-гармонічну систему, функціональну гармонію, розвинену архітектоніку музичних форм та традицію нотної фіксації. Афроамериканський пласт, у свою чергу, збагатив систему пріоритетом ритмічного начала над мелодійним, гетерофонною фактурою, імпровізаційністю та специфічним мікрохроматичним інтонуванням [8, 10].

Першим вагомим етапом, на якому цей синтез набув публічних обрисів, став театр менестрелів. У межах цього жанру відбувалося складне переплетіння психологічних, соціокультурних та музичних елементів. Аналіз структури шоу менестрелів свідчить про використання моделі англійської баладної опери, яка була адаптована до нових умов. Сценічна дія була позбавлена єдиного сюжету, натомість пропонувала калейдоскоп пісень, танців та комічних номерів.

Важливим музикознавчим аспектом є тембральна трансформація. Використання банджо у поєднанні з європейською скрипкою, тамбурином та кастаньетами створило принципово нове звукове середовище. У цьому контексті відбувався досвід прийняття законів іншої музичної мови. Якщо гармонічна основа та форма номерів залишалися в межах європейської традиції, то ритмічна пульсація та манера звуковидобування вже мали чіткі ознаки афроамериканського впливу [1, 3].

Окремого аналізу потребує ладова структура, що виникла внаслідок злиття європейської діатоніки

та африканської мікрохроматики. Формування музичної ідентичності США неможливо уявити без так званих «блюзових нот» (blue notes), які стали фундаментальним елементом не лише блюзу, а й спірічуелсу та раннього джазу. Цей феномен є результатом спроби африканського слуху адаптувати природні для нього мікрохроматичні інтервали до європейського темперованого строю.

Музикознавчий аналіз виявляє, що «блюзові тони» найчастіше локалізуються на III та VII ступенях мажору. Вони не є просто низькими ступенями в академічному розумінні, а являють собою рухливі зони, де інтонація постійно варіюється між малою та великою терціями (або септимами). Це створює особливий стан ладової амбівалентності – «мажор-мінору», який став візитівкою американської музичної мови.

У хоровому виконавстві це вимагає від співаків особливої вокальної техніки: глісандування, «під'їздів» до ноти та специфічного вібрато, що виходить за межі класичної школи бельканто. Таким чином, ладова ідентичність США сформувалася як простір постійного інтонаційного пошуку, де європейська статика була подолана африканською динамікою [4, 8].

Особливе місце в еволюції посів танець кейкуок (cake-walk). Виникнувши в середовищі афроамериканців як пародія на манери та танці білих господарів, кейкуок згодом був асимільований професійною естрадою. Музично він характеризувався дводольним розміром (2/4) та гострою синкопацією, яка зміщувала акценти на слабкі долі такту. Саме в кейкуоці зародилися ті ритмічні формули, які пізніше стали фундаментом для регтайму та раннього джазу. Цей танець продемонстрував механізм «взаємного віддзеркалення» культур, де іронія ставала засобом творчого оновлення жанру.

Наприкінці XIX століття процеси синтезу досягли своєї кульмінації в жанрі регтайму. Це явище можна трактувати як перенесення афроамериканської ритмічної енергії на європейську фортепіанну фактуру. Регтайм став першим афроамериканським жанром, який повністю підкорився законам академічної нотації, проте зберіг свою автентичну природу.

Аналіз структури регтайму виявляє жорстку архітектоніку, запозичену в європейського маршу. Проте інноваційним став саме ритмічний поділ обов'язків між руками піаніста. Ліва рука виконувала функцію «метроному», забезпечуючи стабільну четвертну або восьминну пульсацію з чітким виділенням сильних долей. Права рука, навпаки, втілювала принцип «рваного часу», використовуючи складні синкопи та поліритмічні накладення.

У регтаймі фортепіано почало трактуватися переважно як ударний інструмент. Виконавська техніка вимагала подолання значних труднощів: широких стрибків у лівій руці, паралельних октавних рухів та віртуозних пасажів. Регтайм не передбачав імпровізації в процесі виконання – вся складність була зафіксована в тексті, що наближало його до академічного

мистецтва. Проте енергетика «драйву», що виникла внаслідок конфлікту стабільного метру та вільної ритміки, стала визначальною для всієї американської музичної ідентичності [1, 9].

Вищим духовним і художнім досягненням афроамериканської музичної культури став спірічуелс. На відміну від розважальних жанрів, спірічуелс виник у сакральному просторі як результат релігійної акультурації. Прийняття християнства афроамериканцями призвело до трансформації традиційного протестантського хоралу під впливом архаїчного африканського фольклору.

У хоровому плані спірічуелс презентує унікальну систему музично-виразних засобів. По-перше, це структура «Call and Response» (заклик і відповідь), де соліст-заспівувач вступає в діалог із хором. По-друге, це специфічна гармонія, що базується на використанні «blue notes» (знижених III та VII ступенів ладу). Ці мікрохроматичні зміни створювали особливу емоційну напругу, яку неможливо було адекватно зафіксувати в європейській темперації [2, 8].

Хорова фактура спірічуелсу еволюціонувала від унісонних вигуків до складного багатослів'я. В академічних обробках спірічуелс набув ознак чотириголосного гармонічного складу, проте зберіг ритмічну незалежність голосів. Кожен голос у хорі часто виконував свою ритмічну партію, що створювало ефект вертикальної поліритмії. Тексти спірічуелсів, побудовані на біблійних сюжетах, мали подвійне смислове навантаження, стаючи символом національного визволення та релігійної надії [6].

Для розуміння еволюції спірічуелсу як хорового жанру необхідно простежити шлях трансформації його фактурних засад. Первинною формою афроамериканського духовного музикування був архаїчний обряд «ging shout» – круговий танець із вигуками та ритмічними ударами ногами. Фактура тут була переважно унісонною або гетерофонною, де кожен учасник додавав свої підголоски до основної мелодії.

Проте з виходом спірічуелсу на професійну сцену (наприкінці XIX ст.) відбулася його «європеїзація» через призму класичного чотириголосся. Аналіз партитур перших професійних колективів показує складний процес адаптації:

**1. Мелодизація нижніх голосів:** Басові партії часто копіюють рух африканських барабанів, створюючи потужний ритмічний фундамент, тоді як внутрішні голоси (альти, тенори) заповнюють вертикаль багатими акордовими структурами.

**2. Поліфонізація фактури:** На відміну від статичного протестантського хоралу, хоровий спірічуелс насичений імітаційними елементами. Соліст часто веде вільну імпровізаційну лінію, а хор виконує роль «колективного інструмента», створюючи ритмічно гострий акомпанемент [2, 10].

**3. Використання пауз як ритмічного чинника:** Важливою ознакою є так званий «stop-time» – раптові паузи всього хору, що підкреслюють напруженість ритму.

Ця трансформація перетворила народний спірічуелс на високий академічний жанр хорової літератури. Це дозволило афроамериканській традиції стати частиною світової класики, зберігши при цьому свою генетичну ідентичність через специфічну артикуляцію та фразування [5, 7].

Процеси синтезу, розпочаті в спірічуелсі та регтаймі, у XX столітті викристалізувалися в концепцію ф'южн (fusion). Це динамічний принцип розвитку, що передбачає постійне оновлення музичної мови через інтеграцію елементів інших культур. У межах дисципліни «Хорова література» це найяскравіше виявилось в жанрі госпелу.

Госпел став міським спадкоємцем спірічуелсу, інтегрувавши в себе елементи блюзу, джазу та естрадної музики. На відміну від архаїчного спірічуелсу, госпел активно використовує інструментальний супровід та сучасні засоби звукопідсилення. Хорове письмо в госпелі характеризується граничною експресивністю, використанням дисонуючих акордів та імпровізаційними вставками солістів.

Сучасна музична ідентичність США базується саме на цьому принципі відкритості. Взаємодія академічної хорової школи та джазової стилістики призвела до появи творів, де складна поліфонічна техніка поєднується зі свінговою ритмікою. Це дозволяє говорити про формування глобального стилю, який став універсальною мовою сучасності [7, 5].

*Підсумовуючи аналіз, можна виділити кілька рівнів синтезу:*

1. Ритмічний рівень: панування синкопи, поліритмії та «оф-біту».
2. Інтонаційний рівень: впровадження блюзових тонів у діатонічну систему.
3. Фактурний рівень: поєднання європейської гармонії з африканською гетерофонією.
4. Естетичний рівень: синтез релігійності та естрадної видовищності.

Ці процеси тривали десятиліттями, проходячи через етапи пародіювання та повного визнання. Музична ідентичність США сьогодні сприймається як цілісний моноліт, проте її внутрішня структура залишається багатошаровою, де кожен пласт нагадує про складний шлях культурного діалогу.

Завершуючи аналіз факторів формування музичної ідентичності США, необхідно акцентувати увагу на тому, як цей синтез вплинув на світове академічне мистецтво. На межі XIX та XX століть професійні композитори почали бачити в афроамериканському фольклорі джерело для оновлення застиглих європейських форм.

Процес інтеграції афроамериканських елементів в академічну хорову та симфонічну музику відбувався через:

- **Впровадження джазової ритміки** у великі хорові форми (ораторії, кантати).
- **Використання тембрів**, характерних для афроамериканського виконавства (специфічне звучання духових, ударних, а також нетрадиційні способи

звуквидобування у хорових партіях – шепіт, вигуки, ритмічне дихання).

• **Гармонічне збагачення:** використання акордів із доданими ступенями (секстами, нонами), що прийшли з джазової практики, стало нормою для сучасної хорової композиції.

Таким чином, музична ідентичність США виступила не лише внутрішнім національним продуктом, а й потужним експортним ресурсом. Вона змінила уявлення про можливість людського голосу та хорової партитури в цілому. Синтез, який розпочався на плантаціях Півдня, завершився створенням універсальної стилістики, що сьогодні домінує в світовому музичному просторі, поєднуючи академічну глибину з енергією афроамериканського свінгу [4, 5].

**Висновки.** Проведене дослідження дозволяє сформулювати наступні підсумки:

По-перше, встановлено, що американська музична культура є продуктом глибокої акультурації, де ключовим фактором став взаємовплив англо-кельтського фольклору та музичних традицій Західної Африки. Це призвело до виникнення принципово нових жанрів – від

шоу менестрелів до академізованого регтайму та духовного спірічуелсу.

По-друге, аналіз ранніх сценічних жанрів, зокрема кейкуоку та менестрельного театру, виявив, що саме в них були закладені засади майбутньої джазової стилістики: пріоритет ритму, синкопованість та використання специфічного інструментарію. Ці жанри стали містком між побутовим музикуванням та професійною естрадою.

По-третє, доведено, що регтайм та спірічуелс презентують два різні вектори синтезу. Регтайм втілює ідею інтеграції афроамериканської ритміки в межі європейської інструментальної форми. Спірічуелс продемонстрував сакральний синтез, де хорова фактура та мелодика протестантського хоралу були переосмислені крізь призму африканської духовності.

По-четверте, виявлено, що концепція «ф'южн» є засадничим принципом американської музичної ідентичності. Це зумовлює здатність культури до постійної регенерації. Спірічуелс, госпел та хоровий джаз сьогодні є невід'ємною частиною світової хорової літератури, що підтверджує універсальне значення американського музичного синтезу.

#### Література:

1. Berlin E. A. *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Berkeley : University of California Press, 1980. 272 p.
2. Floyd S. A. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York : Oxford University Press, 1995. 285 p.
3. Giddins G. *Rhythm-a-ning: Jazz Tradition and Innovation in the '80s*. Oxford : Oxford University Press, 1985. 291 p.
4. Gioia T. *The History of Jazz*. 3rd ed. New York : Oxford University Press, 2021. 533 p.
5. Monson I. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago : University of Chicago Press, 1996. 304 p.
6. Neal L. *Jazz: Myth as a Religion*. New York, 1987. 221 p.
7. Small C. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown : Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
8. Southern E. *The Music of Black Americans: A History*. 3rd ed. New York : W. W. Norton & Company, 1997. 678 p.
9. Stearns M. W. *The Story of Jazz*. New York : Oxford University Press, 1956. 367 p.
10. Toll R. C. *Blackening Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. New York : Oxford University Press, 1974. 310 p.

#### References:

1. Berlin, E. A. (1980). *Ragtime: A musical and cultural history*. University of California Press.
2. Floyd, S. A. (1995). *The power of black music: Interpreting its history from Africa to the United States*. Oxford University Press.
3. Giddins, G. (1985). *Rhythm-a-ning: Jazz tradition and innovation in the '80s*. Oxford University Press.
4. Gioia, T. (2021). *The history of jazz* (3rd ed.). Oxford University Press.
5. Monson, I. (1996). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. University of Chicago Press.
6. Neal, L. (1987). *Jazz: Myth as a religion*. [Publisher not identified].
7. Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
8. Southern, E. (1997). *The music of black Americans: A history* (3rd ed.). W. W. Norton & Company.
9. Stearns, M. W. (1956). *The story of jazz*. Oxford University Press.
10. Toll, R. C. (1974). *Blackening up: The minstrel show in nineteenth-century America*. Oxford University Press.

Дата першого надходження статті до видання: 20.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## САКСОФОН У ДЖАЗОВОМУ АНСАМБЛЕВОМУ ВИКОНАВСТВІ США ХХ СТОЛІТТЯ

Языкoв Кирил Oлекcійoвич,

аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
ORCID ID: 0009-0008-3878-9752

У статті досліджено роль саксофону у становленні та розвитку джазового ансамблевого виконавства США ХХ століття. Дослідження охоплює широкий хронологічний діапазон – від перших ансамблевих форм раннього джазу (диксигленди, новоорлеанський стиль) до ф'южен-бендів кінця 1960–1980-х років. Простежується еволюція ансамблевих складів у кожному стилістичному напрямку джазу та з'ясовується специфічна роль саксофону в ній. Особливу увагу приділено трансформації ролі саксофону – від епізодичного використання у ранніх ансамблях до провідного мелодичного та імпровізаційного інструмента у бібопі, кул-джазі, хард-бопі та подальших напрямках. Розкривається внесок провідних виконавців-саксофоністів – Сідні Беше, Колмана Гокінса, Чарлі Паркера, Сонні Роллінза, Джона Колтрейна, Уейна Шортера – у формування стилістичних напрямків джазу та відповідних типів ансамблів. Простежується ряд причин, пов'язаних з розвитком ансамблевого виконавства, зокрема культурних та економічних, що призвели до становлення нових складів після епохи біг-бендів. Аналізуються характерні ансамблеві склади кожного стилю: від бібоп-комбо (квартет, квінтет, секстет) та кул-джазового нонету до без фортепіанного тріо Сонні Роллінза, модального секстету Майлза Девіса і електрифікованих ф'южен-складів. Зауважується, що здебільшого розвиток джазового мистецтва відбувався в Нью Йорку, частково розділеному на західну та східну частину, з подальшим розповсюдженням на всю країну. Показано, як зміна інструментального складу ансамблю відображала глибші трансформації в естетиці та філософії джазового мистецтва. Обґрунтовується теза про те, що еволюція джазового ансамблю визначалася передусім художніми пошуками видатних особистостей, серед яких було немало саксофоністів, а не лише зовнішніми культурними чинниками. Підкреслюється значення джазового ансамблевого виконавства для розвитку саксофонного мистецтва загалом та його місця в музичній культурі США.

**Ключові слова:** саксофон, джазове ансамблеве виконавство, еволюція стилістичних напрямків, бі-боп, кул-джаз, хард-боп, модальний джаз, ф'южен, Чарлі Паркер, Майлз Девіс, Джон Колтрейн, Сонні Роллінз.

### *Yazykov Kyryl. Saxophone in Jazz Ensemble Performance in the USA in the 20th Century*

The article examines the role of the saxophone in the formation and development of jazz ensemble performance in the United States during the 20th century. The study covers a broad chronological range, from the earliest ensemble forms of early jazz (Dixieland, New Orleans style) to fusion bands of the late 1960s–1980s. It traces the evolution of ensemble structures within each stylistic direction of jazz and clarifies the specific role of the saxophone within them. Particular attention is paid to the transformation of the saxophone's role – from its occasional use in early ensembles to a leading melodic and improvisational instrument in bebop, cool jazz, hard bop, and subsequent styles. The contribution of leading saxophonists – Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Charlie Parker, Sonny Rollins, John Coltrane, and Wayne Shorter – to the formation of jazz stylistic trends and corresponding ensemble types is revealed. A range of factors related to the development of ensemble performance is identified, including cultural and economic ones, which led to the emergence of new ensemble configurations after the big band era. Characteristic ensemble structures of each style are analyzed: from bebop combos (quartet, quintet, sextet) and the cool jazz nonet to Sonny Rollins's piano-less trio, Miles Davis's modal sextet, and electrified fusion ensembles. It is noted that the development of jazz art largely took place in New York, partly divided into western and eastern scenes, with subsequent spread across the country. The study demonstrates how changes in instrumental ensemble composition reflected deeper transformations in the aesthetics and philosophy of jazz. The article substantiates the thesis that the evolution of the jazz ensemble was primarily driven by the artistic pursuits of outstanding individuals, many of whom were saxophonists, rather than solely by external cultural factors. The importance of jazz ensemble performance for the overall development of saxophone art and its place in the musical culture of the United States is emphasized.

**Key words:** saxophone, jazz ensemble performance, evolution of stylistic trends, bebop, cool jazz, hard-bop, modal jazz, fusion, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Sonny Rollins.

**Вступ.** Джазове ансамблеве виконавство є одним із найдинамічніших явищ музичної культури ХХ століття, що постійно трансформувалося під впливом художніх пошуків видатних музикантів, соціокультурних змін та технічного прогресу. Саксофон, винайдений Адольфом Саксом у 1842 році, посів у цьому процесі особливе місце: від епізодичної присутності у ранніх джазових складах він еволюціонував до ролі провідного мелодичного та імпровізаційного інструмента, без якого неможливо уявити жоден з основних стилів американського джазу.

Джазова традиція США ХХ століття є унікальним прикладом того, як мистецька особистість здатна визначати не лише звучання, а й саму структуру колективного музикування. Кожен новий стиль – бі-боп, кул-джаз, хард-боп, модальний джаз, ф'южен – породжував власний тип ансамблю з притаманними йому складом, принципами взаємодії учасників та роллю кожного інструмента. Саксофон при цьому виявився напрочуд гнучким: він однаково органічно вписувався у камерне бібоп-комбо і у масштабний електрифікований ф'южен-бенд, відображаючи у своїй присутності



та виконавській манері глибинні зміни у самому розумінні джазу. Вивчення цієї еволюції крізь призму ансамблевого виконавства дозволяє по-новому осмислити як історію саксофонного мистецтва, так і логіку розвитку джазу загалом.

**Матеріали та методи.** Матеріалами дослідження слугували аудіо та відеозаписи виступів провідних джазових ансамблів США ХХ століття, дискографічні матеріали, публікації вітчизняних та зарубіжних музикознавців з питань джазового виконавства, архівні матеріали концертних програм і студійних сесій. Опрацьовано праці дослідників з історії та теорії джазу, зокрема присвячені творчості Чарлі Паркера, Майлза Девіса, Джона Колтрейна та Сонні Роллінза. Значною частиною джерел є праці українських науковців з історії та теорії джазового мистецтва (Верменич Ю. [1], Лі Шуай [5], Ляшенко І. [4] та ін.), зокрема присвячені становленню естрадно-джазового виконавства в Україні (Заходякін О. [2]), а також енциклопедичні та довідкові видання з питань джазової та естрадної музики (Ляшенко І. [4], Кузик В. [3], Симоненко В. [6]). Залучено праці зарубіжних дослідників, присвячені історії джазових стилів та виконавській практиці: усноїсторичне дослідження перехідного періоду від свінгу до бі-бопу (Гітлер А. [8]), аналіз хард-бопу як соціокультурного явища (Розенталь Д. [10]), портрети провідних джазових музикантів (Горрікс Р. [9]), а також хронікальні матеріали з історії бі-бопу (Канніф Т. [7]). Однак роль саксофона в еволюції джазового ансамблевого виконавства США ХХ століття не ставала предметом окремого музикознавчого дослідження, що обумовлює актуальність даної розвідки.

Методологічною основою статті є комплексний підхід, що ґрунтується на поєднанні *історико-культурологічного методу та методу музично-теоретичного аналізу*. В роботі використано загальнонаукові методи *систематизації й узагальнення*, а також *практичні* – збір інформації та описування. За допомогою *історичного методу* простежено еволюцію джазового ансамблевого виконавства від новоорлеанського стилю до ф'южну. *Компаративний метод* використовувався для порівняння ансамблевих складів і принципів виконавства у різних стилістичних напрямках. *Структурно-функціональний аналіз* спрямовано на виявлення специфіки ролі саксофона в кожному типі джазового ансамблю.

Мета – розкрити роль саксофона в еволюції джазового ансамблевого виконавства США ХХ століття шляхом аналізу ансамблевих складів та діяльності видатних виконавців-саксофоністів.

**Результати дослідження.** Джазова музика зародилася на початку ХХ століття в Новому Орлеані як результат синтезу європейської, африканської і латиноамериканської культур. Часто це було сольне виконання регтаймів чи інших доречних до події синкопованих аранжувань класичної музики на фортепіано задля створення музичного тла, супроводу. Або ансамблеве «шоу менестрелів» для висміювання афроамериканського народу, де білих музикантів гримували під

темношкірих і вони грали синкоповану музику на різних інструментах, як-то гітари, тромбони, труби, кларнети. Проте все це спонукало до популяризації цього виду мистецтва і становлення саме джазу, який ми знаємо. Поява ж саксофона у джазі, а саме у ансамблевому виконавстві, здебільшого пов'язана з новизною цього інструмента, його високими технічними та тембровими можливостями, і на думку автора статті, в тому числі легкістю гри та навчання на ньому.

До ансамблевого виконавства «раннього джазу» належать диксиленди, що своєю чергою виникли на основі складів з «шоу менестрелів» і включали трубу, тромбон, кларнет, гітару або банджо, також могла бути туба. Ударні інструменти були представлені великим або малим барабаном чи тарілками й навіть терками для білизни. Диксиленди грали музику досить імпровізаційного характеру. Виконувалась основна тема композиції, яку міг грати будь-який інструмент, інші ж або імпровізували в стилі «питання відповідь», або навпаки брали роль гармонічної «подушки». На перших записах представників цього жанру (новоорлеанського джазу), таких як Луї Армстронг та його «*Hot five*» («Гаряча п'ятірка») та «*Hot seven*» («Гаряча сімка») 1920 року, саксофон не зустрічається, хоча епізодично й з'являється у деяких складах. Так, відомий трубач Бікс Бейдербек працював у своїх групах з Френком Трамбауером, який грав на нині рідкісному, бас-саксофоні.

Більш чітке розуміння ролі саксофона в джазовому ансамблі вносить Сідні Беше – новоорлеанський кларнетист, який під час гастролей з Кінгом Олівером та його оркестром «Олімпія» 1919 року до Лондона, купив сопрано-саксофон прямої форми й почав адаптувати його у свій репертуар. На той час саксофон вважався скоріше новинкою і не сприймався серйозно серед досвідчених музикантів. Проте своєю впізнаваною манерою виконання, можливістю свінгувати та імпровізувати на саксофоні, Беше став видатним представником новоорлеанського стилю.

В 1923–1925 роках був створений *Clarence Williams' Blue Five* – виключно студійний колектив, у якому брав участь і Сідні Беше, фактично демонструючи можливість інструмента у цьому жанрі. «*Blue Five*» були серією студійних сесій, у яких брали участь найкращі джазові музиканти та блюз-співачки Америки початку 1920-х років. Серед солістів – Луї Армстронг, Сідні Беше, Колман Гокінс і Бабер Майлі. Вокалістки – Сіппі Воллес, Маргарет Джонсон, Вірджинія Лістон і дружина Вільямса Єва Тейлор. Перший запис «*Wild Cat Blues*» було зроблено в Нью-Йорку 30 липня 1923 року. До складу увійшли Томас Моррісон (корнет), Сідні Беше (сопрано-саксофон), Кларенс Вільямс (ф-но), тромбоніст Джон Мейфілд та Бадді Крістіан (банджо). Це був перший твір Томаса «Фетса» Воллера, написаний у співавторстві з Вільямсом» [9]. 15 вересня 1932 року Беше провів першу запис-сесію під власним іменем у студіях *RCA Victor* у Нью-Йорку. Малий ансамбль «*Sidney Bechet & his New Orleans Feetwarmers*» у складі: Томмі Ладньє (труба), Тедді Ніксон (тромбон), Сідні Беше (сопрано-саксофон), Генрі Данкан (ф-но), Вілсон Маєрс

(контрабас) та Морріс Морланд (ударні) записав шість творів для лейбл *Bluebird*.

У 1953 році Сідні підписав контракт із лейблом *Disques Vogue*, який тривав до кінця його життя. Він записав багато відомих мелодій, зокрема «*Les Oignons*», «*Promenade aux Champs-Élysées*» та міжнародний хіт «*Petit Fleur*», а також створив музику до балету в стилі пізнього романтизму під назвою «*La Nuit est une sorcière*» («Ніч – це відьма»)» [9]. Сідні Беше був яскравим представником новоорлеанського стилю, завдяки своїм винятковим здібностям він сприяв поширенню і популяризації саксофону в джазовому просторі.

В період становлення джазової музики значну популярність мали оркестри, наприклад: *Fletcher Henderson Orchestra*, в якому грав відомий саксофоніст Колмен Гокінс; *Duke Ellington Orchestra*, в якому грав учень Сідні Беше, Джонні Годжес; *Paul Whiteman Orchestra*, *Jean Goldkette's Victor Recording Orchestra* із саксофоністом Френком Трамбауром та ін. Отже, «комбо» ансамблі були, поки що, не частим явищем. Відомий тенор саксофоніст Колмен Гокінс, згаданий вище, почав свою кар'єру з концертів у складі «*Jazz Hounds*» Мамі Сміт (*Mamie Smith*) – це був невеликий ансамбль, до складу якого входили труба, тромбон, скрипка, фортепіано, контрабас, ударні і саксофон. Колектив грав блюз, регтайм, ранній джаз, водевільну естраду. Гокінс гастролював зі складом з 1922 по 1923 рік. Пізніше він приїхав до Нью-Йорка, де його помітив і запросив у свій оркестр Флетчер Гендерсон. З 1940-х років Колман Гокінс починає цікавитися бібопом, бере участь записами з Каунтом Бейсі, а пізніше Телоніусом Монком, Діззі Гіллеспі та іншими піонерами бібопу.

Формування бібопу, як напрямку в джазі, припадає на початок 1940-х років. Раніше з 1930-х років в епоху біг-бендів музиканти грали заздалегідь продумані аранжування з невеликою кількістю «квадратів» для імпровізації, а іноді і прописані бенд лідером імпровізації, як у Дюка Елінгтона. Саме з причин одноманітності музики та браком ресурсів на утримання великих складів почав зароджуватися стиль, який не вимагав великої кількості музикантів. «Молоді чорні музиканти, втомлені від повторення рифових аранжувань і браку простору для соло в біг-бендах, почали створювати нову музику» [8]. Вони все ще продовжували працювати у свінгових оркестрах, проте після роботи збиралися на джем сейшени у відомих клубах Нью-Йорку: *Minton's Playhouse* і *Monroe's Uptown House*. Саме у цих клубах молоді музиканти Чарлі Паркер (альт-саксофон), Діззі Гіллеспі (труба), Телоніус Монк (фортепіано) і Кенні Кларк (ударні) почали досліджувати складніші гармонії, нерегулярні ритми і структури, що сприяли індивідуальній імпровізації.

В цей час вже формується характерний для стилю бібоп комбо склад: квартет, квінтет або секстет. До них могли входити, наприклад, альт-саксофон, труба та ритм секція, представлена фортепіано, контрабасом та ударними. Саксофон та труба проводять основну мелодію (часто в унісон), після чого імпровізують або по черзі, або разом у діалозі між собою; фортепіано виконує

гармонічний супровід (швидкі короткі акордові фрази); контрабас – це «крокуючий бас», а ударні переносять пульс на «райд» тарілку, створюючи гнучку ритмічну структуру. Як зазначено вище, можливим був склад без одного з духових, наприклад, без труби чи, навпаки, з додаванням ще одного учасника, наприклад, віброфоніста, як у квінтеті Паркера і Гіллеспі, або тромбона.

Більшість музикантів, які цікавилися новою течією джазу, в певний момент опинилися у біг-бенді Білі Екстайна, який прозвали «інкубатором бібопу». З 1944–1945-х років у цьому оркестрі були Діззі Гіллеспі, як музичний директор, Сонні Стітт, Чарлі Паркер, Джин Аммонс і Декстер Гордон у секції дерев'яних, Арт Блейкі на ударних і Сара Вуон – фортепіано та вокал. Багато з них згодом об'єднуються у менші групи за для виступів і записів. Видатною постаттю бібопу був один із засновників цього стилю, альт-саксофоніст Чарлі Паркер, який разом з Діззі Гіллеспі заснував «*Parker-Gillespie Quintet*». Квінтет мав успішну, задокументовану концертну діяльність з 1944 року. У 1944–45-му роках Гіллеспі і Паркер проводили серію клубних виступів і записів для малих незалежних лейблів таких творів, як «*Ко-Ко*», «*Thriving on a Riff*», «*Anthropology*», «*Salt Peanuts*» і «*52nd Street Theme*». Наприкінці 1945 року після виходу згаданих записів Паркер приєднався до Гіллеспі в Каліфорнії для тривалого виступу в *Billy Berg's*.

У грудні 1945 року Паркер і Гіллеспі назавжди змінили музику, привізши звук бібопу зі Східного узбережжя на Західне для легендарної двомісячної резиденції в *Billy Berg's Supper Club* у Голлівуді, анонсованої як «*Bebop Invades the West*». Ангажемент тривав з понеділка 10 грудня 1945 по понеділок 4 лютого 1946 року. Це був перший виступ і Гіллеспі, і Паркера на Західному узбережжі. Разом з ними у квінтеті грали Ел Гайг на фортепіано, Рей Браун на контрабасі і Стен Леві на ударних» [7]. Записи цих виступів транслювалися в той час по радіо. Деякі треки з «живих» виступів квінкету Паркера і Гіллеспі у Лос-Анджелесі збереглися донині і були додані до колекції «*Bird in L.A.*», яка містить єдині відомі записи з *Billy Berg's* від 17 грудня 1945 року.

«Колекція також містить записи виступу Паркера і Гіллеспі для радіошоу *Armed Forces Radio Service Jubilee*» у грудні 1945 року, а також «*Salt Peanuts*» з національного ефіру *NBC Drene Time* – шоу, яке спонсорувала *Procter & Gamble*» [7]. У лютому 1946 року, після завершення тривалої резиденції у *Billy Berg's* квінтет розпався. Не маючи змоги знайти Паркера за кілька годин до зворотного рейсу до Нью-Йорка, його колеги змушені були залишити саксофоніста в Лос-Анджелесі. Кар'єра самого Чарлі Паркера продовжилася: повернувшись до Нью-Йорка на початку 1947 року, він сформував квінтет з Майлсом Девісом (труба), Дюком Джорданом (фортепіано), Томмі Поттером (контрабас) і Максом Роучем (ударні). У вересні 1947 квінтет дав перший бібоп концерт у Карнегі Голл. Також відома участь Паркера у *Festival International de Jazz* (Париж, 8–15 травня 1949), де він виступав зі своїм квінтетом – Кенні Дорем (труба), Ел Гайг (фортепіано),

Томмі Поттер (контрабас), Макс Роуч (ударні) – у день відкриття, 8 травня. Вони грали твори, які вже здобули успіх на концертах у *Royal Roost* у 1948–1949 роках: «*Scrapple from the Apple*», «*Out of Nowhere*», «*Barbados*», «*Salt Peanuts*», «*52nd Street Theme*» [10].

Чарлі Паркер цілком заслужено вважається ключовою постаттю у формуванні джазового мистецтва та ансамблевого виконавства. Він вивів технічні можливості саксофона на новий рівень, що стало прикладом для багатьох поколінь саксофоністів. Манери гри і твори Паркера відрізняли виразність, стрімкість імпровізацій, новизна гармонічних послідовностей. Творчий спадок Ч. Паркера налічує велику кількість альбомів та концертних виступів, які й до нині популярні як у США, так і за межами.

Багато музикантів виявились зацікавленими і доволі гнучкими у засвоєнні нових виконавських стилів. Так, наприклад, Колман Гокінс, який був безперечно легендою свінгу та співпрацював з великою кількістю біг-бандів та інших ансамблів, але з ерою бібопу він продовжив працювати і в цьому стилі. 16 лютого 1944 року Гокінс бере участь у так званій «першій бібоп сесії», де грали Діззі Гіллеспі, Дон Байяс, Клайд Гарт, Оскар Петіфорд і Макс Роуч. Цей склад записав такі твори: «*Woody'n You*», «*Disorder at the Border*» та «*Rainbow Mist*». У жовтні 1944 року Гокінс почав співпрацювати з відомим піаністом Телоніусом Монком, ще одним родоначальником бібопу, який здебільшого грав сольно у *Minton's Playhouse* в Нью-Йорку. Разом вони ведуть концертну діяльність за межами Нью-Йорка, а також записують треки «*Flying Hawk*», «*Drifting on a Reed*» та «*On a Bean*» (1946). Ці твори були переосмислені у 1957 році, коли вже Монк запросив Гокінса до свого ансамблю.

Як певна естетична альтернатива гарячому та енергійному бібопу наприкінці 1940-х – на початку 1950-х років сформувався *кул-джаз* – стиль джазу, якому притаманні стримана експресія, м'яке звучання, продумана форма і камерна ансамблева фактура. Стиль виник у Нью-Йорку та на Західному узбережжі, а пізніше отримав назву *West Coast Jazz*. Музикознавці виділяють кілька характерних рис: спокійна, «холодна» манера виконання, менше вібрато у духових, контрапункт та складні аранжування, середні або повільні темпи. Його представниками були Майлз Девіз з його колективом «*Miles Davis Nonet*». Ансамбль мав незвичний склад: Майлз Девіз – труба, Лі Коніц – альт-саксофон, Джеррі Мілліган – баритон-саксофон, Кай Вайндинг – тромбон, Джуніор Коллінз – валторна, Білл Барбер – труба, Ал Гейг / Джон Левіс – фортепіано, Нельсон Бойд – контрабас, Макс Роуч та Кенні Кларк – ударні. Записи *Birth of the Cool* 1949–1950 років були здійснені на студії *Capitol Records*, Нью-Йорк. Серед них такі відомі композиції, як *Boplicity*, *Moon Dreams Move*.

Серед ансамблів, які надавали перевагу кул-джазу, варто згадати *Gerry Mulligan Quartet* 1952 року. До складу входили: Джеррі Мілліган – баритон-саксофон, Чет Бейкер – труба, Боб Уїтлок – контрабас,

Чіко Гамільтон – ударні. Через відсутність фортепіано в цьому ансамблі саксофон і труба створювали контрапунктну гармонічну структуру. До відомих композицій відносяться: «*Bernie's Tune*», «*Line for Lyons*» та «*My Funny Valentine*».

Ще один відомий колектив *Dave Brubeck Quartet* з його складом: Дейв Брубек – фортепіано, Пол Дезмонд – альт-саксофон, Юджин Райт – контрабас Джо Морелло – ударні. Серед відомих альбомів гурту «*Time Out*» (1959), запис якого вівся з 30 червня – по 18 серпня 1959 на *Columbia Records*. Туди ввійшли такі відомі композиції як «*Take Five*», «*Blue Rondo à la Turk*» та ін. Однією з особливостей композицій цього альбому були незвичайні розміри (п'ять четверних, дев'ять восьмих) [10].

Приблизно у 1954–1956 роках у Нью-Йорку формувалася *хард-боп*, який характеризувався своєрідним поверненням до афроамериканського коріння. Блюзова основа, повернення до 12-тактової форми, більша увага до темпів, мелодії, що іноді нагадує госпели, але яскравіші й запам'ятовуваніші. Склад музикантів залишився незмінним: комбо з 4–6 музикантів. Популярними ансамблями хард-бопу були *Art Blakey and the Jazz Messengers*, *Horace Silver Quintet*, *Clifford Brown – Max Roach Quintet* та ін. Серед відомих саксофоністів цього стилю був Сонні Роллінз, молодий тенор-саксофоніст, який до 1955 року активно співпрацював з бібоп колективами. Наприклад, з 1951 – по 1953 рік він записувався з Майлсом Девісом, *Modern Jazz Quartet*, Чарлі Паркером і Телоніусом Монком. «До 1949 року Роллінз записувався з такими бібоперами, як Бебс Гонсалес, Бад Павелл та Джей Джей Джонсон. У цих аспектах він все ще засвоював структурні принципи та фразеологію Берда, але його гра вже мала плинність, зв'язність та гнучке, нецентроване ритмічне відчуття, що свідчить, чому його так цінували старші музиканти» [10].

Після концертів у Нью-Йорку з Павеллом, Тедом Дамероном та Артом Блейкі, Роллінз вирушив до Чикаго, де провів деякий час у гурті барабанщика Айка Дея. У 1951 році він повернувся до Нью-Йорка, виступаючи «наживо» з Майлсом Девісом та беручи участь у сесії Девіса «*Dig*». «На заголовній версії Роллінза ви можете почути як він розвивався. Його тембр плавний та блискучий, як і його фразування, і він демонструє хист до пісенних мелодійних фігур, що перемежуються зі стандартними бібоп фазами. У той час Роллінз був все ще захоплений Бердом, але в „*In a Sentimental Mood*“, записаному два роки потому з *Modern Jazz Quartet*, він також віддає шану Коулмену Гокінсу, своєму першому кумиру. Тут, у хрипкому, зверхньому обробленні теми, Сонні розкриває більш оптимістичний тон, доповнений гарчанням та натяками на дихання, подібне до Бена Вебстера. Ще яскравішим прикладом стійкої присутності Гокінса є „*Silk 'n' Satin*“, ще одна балада та перший записаний шедевр Сонні» [10].

Прорив стався у 1954 році, коли Роллінз записав свої знамениті композиції «*Oleo*», «*Airegin*» і «*Doxy*» з квінтетом під керівництвом Девіса – разом з піаністом Горасом Сільвером, Персі Гітом і Кенні Кларком. Пізніше

у 1955 він доєднався до *Clifford Brown–Max Roach Quintet*. До цього в колективі позиція тенор-саксофоніста була представлена Сонні Стіттом, Теддом Едвардом і Гарольдом Лендом. «Ленд здобув величезну репутацію, граючи з квінтетом – але його наступник Сонні Роллінз завдяки цій помітній позиції вийшов на рівень суперзірки» [10]. Склад на всіх сесіях був незмінним: Кліффорд Браун (труба), Сонні Роллінз (тенор-саксофон), Річі Пауелл (фортепіано), Джордж Морроу (контрабас), Макс Роуч (ударні). Перша записна сесія відбулась 4 січня 1956 року в *Capitol Studios* у Нью-Йорку. Квінтет, до якого Роллінз приєднався наприкінці 1955 року, демонстрував тісну ансамблеву взаємодію і розгорнуті імпровізації. На цій сесії записано: «*Gertrude's Bounce*», «*Step Lightly (Junior's Arrival)*», «*Powell's Prances*», «*I'll Remember April*», «*Time*». Усі аранжування – Річі Пауелла. Друга сесія – 16 лютого 1956 року, також у *Capitol Studios*, Нью-Йорк, було записано: «*The Scene is Clean*», «*Flossie Lou*», «*What Is This Thing Called Love?*», «*Love Is a Many-Splendored Thing*», «*I Feel a Song Coming On*». «Альбом «*Clifford Brown and Max Roach at Basin Street*» – остання офіційно записана платівка квінтету. Його назва відсилає до клубу *Basin Street East*, де квінтет виступав неодноразово. Альбом визначено Скоттом Яновим у *AllMusic* як один із 17 обов'язкових записів хард-бопу» [7].

26 червня 1956 року Кліффорд Браун і Річі Пауелл вирушили в дорогу до Чикаго на наступний виступ. Обидва загинули в автокатастрофі. Брауну було 25 років. У короткий час між приходом Роллінза і смертю Брауна гурт встиг увійти до записних студій лише тричі. Результати цих трьох сесій вийшли на двох альбомах: «*Clifford Brown and Max Roach at Basin Street*» і «*Sonny Rollins Plus Four*». «Сьогодні його пам'ятають не лише за його музику, а й за його щедрість та рішучість уникати вад, які вбили або паралізували багатьох інших джазменів. Сонні Роллінз, який боровся з деякими з цих вад на початку п'ятдесятих, сказав Джо Голдбергу, що «Кліффорд мав глибокий вплив на моє особисте життя. Він показав мені, що можна жити гарним, чистим життям і все ще бути хорошим джазовим музикантом»» [10].

Пізніше Сонні Роллінз збирає бенд під своїм керівництвом: *Sonny Rollins Trio* був заснований у 1957 році. Склад був дещо не типовим для хард-бопу через відсутність фортепіано або іншого духового. Схожий досвід гри без фортепіано вже був у ансамблі Джеррі Міллігана, проте Роллінз своєрідно вдосконалив цю схему за більшої свободи і фактично передував поняттю фрі джазу. За словами Леонарда Фезера, Роллінз першого тижня вийшов на сцену з квінтетом, включивши трубу і фортепіано. Незадоволений результатом, він позбувся другого духового і взяв нову ритм-секцію. Незадоволений і квінтетом, Роллінз зупинився на тріо саксофон–бас–ударні. Обираючи склад тріо, Роллінз зробив несподіваний вибір. За рекомендацією Макса Роуча він найняв дев'ятнадцятирічного барабанщика Піта Ла Рока – той грав майже виключно у латинських бендах і жодного разу не записувався. Басист Дональд Бейлі – маловідомий музикант з Балтімора – також ніколи не

записувався. Це було найрадикальніше рішення – взагалі не використовувати фортепіано або другий духовий і зробити склад тріо [9].

У жовтні 1957 року Роллінз отримав двомісячний ангажемент у *Village Vanguard*. Задокументований виступ колективу відбувся 3 листопада 1957 року в «*A Night at the Village Vanguard*». Роллінз зіграв три сеті – один денний і два вечірніх з різними ритм-секціями. Запис зробив Руді Ван Гелдер. Це був перший у історії «живий» запис, зроблений у *Village Vanguard*. Денний сет: Сонні Роллінз (тенор-саксофон), Дональд Бейлі (контрабас), Піт Ла Рока (ударні). Вечірній сет: Сонні Роллінз (тенор-саксофон), Вілбур Вер (контрабас), Елвін Джонс (ударні). Саме цей сет склав основу альбому. До платівки увійшли треки: «*A Night in Tunisia*», «*I've Got You Under My Skin*», «*Softly As In a Morning Sunrise*», «*Four*», «*Woody'n You*», «*Old Devil Moon*», «*What Is This Thing Called Love?*», «*Softly As In a Morning Sunrise*», «*Sonnymoon For Two*», «*I Can't Get Started*», «*I'll Remember April*», «*Get Happy*», «*Striver's Row*», «*All the Things You Are*».

Сонні Роллінзом було записано три, так звані, «*Piano less*» альбомів з різним складом музикантів, проте всі без фортепіано. Це «*Way Out West*» (березень 1957), що був записаний під час візиту до Каліфорнії для *Contemporary Records* з Реєм Брауном (контрабас) і Шеллі Манне (ударні). Термін, яким Роллінз характеризував звучання цього альбому, – «*strolling*», влучно описував розкуту, невимушену інтенсивність тріо. «*Freedom Suite*» (лютий 1958) записано з Оскаром Петіфордом (контрабас) і Максом Роучем (ударні) для *Riverside*, та вищезгаданий альбом «*A Night at the Village Vanguard*».

Вже з кінця 1950-х починає розвиватися новий напрям джазу, який частково вніс зміни у складі ансамблів і принципи ансамблевого музикування, а саме модальний джаз. Принципом модального джазу є збереження простої гармонічної основи, доки соло гралось на одному чи двох «модах» (ладах, гамах), замість складних акордових прогресій – звичайної гармонічної основи джазу. Яскравими представниками цього відгалуження були «*Kind of Blue*» на чолі з Майлзом Девісом. «Замість того щоб будувати п'ять творів на жорсткій системі змінних акордів, як це було прийнято в пост-бопі, Девіс і Еванс писали твори з обмеженим набором гам у різних ладах. «Лади» зберігають базові інтервали мажорної або мінорної гами, але переносять тоніку на одну з інших нот – створюючи різні настрої і забарвлення» [10].

Склад ансамблю теж дещо відрізнявся від звичного «бібопівського» комбо: в «*Kind of Blue*» Майлз Девіс очолює секстет, до якого входили Джон Колтрейн і Джуліан «Кеннонболл» Аддерлі (саксофони), Білл Еванс (ф-но), Пол Чемберз (бас), Джиммі Кобб (ударні). «*Kind of Blue*» мали задокументовану сесійну та концертну діяльність з 1958 року. У квітні 1958 року виходить найпомітніший трек сесії «*Milestones*», перший повноцінний модальний джазовий твір, що задав напрям для «*Kind of Blue*» наступного року. Відмовившись від

традиції складних акордових прогресій, «*Milestones*» побудований лише на двох гармоніях. У цьому контексті Девіс вимагав від виконавців мислити не в межах тризвуків або септакордів, а цілими семиступеневими гаммами. Альбоми записувалися на *Columbia Records' 30th Street Studio* в Нью-Йорку. 2 березня 1959 року записано «*So What*», «*Freddie Freeloader*» і «*Blue in Green*», а 22 квітня – «*All Blues*» і «*Flamenco Sketches*».

Ще одним значним представником цього напрямку був Джон Колтрейн, який залишив секстет Майлза Девіса і заснував свій квартет, продовживши працювати саме у напрямку модального джазу. У 1960 році Колтрейн зібрав перший склад музикантів для своїх регулярних виступів у *Jazz Gallery* в Нью-Йорку. Склад «*John Coltrane Quartet*» стабілізувався восени, в ньому були Маккой Тайнер (ф-но), Стів Девіс (бас) і Елвін Джонс (ударні). Саме з цим складом були записані альбоми «*Coltrane Plays the Blues*» (1962), «*Coltrane's Sound*» (1964) та знаменита сюїта «*A Love Supreme*» 9 грудня 1964 року – чотиричастинна джазова сюїта записана «*John Coltrane Quartet*» у *Van Gelder Studio* в Інглвуд-Кліфс, Нью-Джерсі. «*A Love Supreme*» складається з «*Acknowledgement*», «*Resolution*», «*Pursuance*» і «*Psalm*». Колтрейн грає на тенор-саксофоні у всіх частинах. Виконання сюїти оригінальним складом «наживо» відбулось 26 липня 1965 року на шостому Міжнародному джазовому фестивалі в Жуан-ле-Пен, Антіб, Франція – це були їхні останні гастролі в Європі. Другий виступ відбувся у Сіетлі 2 жовтня 1965 року у *The Penthouse*. Концерт записав саксофоніст Джо Бразіл. Цей виступ видано 22 жовтня 2021 року на *Impulse Records*.

З появою нових електричних музичних інструментів, як електрогітари та електропіано, вони починають додаватися до складів нового джазового стилю ф'южн. *Fusion* сформувався наприкінці 1960-х років, як результат злиття джазу з рок-музикою і став одним із найрадикальніших етапів розвитку джазового ансамблю. Якщо у *hard-bop* та *post-bop* домінував акустичний квінтет, то у *fusion* ансамбліві склади суттєво розширилися і електрифікувалися. Ансамблі могли бути не великі, як квінтети, секстети, так і майже оркестри з подвоєнням кількості клавішних та гітар. Типовий склад був таким: труба або саксофон, електрогітара, клавішні (*Rhodes* або синтезатор), електробас, ударні та перкусія. Серед відомих гуртів, до складу яких входив саксофон, були: *Weather Report* (1970–1986) – Джо Завінул (клавішні), Уейн Шортер (саксофон), Жако Пасторіус (бас-гітара), Алекс Акунья, Питер Ерскін (в різні роки) – ударні.

Гурт мав успішну концертну діяльність та доволі велику кількість альбомів. Такі як: «*Weather Report*» (1971) – це дебютний альбом, ще близький до авангардного джазу, атмосферний, експериментальний звук, мало структурованих мелодій, більше імпровізації та текстур; «*Mysterious Traveller*» (1974) – альбом з виразним ф'южн-звучанням, в якому є складні поліритмічні структури. Відомий трек «*Nubian Sundance*» – 12-хвилинний шедевр із африканськими ритмами; «*Tale Spinnin'*» (1975) – більш мелодійний

та доступний з активним використанням синтезаторів Завінула; «*Heavy Weather*» (1977), який став головним шедевром та найпродаванішим джазовим альбомом 1977 року. Хіт з цього альбому «*Birdland*» – мабуть найвідоміший трек у жанрі ф'южн, а трек «*Teen Town*» – демонстрація генія Пасторіуса. Було продано понад 500 000 копій – платиновий альбом, в якому поєднання джазу, фанку, латино і поп-мелодизму. Альбом «*Mr. Gone*» (1978) – більш темний та складний отримав суперечливі відгуки критиків. «*Night Passage*» (1980), що характеризувався поверненням до більш жвавого, енергійного звучання, був записаний у прямому ефірі в студії. «*Weather Report*» (1982) – останній альбом з Пасторіусом. Альбоми «*Procession*» (1983) та «*Sportin' Life*» (1985) писались вже без Жако. Завінул намагався оновити звук через нових учасників.

Гурт у багато чому був новаторським, не в останню чергу через унікальні здібності виконавців. Наприклад, Джо Завінул – автор більшості композицій – був майстром синтезаторів: він міг одночасно керувати кількома клавішними. Мав характерний «оркестровий» підхід до клавішних – імітував цілі секції інструментів та першим масово застосував синтезатор *ARP 2600* у джазі. Уейн Шортер – один з найвидатніших саксофоністів-композиторів в історії джазу – грав переважно на сопрано-саксофоні – незвичний вибір на той час. Його імпровізації мінімалістичні, але надзвичайно виразні. Не грав «швидко заради швидкості», кожна нота була осмисленою. Джако Пасторіус технічно – найреволюційніший басист ХХ століття. Грав акорди на басу як на гітарі, використовував флажолети, слепінг, гармоніки та паралельно мав сольні записи, зокрема альбом *Jaco Pastorius* (1976). Колектив неодноразово брав участь у *Montreux Jazz Festival* у 1976 та 1979 роках.

**Висновки.** Саксофон у джазовому ансамблевому виконавстві продовжує розвиватися і нині. Відстежена хронологія розвитку джазової ансамблевої музики у США у складі зі саксофоном показала своєрідність стилістики цих колективів саме завдяки участі в них цього інструменту. Склади історично формувалися на основі необхідності пошуку нових засобів виразності та збагачення музичного матеріалу, які значною мірою надавали виразні і технічні можливості саксофону. Тож розвиток джазового ансамблевого виконавства визначала діяльність саме видатних музикантів, котрі були рушієм стилістичних змін та структури ансамблів. Серед них були постаті видатних саксофоністів, наприклад, Чарлі Паркера, творчість якого спонукала до становлення бібоп комбо; Сонні Роллінза та Джері Міллігана, з їх відмовою від фортепіано, як гармонічного супроводу та ритмічної підтримки ансамблю; Джона Колтрейна з його принципами модальності, що насамперед вплинуло на склад музикантів. Подальші перспективи розробки даної тематики вбачаються у дослідженні ролі саксофона у європейській джазовій традиції та українському естрадно-джазовому мистецтві.

### Література:

1. Верменич Ю. Джаз: Історія. Стили. Майстри. Харків : Фоліо, 2011. 608 с.
2. Заходякін О.В. Передумови становлення та розвитку естрадно-джазового виконавства в Україні. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості* : зб. наук. пр. Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне : Волин. береги, 2020. Вип. 6. 272 с.
3. Кузык В. В. Музыка естрадна. *Енциклопедія Сучасної України* : електронна версія [веб-сайт]. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL : [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=70393](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=70393) .
4. Ляшенко І. Джаз. *Українська радянська енциклопедія*. Київ, 1961. Т. 4. С. 131.
5. Лі Шуай, Лошков Ю. Джаз як системне явище : монографія. Харків : ХДАК, 2019. 183 с.
6. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центр музінформ, 2004. 45 с.
7. Cunniffe T. The Bebop Chronicles. Jazz History Online. URL : <https://jazzhistoryonline.com/the-bebop-chronicles/> (дата звернення: 2024).
8. Gitler I. Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s. New York : Oxford University Press, 1985. P. 219–291.
9. Horricks R. Profiles in Jazz. New Brunswick, New Jersey : Transaction Publishers, 1991. P. 1–10.
10. Rosenthal D.H. Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. New York : Oxford University Press, 1992. P. 10–25.

### References:

1. Vermenych, Yu. Jazz: History. Styles. Masters. Kharkiv: Folio, 2011. 608 p. [in Ukrainian].
2. Zakhodiakin, O. V. Preconditions for the Formation and Development of Pop-Jazz Performance in Ukraine. In: *Art Education and Development of a Creative Personality: Collection of Scientific Papers*. University of Rzeszów, Faculty of Music; Rivne State University of the Humanities, Institute of Arts. Rivne: Volynski oberehy, 2020. Issue 6. 272 p. [in Ukrainian].
3. Kuzyk, V. V. Pop Music. In: *Encyclopedia of Modern Ukraine* [online]. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of NAS of Ukraine, 2020. Available at: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=70393](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=70393) [in Ukrainian].
4. Liashenko, I. Jazz. In: *Ukrainian Soviet Encyclopedia*. Kyiv, 1961. Vol. 4. P. 131. [in Ukrainian].
5. Li Shuai, Loshkov, Yu. Jazz as a Systemic Phenomenon: Monograph. Kharkiv: KhSAC, 2019. 183 p. [in Ukrainian].
6. Symonenko, V. Ukrainian Jazz Encyclopedia. Kyiv: Tsentru Muzinform, 2004. 45 p. [in Ukrainian].
7. Cunniffe, T. The Bebop Chronicles. Jazz History Online. Available at: [https://jazzhistoryonline.com/the-bebop-chronicles/\(accessed2024\)](https://jazzhistoryonline.com/the-bebop-chronicles/(accessed2024)). [in English].
8. Gitler, I. Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s. New York: Oxford University Press, 1985. Pp. 219–291. [in English].
9. Horricks, R. Profiles in Jazz. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 1991. Pp. 1–10. [in English].
10. Rosenthal, D. H. Hard Bop: Jazz and Black Music 1955–1965. New York: Oxford University Press, 1992. Pp. 10–25. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 27.03.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 24.04.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 15.05.2026

## НОТАТКИ

Наукове видання

# СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

*Науковий журнал*

**Випуск 2 (11), 2026**

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *О. Молодецька*

---

Дата розміщення онлайн – 15.05.2026 р.

Дата друку – 22.05.2026 р.

Формат 60x84/8. Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 26,73.

Замов. № 0526/458. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1

Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

Е-mail: [mailbox@helvetica.ua](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.