

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна всеукраїнська музична спілка
Дніпровська академія музики

ISSN 2522-9168 (Online)
ISSN 2522-915X (Print)
DOI 10.33287/2220244

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 29 (2, 2025)

Дніпро
ГРАНІ
2025

Редакційна колегія / Editorial Board:

ГРОМЧЕНКО Валерій – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпровської академії музики (м. Дніпро, Україна), голова редакційної колегії;
БЕРЕГОВА Олена - доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України (м. Київ, Україна);

КАПЛІЄНКО-ІЛЮК Юлія – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики (м. Дніпро, Україна);

ВАРАКУТА Марина – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики (м. Дніпро, Україна);

ЄРЬОМЕНКО Андрій – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка (м. Суми, Україна);

МОРГЕНШТЕРН Ульріх (Morgenstern Ulrich) – доктор мистецтвознавства, професор Віденського університету музики та виконавських мистецтв (м. Відень, Австрія);

СМІС Кеннес (Smith Kenneth) – доктор філософії, професор, директор відділу післядипломних досліджень Ліверпульського університету мистецтв (м. Ліверпуль, Велика Британія);

АМБРАЗЯВІЧЮС Piric (Ambrazevicius Rytis) – доктор гуманітарних наук (етномузикологія), професор Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва);

ПАРНКУТТ Річард (Parncutt Richard) – доктор мистецтвознавства, професор, директор центру систематичного музикознавства (м. Грац, Австрія).

М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2025.
Вип. 29 (2). 276 с.

Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles.
Dnipro: GRANI, 2025. Issue 29 (2). 276 p.

Двадцять дев'ятий випуск збірника наукових статей «Музикознавча думка Дніпропетровщини» продовжує серію публікацій, що є результатом наукової діяльності, насамперед, викладачів та аспірантів Дніпровської академії музики. До збірки також увійшли праці науковців, дослідницька діяльність яких пов'язана з дніпропетровським регіоном.

The twenty ninth issue of the collection scientific articles «Musicological Thought of Dnipropetrovsk region» is continues the series of publications, which generates the results of scientific activity, first of all, from teachers and graduate students of Dnipro Music Academy. The works of researchers, whose studying activities in certain extent binding with Dnipropetrovsk region, have come also into the compilation.

Згідно з наказом МОН України № 886 від 02.07.2020 р.

збірник «Музикознавча думка Дніпропетровщини»
внесено до переліку наукових фахових видань України – категорія «Б»
(галузь «Мистецтвознавство», спеціальність 025 «Музичне мистецтво»)

Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:

Crossref, CiteFactor, Cosmosimpactfactor, Academic Resource Index ResearchBib, Journal Factor (JF),
International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor
The DOI for all this scientific compilation 10.33287/2220244

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ, № 22884-12784Р від 28.08.2017 р.

За достовірність викладених фактів і коректність цитування відповідальність несуть автори статей

**Музична культура Дніпропетровщини
та Українське музичне мистецтво**
Music culture of Dnipropetrovsk region and Ukrainian musical art

UDC 78.071.1+78.082.2

DOI 10.33287/222504

Громченко Валерій Васильович,
*доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності
Дніпровської академії музики*
тел. (097) 470 - 23 - 10
e-mail: gromchencko.valeriy@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

**РИСИ ЕПІЧНОСТІ У ТВОРЧОСТІ
КОМПОЗИТОРІВ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ**
(на прикладі творів В. Скуратовського та В. Мартинюк)

Метою статті є виявлення найбільш характерних ознак епічності у звукоінтонаційному мовленні провідних композиторів дніпровського регіону, а саме – Володимира Скуратовського та Валентини Мартинюк (Брондзі), на прикладі творів для академічних мідних духових інструментів. У ряді **методів дослідження** означимо, передусім, метод виконавського аналізу, з домінуванням звукоінтонаційного підходу, а також методи порівняння, узагальнення, аналізу і синтезу, структурно-функціональний метод. **Новизна** роботи постає у зверненні до маловивченого творчого доробку провідних митців Дніпропетровського регіонального відділення Національної спілки композиторів України, зокрема В. Скуратовського та В. Мартинюк, а також виявлені на прикладі аналізу творів для академічних мідних духових інструментів (Соната для туби й фортепіано В. Скуратовського та «Легенда» для 4-х тромбонів і «Мелодія» для валторни з фортепіано) рис епічності у звукоінтонаційному почерку знаних композиторів дніпровського регіону. **Висновки.** Встановлено, що визначальними рисами епічності у

творчості В. Скуратовського та В. Мартинюк, зокрема у вищезначених творах, є використання характерного тембро-колеристичного забарвлення звукоінтонаційного мовлення композиторів, що зумовлюється використанням тембрів туби, тромбона, валторни, як духових інструментів велично-оксамитового тембру, піднесено-масштабного звучання. Героїчна велич епічного звуковислову дніпровських митців у окреслених творах досягається також різноманітними метроритмічними засобами (звуковаріювання сильних та слабких долей такту, перемінністю дводольних та тридольних розмірів), багатогранністю використання динамічних (гучність звуку) градацій (контрастний та хвильоподібний типи динаміки), артикуляційно-штрихової палітри у звуковидобуванні на мідних духових інструментах (роздільна артикуляція та штрихи *detache* й *marcato* у комбіновано-варіаційній взаємодії з *legato*).

Ключові слова: епічність, композитор, туба, соната, духові інструменти, тромбон, тембр, валторна, музичне виконавство, ансамбль.

Hromchenko Valerii, doctor of Arts, professor, vice rector of research, creative and international activity in Dnipro Academy of Music

Features of epicity in the works of Dnipropetrovsk region's composers (on the example of the works by V. Skuratovsky and V. Martyniuk)

The purpose of the article is revealing the most characteristic signs of epicness in the sound-intonation speech of famous composers from the Dnipro region, namely Volodymyr Skuratovskyi and Valentyna Martyniuk (Brondzi), for the example of masterpieces for academic brass instruments. The row of **investigative methods** is including, the first of all, the method of performance analysis, with a predominance of the sound-intonation approach, as well as methods of comparison, generalization, analysis and synthesis, and the structural-functional method. **The newness** of the work lies in the appeal to the little-studied creative production of the well-known composers from the Dnipropetrovsk regional place of the National Union of Ukraine's composers, in particular V. Skuratovsky and V. Martyniuk, as well as the features of epicness in the sound-intonation style concerning famous composers of the

Dnipropetrovsk region by the example of the analysis of works for academic brass instruments (Sonata for tuba and piano by V. Skuratovsky and «Legend» for 4 trombones and «Melody» for horn with piano by V. Martyniuk). **Conclusions.** The characteristic timbre coloring of the composers' sound-intonation speech, which is determined by the use of the timbres of the tuba, trombone and horn, as wind instruments of a majestic velvety timbre and sublime-scale sound, is a feature of epicness in the work by V. Skuratovsky and V. Martyniuk, in particular in the above-mentioned works. The heroic nature of the epic sound expression of the Dniپر artists in the outlined works is also achieved by various metrorhythmic means (sound variation of strong and weak beats, variability of two-part and three-part sizes), the versatility of the use the dynamic (sound volume) gradations (contrast and wave-like types of dynamics), and the articulatory palette in sound production on brass wind instruments (separate articulation and *detache* and *marcato* in variation interaction with *legato*).

The key words: epicness, composer, tuba, sonata, wind instruments, trombone, timbre, French horn, musical performance, ensemble.

Постановка проблеми. Постійне еволюціонування професійного рівня академічного музично-виконавського мистецтва, зумовлюється не стільки зростанням конструкційно-технічних напрацювань у царині інструментобудування, усталені нових методів опанування виконавсько-технічними навичками гри на тому чи іншому інструменті, або ж володінні голосом, а саме рівнем художньо-усвідомленого виконавства музиканта-творця, його вмінням зумовити суто практичні аспекти виконавської діяльності художньо-образній змістовності певного музичного твору, надати відповідність численним виконавським навичкам певному характеру музичної композиції, емоційно-чуттєвому означенню звукоінтонаційного мовлення.

Відтак, у багатогранній палітрі художньої образності творів для духових інструментів, відповідних характерів інтонаційного вислову, вбачається необхідність кристалізації певних характерів музичного мовлення, проблема усвідомлення художнього єства та його означеності належними засобами художньої виразності, відповідними художніми можливостями інструмента або ж голосу музиканта-виконавця.

У низці такого роду характерів музичного інтонування і постає епічність, як емоційно-чуттєва ознака художнього виконавства, зокрема на академічних мідних духових інструментах.

Актуальність теми дослідження зумовлюється не лише необхідністю осмислення художньо-виразової палітри у світлі засобів художніх можливостей професійного музичного інструментарію. Важливість пропонованої наукової розвідки також обґрунтовується надзвичайно гострою потребою в оновленні художнього репертуару, зокрема у царинах академічної музичної педагогіки, концертної та фестивально-конкурсної, культурно-просвітницької репертуарної палітри, необхідністю досліджень означеної тематики у царині регіональних культурно-мистецьких практик, зокрема у лоні музичної культури Дніпропетровщини.

Огляд літератури. Вивчення творчості композиторів дніпровського регіону, зокрема В. Скуратовського та В. Мартинюк, здійснювалось багатьма науковцями, викладачами-практиками, досліджуючи, насамперед, царину вокально-інструментальної музики митців, зокрема М.В. Скуратовська [4], В.В. Громченко [2], Л.В. Гонтова [3], М.В. Гаркуша [1], О.В. Скуратовська [5; 6] та ін. Натомість, творчий доробок цих композиторів для духових інструментів залишається ще малодослідженим, зокрема у питаннях специфіки художньо-виразових засобів та їх зумовленості відповідним характером звукоінтонаційного мовлення композиторів.

На особливу увагу заслуговує ракурс сприйняття духового доробку В. Скуратовського та В. Мартинюк як характерного навчального матеріалу. Колективний навчальний посібник «Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини (випуск 1)» [7] містить деякі твори вищезначених композиторів та усталює їх неабияке педагогічне значення.

Натомість, виявлення своєрідності засобів художньої виразності, зокрема характеру епічності звукоінтонування, шляхом відповідних художніх можливостей мідного духового інструментарію, залишається ще не вивченим.

Метою статті є виявлення найбільш характерних ознак епічності у звукоінтонаційному мовленні провідних композиторів дніпровського регіону, а саме – Володимира Скуратовського та Валентини Мартинюк (Брондзі), на прикладі творів для академічних мідних духових інструментів.

Об'єктом дослідження є творчість провідних композиторів Дніпропетровської регіональної організації Національної спілки композиторів України, а саме – В. Скуратовського та В. Мартинюк, а **предметом** – риси епічності звукоінтонаційного письма у творчості вищезначених митців, зокрема у їх доробку для академічних мідних духових інструментів.

Матеріалом дослідження у презентованій статті постають такі твори як Соната для туби й фортепіано В. Скуратовського, а також «Легенда» для 4 тромбонів і «Мелодія» для валторни з фортепіано В. Мартинюк.

Виклад основного матеріалу. Володимир Ілліч Скуратовський (1963 – 2016) відомий український композитор, поет, викладач, музикознавець, представник Дніпропетровського регіонального відділення Національної спілки композиторів України. Його внесок у розбудову музичної культури Дніпропетровщини складно переоцінити, адже культурно-мистецька діяльність майстра сягала унікальної багатогранності професійного універсалізму – композитор, поет, викладач, піаніст, лектор-просвітник, організатор.

Творчість митця як композитора означена превалюванням вокально-інструментальних жанрів, натомість його увага до суто інструментальної музики означилась низкою самотутніх характерних рис. Насамперед, інструментальні твори В. Скуратовського означені маркером камерності – Соната для фортепіано («Лікарняна»), Рапсодія для 2-х фортепіано, Романтична соната для альту й фортепіано, Чотири прелюдії для фортепіано, Соната для домри й фортепіано, «Маленький концерт» для скрипки з оркестром, Соната для туби й фортепіано, Концертино для тромбона з оркестром та ін.

Але ж, на перший погляд, камерність і похідна від неї ліричність, не сповна відповідають цілісному образу композитора-лірика. «Діапазон музичних образів Скуратовського різноманітний: це пейзажі та характерні п'єси з елементами звукозображення, опуси, що апелюють до іспанських, єврейських та українських мотивів, жанрові стилізації в манері старовинних танців та хореографічні сцени, камерно-сповідальні вокальні та інструментальні твори, ефектні театральні зонги» [3, 47].

Музиці В. Скуратовського притаманна і героїчна велич та монументальність звукоінтонаційного мовлення, епічність вислову,

зокрема у Сонаті для туби й фортепіано (1989), що належить до раннього періоду творчості композитора.

Спокійна розважливість та безпристрасність висловлювання у темі головної партії твору, виразно підтримуються висхідним та низхідним тріольним рухом у фортепіано, на фоні якого звучить драматично-споглядальна тема у викладені туби. Неквапливість і водночас монументальність мелодичної сповіді у тубіста підкреслюється зіставленням тріольних (фортепіано) та дуольних (туба) ритмоформул у розвитку теми головної партії. При цьому, вступ туби представлено композитором у висхідному пунктирному русі з-за такту, що в значній мірі додає епічної величності звучанню інструмента (Рис. 1).



Рис. 1. Головна партія Сонати для туби з фортепіано В. Скуратовського

Споглядальної величі сповнена висхідна чиста квінта у четвертому такті сонати, що ніби розгортає загальний горизонт споглядання в інструментальному еквіваленті звучання туби майже у двох октавах – від ля великої до *фа* першої октави.

У подальшому розвитку твору, тему головної партії проводить фортепіано, що у збереженні тріольної пульсації монументально динамізує дуольно-акордове викладення основного тематичного матеріалу сонати.

Тема побічної партії має епічно-романтичний характер і апелює, у виконавсько-технологічному аспекті володіння грою на тубі, до надзвичайно високого професійно-виконавського рівня техніки звуковедення. Кантиленно-виразна розлога тема розпочинається у партії фортепіано, до якої вже з другої фрази долучається туба і переймає сольну лінію, стверджуючи у розлогому діапазоні з превалюванням малої октави, епічно-піднесений, величний характер звукоінтонаційного мовлення.

Концентрація динаміки розвитку епічного, героїчно-стверджувального характеру досягається композитором у зверненні до танцювальних ритмо-інтонацій, переміні дуольної пульсації розміру $2/4$ на триольну в розмірі $6/8$. Артикуляційно-штрихове вирішення тубного звучання у штриху *detache* в секундо-терцовому сполученні, утворює, безумовно, у взаємозбагаченні із винятково затемненим, матово-густим тембром туби, далекий від танцювальної легкості й невимушеності звукомовлення, характер велично-знаменної розповідальності, епічного звуковислову соліста.

Надзвичайно масштабною і величною за характером звукоінтонаційної промови постає каденція у партії туби, що передусе розробковому розділу побудованому на матеріалі основної теми сонати. У цьому сольному вислові музиканта-тубіста, що вирішено композитором у зверненні до форми сценічно-одноосібного виконавства (каденція соліста-тубіста), в найбільшій мірі фокусується емоційно-чуттєвий стан знаменної сповідальності, епічності усього твору. В. Скуратовський вдається до надзвичайно розлогого діапазону академічного мідного духового інструмента, стверджуючи максимально звучний характерно-еталонний темброво-звуковий образ сучасної професійної туби, що означається звуками малої, великої та контроктави. Винятково характерного звучання набуває тембр інструмента в артикуляційно-штриховому вирішенні *marcato*, нагадуючи певною мірою художньо-кристалізований дзвін у величчі соборної дзвіниці.

Використання сурдини у розробковому матеріалі значно розсвічує темброво-колеристичну палітру звучання інструмента.

Глибинна потаємність епічного мовлення, сакральність інтонування, досягаються передусім превалюванням високого регістру туби, у використанні звуків першої октави.

Реприза у сонаті для туби й фортепіано постає суттєво динамізованою, як у викладі теми головної партії твору, так і у темі побічної партії (переважно звучить основне тематичне звукоінтонаційне ядро). Друга каденція, що передує основній фінальній кульмінації сонати, побудована на інтонаціях головної партії, та означена впровадженням дуольних та тріольних висхідних пасажів у надзвичайно розлогому діапазоні звучання мідного духового інструмента, а саме – контроктави, великої, малої та першої октав (Рис. 2).

The image displays a musical score for tuba and piano, spanning measures 257 to 276. The score is written in bass clef and includes various musical notations and dynamics.

- Measure 257:** Labeled "Cadenza ad libitum". It features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p* (piano).
- Measure 263:** Labeled "Moderato". It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*.
- Measure 267:** Labeled "Moderato". It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*.
- Measure 272:** Labeled "Moderato". It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*.
- Measure 276:** Labeled "Maestoso". It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *sf* (sforzando) with a *cresc.* (crescendo) marking.

Рис. 2. Друга каденція у Сонаті для туби з фортепіано В. Скуратовського

Особливо відзначимо превалювання штрихів *detache* та *marcato*, кульмінаційно-усталених фермат, а також максимально активізованого збільшуючого гучність типу динаміки.

Завершується соната для туби й фортепіано урочисто-піднесеною, епічно-величною кодою, що вибудовується на інтонаційно-лейтмотиві усього твору – секундо-квінтового пунктирного мотиві у висхідному русі, з абсолютним домінуванням підкреслено-акцентованої артикуляції у пунктирному ритмі.

«Легенда» для 4-х тромбонів В.М. Мартинюк, відомої дніпровської композиторки, доцента, заслуженого діяча мистецтв України, являє собою камерно-інструментальну мініатюру, написану в складі темброво-однорідного духового ансамблю. «Легенда» для квартету тромбонів написана у 2007 році, та має у подальшому версії для фортепіано, і для органу.

Тромбонова «Легенда» В. Мартинюк – камерно-інструментальний твір, написаний в узагальненому типі програмності, що вже у назві генерує епічно-величний характер звукоінтонаційного мовлення. Обрання монотембровим звукообразом інструментальної промови саме тромбона, у значній мірі підкреслює епічно-піднесений характер ансамблевої композиції. Валентина Мартинюк вдається до максимально повного використання усього діапазону сучасного мідного духового інструмента, являючи його у характерно-контрастній темпово-змінній презентації – *Largo* - *Allegro* - *Largo* (Рис. 3).

The image displays a musical score for four trombones, labeled Trombone 1 through Trombone 4. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo markings are *Largo*, *Allegro*, and *Largo* again. The time signature changes from 4/4 to 2/4 and back to 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The first two staves (Trombone 1 and 2) have a *mf* marking in the *Allegro* section. The last two staves (Trombone 3 and 4) have a *f* marking in the *Largo* sections. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for each instrument.

Рис. 3. Легенда для 4-х тромбонів В. Мартинюк

Тромбон розкривається у щонайбільших градаціях його темброво-кolorистичних особливостей, значно примножених

ансамблево-колективним музикуванням. Акцентуватимемо, що саме темброва монолітність звучання, оксамитово-затемнена в'язкість звуковедення, утворюють епічно-виразну, величаво-піднесену характерність звукової матерії означеної ансамблевої композиції відомої дніпровської майстрині.

Епічний характер твору ефектно досягається варіюванням музичного розміру $4/4 - 2/4 - 9/8 - 4/4$, в якому метроритмічний пульс дев'ятох вісімок подовжує велично-фанфарне, у штриховій означеності *marcato*, закличне звучання тромбонів.

Наголосимо, що мотивно-розгортаючий принцип розвитку музичного матеріалу, якнайкраще утворює характер епічної оповідальності, легендарної минувшини ратних звияг та героїчної доблесті.

«Мелодія» для валторни з фортепіано В.М. Мартинюк, у початковій версії була означена як «Прощальна мелодія» для скрипки з фортепіано, написана у 2005 році. Надалі, композиторський перегляд цього твору для голосу з фортепіано, примножився й версіями для флейти, а також валторни з фортепіано, що отримали творче життя у виданні навчального посібника «Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини (випуск 1)» в 2018 році, окресливши цей твір, як і вище представленні композиції, у їх навчально-виховному значенні. «Добір композицій провідними викладачами спеціалізації „Оркестрові духові та ударні інструменти” Дніпровської академії музики, зумовлювався як художнім, культурно-просвітницьким значенням композиторського доробку митців Дніпропетровщини, так і магістральними освітніми технологічно-виконавськими засадами духового академічного музикування, а саме – багатоманітною артикуляційно-штриховою палітрою, різноманітністю видів віртуозно-пальцевої техніки, максимальністю градацій типів виконавського дихання, широкою палітрою темброво-динамічного розмаїття, повним використанням усього діапазону вищеозначених інструментів та, безумовно, багатогранним калейдоскопом художньої образності, характерно представлених художніх образів духових академічних композицій» [7, 4–5].

Відтак, будучи композитором ліриком, з виразно означеним превалюванням творчості у вокально-хорових жанрах та для академічних народних інструментів, зокрема бандури, Валентина Мартинюк виразно окреслює своє композиторське обдарування і для

митців царини духового професійного музично-виконавського мистецтва. Зокрема, в інструментальній мініатюрі «Мелодія», у версії для валторни з фортепіано, авторка, виразно використовуючи найбільш тембрально багатий середній регістр валторни, відтворює інструментальну промову сповідально-інтимного характеру, ніби споглядаючи у минуле, прощаючись із ним (перша програмна назва цього твору – «Прощальна мелодія»), виразно застосовуючи затемнено-приглушену, величну, й водночас, інтимно-сповідальну звучність мідного академічного духового інструмента.

Закцентуємо, що звукообраз валторни, як взірець героїчно-ушавленої минувшини, розгортається у темпочасі шляхом постійної варіативності музичних розмірів 3/4 та 4/4, при цьому подовжуючи звучання валторни у залігованих звуках, у такий спосіб утврджуючи помірну величність, епічність звукоінтонаційної промови соліста-валторніста (Рис. 4).



Рис. 4. «Мелодія» для валторни з фортепіано В. Мартинюк

Особливого значення набуває концентрація емоційно-чуттєвого фокусу епічного вислову в збільшені гучності звучання валторни, у тому ж подовженому темпочасі залігованих нот сольного духового інструмента, у тактах із розміром 4/4. Наголосимо і на превалюванні висхідних інтонацій у партії валторни, що також активізує утворення епічно-піднесеного характеру звукоінтонування.

Висновки. Отже, вищезначений аналіз творів для мідних духових інструментів композиторів Дніпропетровщини, зокрема Володимира Скуратовського та Валентини Мартинюк, дозволяє констатувати, що визначальними рисами епічності у вище аналізованих творах, є використання характерного тембро-колористичного забарвлення звукоінтонаційного мовлення митців, що зумовлюється використанням самобутньо характерних тембрів туби,

тромбона, валторни, підкреслимо, як професійних духових інструментів велично-оксамитового тембру, піднесено-масштабного звучання. Героїчна велич епічного звуковислову дніпровських митців у щойно окреслених творах досягається також і різноманітними метроритмічними засобами (звуковаріювання сильних та слабких долей такту, перемінністю дводольних та тридольних розмірів), багатогранністю використання динамічних (гучність звуку) градацій (контрастний та хвилюподібний типи динаміки), артикуляційно-штрихової палітри у звуковидобуванні на мідних духових інструментах (роздільна артикуляція та штрихи *detache* й *marcato* у комбіновано-варіаційній взаємодії з *legato*).

Перспективою дослідження означеної теми може бути висвітлення характерних рис епічності у творчому доробку інших композиторів Дніпропетровщини, а також низки інших художньо-виразових особливостей, певних характерологічних ознак звукоінтонаційного мовлення у мистецькому доробку композиторів Дніпровського регіону. Наголосимо, що тема презентованої наукової статті може бути представленою і як змістовно-визначальний вектор у формуванні тематичного ядра мистецько-творчих проєктів на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва, а також може постати винятково самобутньою складовою науково-дослідницьких інтенцій у здобувачів наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю «Музичне мистецтво».

Список використаних джерел і літератури:

1. Гаркуша М.В. Виконавська поетика вокального циклу Володимира Скуратовського «Пам'ять про сонце» на вірші А. Ахматової. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 26 (1, 2024). С. 28–39. <https://doi.org/10.33287/222403>
2. Громченко В.В. Вокальна інструментальність як етнокультурна ознака композиторського стилю В. Мартинюк (на прикладі творів для духових інструментів). *Культурологічна думка*. 2021. № 20. С. 99–106. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.99-106>
3. Гонтова Л.В., Скуратовська О.В. Музична мова Володимира Скуратовського. *Володимир Скуратовський: біографія, статті, спогади* / ред.-упорядники: М.В. Скуратовська, О.В. Скуратовська. Дніпро: ЛІРА, 2024. С. 44–47.
4. Скуратовська М.В. Музика та слово у вокальних циклах В.І. Скуратовського. *Володимир Скуратовський: біографія, статті, спогади* / ред.-упорядники: М.В. Скуратовська, О.В. Скуратовська. Дніпро: ЛІРА, 2024. С. 48–58.

5. Скуратовська О.В. «Можливо, я залишусь в вашій пам'яті...». *Володимир Скуратовський: біографія, статті, спогади* / ред.-упорядники: М.В. Скуратовська, О.В. Скуратовська. Дніпро: ЛІРА, 2024. С. 38–43.
6. Скуратовська О.В. Іскри Прометея: грані життєтворчості Володимира Скуратовського. *Мистецтво та освіта*. № 3 (109). 2023. С. 42–48. [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3\(109\)-42-48](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3(109)-42-48)
7. Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини. Вип. 1. [навч. посіб.] / Укладачі І.О. Грузін, В.О. Семеряга, Г.О. Юшин, Я.О. Потапов. Дніпро: ЛІРА, 2018. 80 с.

References:

1. Gharkusha, M.V. (2024). Performance poetics of Vladimir Skuratovsky's vocal cycle "Memory of the Sun" based on the poem by A. Akhmatova. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshyny*. 26 (1, 2024). P. 28–39 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.33287/222403>
2. Ghromchenko, V.V. (2021). Vocal instrumentality as an ethnocultural feature of V. Martyniuk's compositional style (on the example of works for wind instruments). *Kuljturologhichna dumka*. 20, P. 99–106 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.99-106>
3. Ghontova, L.V., Skuratovsjka, O.V. (2024). The Musical language of Volodymyr Skuratovsky. *Volodymyr Skuratovsjkyj: bioghrafija, statti, spoghady* / red.-uporjadnyky: M.V. Skuratovsjka, O.V. Skuratovsjka. Dnipro: LIRA, 2024. P. 44–47 [in Ukrainian].
4. Skuratovsjka, M.V. (2024). Music and words in vocal cycles by V.I. Skuratovsky. *Volodymyr Skuratovsjkyj: bioghrafija, statti, spoghady* / red.-uporjadnyky: M.V. Skuratovsjka, O.V. Skuratovsjka. Dnipro: LIRA, 2024. P. 48–58 [in Ukrainian].
5. Skuratovsjka, O.V. (2024). "Maybe I will remain in your memory...". *Volodymyr Skuratovsjkyj: bioghrafija, statti, spoghady* / red.-uporjadnyky: M.V. Skuratovsjka, O.V. Skuratovsjka. Dnipro: LIRA, 2024. P. 38–43 [in Ukrainian].
6. Skuratovsjka, O.V. (2023). Sparks of Prometheus: Facets of Volodymyr Skuratovsky's Life Creativity. *Mystectvo ta osvita*. 3, 109. P. 42–48 [in Ukrainian]. [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3\(109\)-42-48](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3(109)-42-48)
7. Works for wind instruments by composers of the Dnipropetrovsk region. Vol. 1. [teaching manual]. Ukladachi I.O. Ghruzin, V.O. Semerjagha, Gh.O. Jushyn, Ja.O. Potapov. Dnipro: LIRA, 2018. 80 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10 вересня 2025 року

UDC 78.083.1+78.067.1

DOI 10.33287/222505

Мартинюк (Брондзя) Валентина Миколаївна,*заслужена діячка мистецтв України,**доцент, професор кафедри музикознавства,**композиції та виконавської майстерності**Дніпровської академії музики,*

тел. (097) 215 - 38 - 10

e-mail: musa579@gmail.com<https://orcid.org/0000-0003-0611-6947>**Овчарова Світлана Валентинівна,***заслужена працівниця культури України,**доцент, професор кафедри народних інструментів**Дніпровської академії музики,*

тел. (097) 728 - 57 - 60

e-mail: ovcharovasv@gmail.com<https://orcid.org/0000-0001-7922-6990>

ДИЛОГІЯ ДЛЯ БАНДУРИ СОЛО В. МАРТИНЮК ЯК МУЗИЧНИЙ ЧАСОПИС СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Метою статті є узагальнення багаторічного досвіду композиторки В. Мартинюк по створенню під час російсько-української війни новітніх оригінальних композицій, які підвищують національну свідомість творчої особистості бандуриста-виконавця, зберігають його національну автентичність та стимулюють до творчої діяльності. **Методи** наукового дослідження включають аналіз і синтез, історичний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний, компаративний методи. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше висвітлено тему війни та спротиву у найновітньому академічному творі композиторки В. Мартинюк для бандури соло. **Висновки.** Проаналізована у статті Дилогія «Незламна Україна» В. Мартинюк не тільки збагачує оригінальний репертуар для бандури соло, а й оновлюючи деякі артикуляційно штрихові засоби звуковидобування та прийоми гри, розширює виконавські можливості сучасної бандури. Надана загальна характеристика, особливості створення та сучасного виконання знакових українських народних та авторських пісень XVII–XXI ст., які за усвідомленим вибором

композиторки стали основою тематизму Триптиху і Партити. Синтез композиторського задуму й майстерність виконавця сприяє розкриттю глибинного емоційного змісту вкладеного творцем, що є реакцією на драматичні події боротьби українського народу проти російської агресії. А найголовніше – втілюючи український дух та українську культуру, ідею боротьби за свободу, за власну ідентифікацію та національну свідомість, цей твір засобами академічного музичного мистецтва стимулює активну громадянську позицію кожної творчої особистості, кожного бандуриста-виконавця.

Ключові слова: композиторка В. Мартинюк, російсько-українська війна, діалогія, бандура, репертуар, національна ідентичність.

Brondzia (Martyniuk) Valentyna, associate professor, Professor of the department of Musicology, Composition and Performing Skills at the Dnipro Academy of Music, honored art worker of Ukraine

Ovcharova Svitlana, associate professor, Professor of the Department of Folk Instruments at the Dnipro Academy of Music, honored worker of culture of Ukraine

The purpose of the article is to summarize the many years of experience of the composer V. Martyniuk in creating the latest original compositions during the Russian-Ukrainian war, which increase the national consciousness of the creative personality of the bandura player-performer, preserve his national authenticity and stimulate creative activity. **The methods** of the scientific research includes analysis and synthesis, historical, genre-stylistic, structural-functional, comparative methods. The specified methodological approach helps to reveal the main principles of this investigation. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time the theme of war and resistance is highlighted in the latest work of the composer V. Martyniuk for solo bandura. **Conclusions.** The dilogy «Unbreakable Ukraine» by V. Martyniuk, analyzed in the article, not only enriches the original repertoire for solo bandura but, by introducing certain updated articulation and sound-production techniques as well as performance capabilities, also expands the expressive and technical possibilities of the modern bandura. The article provides a general overview, discusses the peculiarities of creation, and examines the contemporary interpretation of iconic Ukrainian folk and original songs of the 17th–21st centuries, which, through the composer's conscious choice, became the thematic foundation of the Triptych and the Partita. The synthesis of the

composer's vision and the performer's mastery contributes to revealing the profound emotional content embedded by the creator, serving as a response to the dramatic events of the Ukrainian people's struggle against Russian aggression. Most importantly, by embodying the Ukrainian spirit and culture, the idea of fighting for freedom, identity, and national consciousness, this work – through the means of musical art – inspires an active civic stance in every creative individual and every bandura performer.

The key words: composer V. Martyniuk, russian-ukrainian war, dilogy, bandura, repertoire, national identity.

Постановка проблеми. Звернення композиторки Валентини Мартинюк до найдраматичнішої події сьогодення – теми війни є результатом розуміння великого значення мистецтва у формуванні та збереженні української самоідентичності. Через власну художньо-виражальну систему мисткиня висловлює свою громадянську позицію, презентує свої думки, переживання, відображає в своїх творіннях оточуючий її світ. І тим самим виховує національно свідомого громадянина України, який несе відповідальність за її долю. Поява твору на цю тему та його виконання допомагає ще раз усвідомити драматизм сьогодення й одночасно формує надію на виборене мирне майбутнє українців.

Актуальність презентованої теми обумовлена необхідністю дослідження новітніх концепцій в сфері композиторської та виконавської, музично-просвітницької діяльності під час війни, де, за вимогами часу, свідомо поєднуються традиції з інноваціями сучасності.

Огляд літератури. Нажаль, війна – це наше сьогодення: тривоги, вибухи, згарища, біль і втрати... Відсутня тимчасова дистанція між народженням нового твору, що віддзеркалює війну, і його виконанням (дуже часто прем'єрним) та науковим осмисленням. Саме тому музикознавці для своїх досліджень та розвідок активно використовують інформацію та публіцистику провідних ЗМІ України та світу, аудіо та відеоматеріали ресурсу YouTube, провідних цифрових платформ, анонси, інтерв'ю з авторами та виконавцями тощо. Наведемо наукові дослідження, які втілюють два різних підходи до висвітлення теми війни у музиці.

Ретельний, загальний та дуже докладний аналіз музичної культури України періоду між Майданом і російсько-українською війною (2013 – 2022), панорамний огляд з акцентом на тематику та

жанри активної діяльності всього музичного контенту (фольклор, академічна та популярна музика, композиторська діяльність та виконавство) зробила у своїй науковій праці В.Г. Дутчак: «Кожен день війни – це не лише військові перемоги і втрати, звільнені території й населені пункти, це і джерело творчості для митців, осмислення історичної трагедії та формування ґрунту впевненості й надії на майбутнє, що відображається у вокальній та інструментальній творчості. Музика в час війни виконує важливі ціннісні та психологічні функції: утверджує бойовий оптимістичний дух, слугує мотиваційним чинником для бійців і цивільного населення – для віри в перемогу, вона емоційно очищає і знімає стрес» [3, 275].

Образно-змістовним й технологічним аспектам розвитку найновішої української музики на прикладі творчості 2022 - 2024 рр. двох композиторів присвятила музикознавче дослідження О.В. Берегова. Наведені у статті авторські програми творів Максима Коломійця і Віктора Рекала в поєднанні з музикознавчим комплексним аналізом виражальних засобів показують, яким чином у «розглянутих творах відрефлексовано особисті психологічні травми митців, помножені на травматичний досвід багатьох попередніх поколінь українців» [2, 125].

Творчості В. Мартинюк вже приділяли увагу українські музикознавці та виконавці-практики, аналізуючи її хорові, інструментальні, камерно-вокальні твори з різних точок зору, в багатьох аспектах та напрямках, але ж узагальнюючого погляду на творчість композиторки сьогодні не існує.

Метою статті є узагальнення багаторічного досвіду місткині В. Мартинюк по створенню під час російсько-української війни новітніх оригінальних композицій, які підвищують національну свідомість творчої особистості бандуриста-виконавця, зберігають його національну автентичність та стимулюють до творчої діяльності.

Об'єктом дослідження є тема війни у творах дніпровської композиторки В. Мартинюк, а **предметом** – специфіка представлення виразовими засобами сучасної музики (тематизм, інструментарій, деякі артикуляційно-штрихові засоби звуковидобування та прийоми гри на бандурі) активної громадянської позиції митця та підсилення національної свідомості творчої особистості бандуриста-виконавця на прикладі Діалогії «Незламна Україна».

Виклад основного матеріалу. Із самого початку збройної агресії Росії проти України (2014 р.) та її активної фази – повномасштабного вторгнення (2022 р.) кожен митець спрямовує свої зусилля на посилену участь в боротьбі за вільну Україну. Наведемо декілька прикладів із творчості Валентини Мартинюк – дніпровської композиторки, яка вже понад сорок років плідно працює на ниві української музичної культури: кантата «Ішов козак долиною» на теми козацьких пісень Дніпропетровщини, пародійно-комічна опера «Як в далеку давнину», ораторія-дійство «Дума про Україну» та інші. В її композиціях відображаються або історичні події далекого минулого, або через призму душі авторки віддзеркалюється сьогодення.

Дилогія «Незламна Україна» – новий твір композиторки, написаний для бандури соло. Триптих (2014) та Партита (2025) – обидва циклічні твори співпадають за ідейним напрямом героїчної боротьби нашого народу, саме тому Дилогія має одну спільну програмну назву «Незламна Україна». Це своєрідний щоденник, музичний часопис дуже бурхливого періоду життя сучасної України, періоду, насиченого тривогами, біллю втрат та духом боротьби за свободу й незалежність.

Взявши за базову основу окремі жанри академічної музики епохи бароко (партита, фантазія, токата, сарабанда, фуга), композиторка трансформує їх, синтезуючі традиції та сучасність, оновлюючи засоби звуковидобування розширює виконавські можливості сучасної бандури. Але головна особливість Дилогії, на нашу думку, використання композиторкою українських народних та авторських пісень, як основи тем Триптиху та Партити. Саме усвідомлений вибір знакових, дуже відомих кожному українцю, символічних за змістом творів – першоджерел тематизму (від фольклору до року), методи їх викладення та розвитку стимулюють активну громадянську позицію, національну свідомість бандуриста-виконавця. Акцентуємо наступний аналіз Дилогії на це положення.

Триптих «Фантазія, Фуга та Епілог» був створений В. Мартинюк у 2014 р., як безпосередня реакція композиторки на драматичні події Революції гідності, початку війни на сході України, боротьби та спротиву українського народу проти агресії Росії. Відкриває цикл Фантазія, в якій в цілому збережені типові риси, характерні для цього жанру: імпровізаційність, рапсодичність, часта зміна метру та ритмоформул, темпу та напряму руху, поєднання різних типів

фактури, чергування віртуозних «бісерних» пасажів з акордовими послідовностями тощо. Підкреслимо, що композиторка у Фантазії трансформує образну сферу першоджерела – популярної у 60-х роках двадцятого століття пісні-романсу «Черемшина» (муз. Василя Михайлюка, сл. Миколи Юрійчука). У Валентини Мартинюк це не обробка зі збереженням характеру, це скоріш (за словами авторки) спогади про дитинство. У вільній формі Фантазії можна виділити два розділи в залежності від тематичного матеріалу на який натякає музика: *Largamento* побудовано на інтонаціях заспіву та контрастне *Allegro rubato* – де чутно мотив приспіву пісні.

Другою частиною Триптиху є Фуга, для якої композиторка обрала тему найвідомішої і дуже популярної пісні В. Івасюка «Водограй» (1970). Характер музики і тексту пісні В. Івасюка визначається відчуттям повноти життя, абсолютної радості і щастя, сонцесяйної молодості й краси, причому приспів пісні за характером, у порівнянні із заспівом, ще більш танцювальний і запальний. На противагу у В. Мартинюк із самого початку Фуги відбувається образно-емоційна трансформація музичного матеріалу пісні, композиторка пропонує зовсім іншу партитуру образів. У темі Фуги, використовується заспів пісні, але характер рішучий, наповнений гострою енергією. Для досягнення означеної цілі композиторка використовує штрих *staccato*, синкопи, акценти, обов'язкове *marcato* та чітку артикуляцію із застосуванням пунктуаційної (крапкової) манері видобування звуку. В інтермедії використовується приспів пісні, але у протилежність від теми фуги, характер музики більш ліричний і наспівний. Показовим для розуміння авторської концепції та драматургії частини є останнє (репризне) проведення теми Фуги. Воно відбувається тільки в басу, це змінений але упізнаваний варіант теми. Зовсім не випадково замість ре мінору звучить сі мінор, наповнений прихованою тривогою та напругою. Нагадаємо семантику сі мінору у світовій музиці – це тональність трагедії, болю, горя, страждання, розп'яття (Й.С. Бах Меса сі мінор, Ф. Ліст Соната сі мінор, Б. Лятошинський Симфонія № 3 теж сі мінор).

Епілог – саме таку назву дає В. Мартинюк фіналу Триптиха, підкреслюючи головний образний зміст цієї частини – це підсумок, завершення і одночасно заклик до дії, віра в світле майбутнє. Два контрастні розділи Епілогу будуються на музичному матеріалі Фантазії та Фуги. Емоційно-смісловий акцент, за задумом авторки,

зроблений на максимальному відтворенні контрасту між двома розділами – кінець життя (*Moderato* – перегармонізація теми пісні «Водограй», траурно-трагічний сі мінор), тиша і *Lento* – початок нового життя з тоненького паростка «Черемшини», як надії на відродження. У завершенні Епілогу звучить невелика, наповнена оптимізмом кода *Maestoso*. В ре мажорі *fortissimo*, велично та урочисто лунає акордове проведення початкової інтонації пісні «Водограй», як віра в неминучу перемогу і щасливе майбутнє.

Друга складова Дилогії – Партита Валентини Мартинюк (2025) – перший твір цього жанру для бандури соло, має поєднання барочних традицій з самобутністю ідейного та художнього змісту на основі української пісенності XVII–XXI ст. Ретельний аналіз особливостей трактування жанру та форми Партити зроблено у статті С. Щітової [5]. Тому зосередимо нашу увагу на авторському виборі пісенного матеріалу – основи тематизму, його показу та трансформації.

Перша частина Партити має назву Інтро. Першоджерело цієї частини циклу – популярна лірична пісня часів російсько-української війни «Біля тополі», яка присвячена усім тим, хто загинув в боротьбі за волю та правду в Україні, усім батькам, чиї діти загинули у війні.¹

У початковому розділі Інтро, для відтворення емоційної напруги нашого сьогодення, авторка активно використовує музичну образотворчість: імітує звуки сирен та вибухів, свист пуль та гуркіт ракет, що летять на українські міста і села. Тут композиторка, в поєднанні з традиційними засобами звуковидобування, застосовує новітній технічно-виразовий арсенал, збагачує палітру засобів виразовості нетиповими, нетрадиційними прийомами гри: кластери, стук у заданому ритмі в різних місцях деки бандури, ковзання догори по басовій струні. Завуальоване, приховане імпровізаційними хвилями визрівання початкових інтонацій теми «Біля тополі» поступово приводить до кульмінації частини. Надзвичайно експресивно звучить укрупнений, збільшений ритмічний малюнок приспіву пісні, акордова

¹ Автор пісні Петро Солодуха («Льолек») польський музикант та співак українського походження, фронтмен рок-гурту «Енеј». У грудні 2014 році польський гурт «Енеј» вперше заспівав пісню «Біля тополі». У 2015 році пісня офіційно увійшла до нового альбому гурту – «Паранойя». Пісня стала популярною і серед поляків, і серед українців. У 2022 році у виконанні молодого й талановитого українського співака SHUMEI пісня «Біля тополі» (cover гурту «Енеј») прозвучала особливо проникливо і чуттєво. Саме виконання польського колективу і надихнуло композиторку на використання мелодії пісні «Біля тополі» у першій частині Партити, а також у кульмінації заключної частини циклу – Фуги.

фактура у верхньому регістрі та збережені підголоски, які чергуються з віртуозними висхідними пасажами.

Особливістю другої частини циклу Токати – є своєрідне та нетипове трактування жанру. Перший розділ *Adagio* – несподівана лірична прониклива трансформація початку пісні «Ой у лузі червона калина» (авторського походження, що стала Гімном Січових стрільців).² Вона контрастує по змісту, характеру, тематизму, за жанровими витоками, по темпу та фактурі другому розділу *Allegro*, *ff*, який відповідає рисам жанру токати: швидкий темп, чіткий безперервний рух, віртуозний, технічно складний для виконання, за рахунок великої кількості альтерацій, музичний матеріал. Першоджерело другого розділу Токати – пісня «Фортеця Бахмут», яка була створена українським музичним гуртом «Антитіла». Презентація композиції відбулась 3 лютого 2023 року. За словами музикантів, текст пісні був написаний всього за добу Тарасом Тополею, а музику написав Сергій Вусик. Тарас Тополя так описав ідею створення пісні: «Ми як музиканти розуміли, що нам потрібно зробити щось надихаюче, з чим хотілося б рвати землю, йти в бій, стояти і не відступати...» [4]. Композиторка бере за основу два інтонаційних зерна цієї пісні: початкову вокальну фразу, але без квартового затактового стрибка Д–Т та низхідний хід ламаними шістьнадцятими із супроводу. Емоційна напруга цього розділу повністю співпадає зі змістом та враженням на глядачів аудіо та відеоряду гурту «Антитіла», але в Токаті цей вплив створюється за рахунок використання експресивних резервів академічної музики у виконанні тільки одного струнно-щипкового інструменту бандури: поступове ускладнення фактури, чергування різних мотивів, секвенцій, використання альтерованих акордів тощо. У завершенні Токати «сі» великої октави в басу звучить як набат, підсилює відчуття стиснення пружини болю, тривоги та боротьби.

² Треба зауважити, що на композиторку, в першу чергу, вплинуло нове прочитання пісні січових стрільців «Ой у лузі червона калина» саме Андрієм Хливнюком (фронтменом гурту «Бумбокс»). За перші кілька годин після того, як запис пісні був оприлюднений, ролик набрав десятки тисяч переглядів, наступного дня – мільйон. Саме через ці кадри пісня стала чи не другим гімном України в період початку повномасштабної російської агресії. Згодом вокал Андрія Хливнюка використав «Pink Floyd» (британський рок-гурт, один з найуспішніших гуртів Великої Британії. Як і для багатьох українців (так і особисто для авторки Партити) ця пісня стала символом незламності, боротьби за волю та незалежність нашого народу.

Зрозумілим є вибір авторкою для Сарабанди (третьої частини Партити), історичної української народної пісні XVII ст., що пов'язана з козацьким епосом «Ой Морозе, Морозенку», яка є, перш за все, пам'яткою боротьби українського народу проти ворогів, і навіки відобразилась в національному фольклорі, що акумулює в собі і передає наступним поколінням важливу інформацію – віру в перемогу над ворогом. Сарабанда – єдина частина Дилогії, де першоджерело, українська народна пісня звучить повністю. Композиторка презентує три варіанти викладення теми: стримане інструментальне *Largo* з використанням імітаційного триголосо, героїко-трагічне й епічне *Patetico*, де гімнічне акордове проведення масштабно розширено, за рахунок додавання між окремими фразами пісні віртуозних висхідних й низхідних пасажів та сумно-співуче й скорботне *Doloroso* на *pp*. Саме тут дуже органічно, для підсилення палітри емоційної напруги, авторка разом з інструменталом використовує спів, як символ материнського плачу, болю втрати й невимовного розпачу, як і в тексті самої пісні: «...за тобою, Морозенку, вся Україна плаче».

Фуга, яка увібрала в себе сучасні образи і модернізовані засоби виразності, є четвертою фінальною частиною Партити.³ Першоджерелом для цієї частини, авторка обрала тему пісні «Браття Українці»⁴, яку у лютому 2014 році написав фронтмен гурту «Шабля» Володимир Ейгензеер (Вова Гейзер). Після повномасштабного вторгнення російських військ на територію України, пісня стала Гімном оборони України [2].

Вільно трактована Фуги поєднує традиційні розділи форми з розширеним тематичним наповненням – ремінісценціями попередніх частин, що є типовою рисою фіналів сонатно-симфонічних циклів. Експозиція Фуги (три основних та одне додаткове проведення) повністю зберігає активний, енергійний характер першоджерела. В розробці з'являється перероблений але упізнаваний тематизм Токати. Образно-емоційна трансформація музичного матеріалу, «пульсуючі» ритмоінтонації додають ще більшої емоційності та напруги. Динамізована реприза *Maestoso*. *Meno mosso* має тільки одне

³ Використання жанру та форми фуги в партитах від часів бароко до сучасності не є традиційним. Фуга як окрема частина використовувалась або в малому барочному циклі, або в сонатах, концертах, або як розділ більш крупної форми.

⁴ Пісня «Браття українці» після виконання у жовні 2015 р. на Всеукраїнському форумі ветеранів та учасників антитерористичної операції стала офіційним Гімном АТО.
<https://www.youtube.com/watch?v=qO84An0KcKU>

проведення основної теми, яке звучить героїчно, рішуче і життєствердно, використовуючи весь діапазон бандури.

Кода Largo повторює інтонації пісні «Біля тополі», але, на відміну від першої частини Інтро, тема звучить максимально піднесено і водночас наспівно. Як і у фіналі Триптиху, останній сі мажорний висхідний акорд Партити символізує віру, надію в перемогу добра і світла. На думку дослідниці С. Щітової «при всій напруженості, навіть трагічності, весь цикл завершується апофеозом, відтворюючи особисту віру композиторки у кінцеву перемогу внаслідок довготривалої боротьби» [5, 7].

Висновки. Дилогія Валентини Мартинюк для бандури соло з програмною назвою «Незламна Україна» має, перш за все, велике естетично-виховне значення. Відтворюючи героїко-трагічні та епічні події в Україні (Російська збройна агресія проти України 2014 р. та повномасштабне вторгнення Росії в Україну у 2022 р.) у Триптиху і Партиті композиторка висловлює свою громадянську позицію. Через власну художньо-виражальну систему мисткиня презентувала свої думки, переживання і, як своєрідне дзеркало доби, відобразила в своїх творіннях оточуючий її світ.

Проаналізована у статті Дилогія «Незламна Україна» В. Мартинюк не тільки збагачує оригінальний репертуар для бандури соло, а й оновлюючи деякі артикуляційно штрихові засоби звуковидобування та прийоми гри, розширює виконавські можливості сучасної бандури. Надана загальна характеристика, особливості створення та сучасного виконання знакових українських народних та авторських пісень XVII–XXI ст., які за усвідомленим вибором композиторки стали основою тематизму Триптиху та Партити. З'ясовані й досліджені методи їх викладення, розвитку, трансформації сприяють розкриттю глибинного емоційного змісту вкладеного творцем, що є реакцією на драматичні події боротьби українського народу проти російської агресії.

Інтегрування нового твору дніпровської композиторки Валентини Мартинюк в музично-виконавський простір уособлює український дух та українську культуру, ідею боротьби за свободу, за власну ідентифікацію та національну свідомість, засобами музичного мистецтва стимулює активну громадянську позицію творчої особистості виконавця, зберігає його національну автентичність та стимулює до творчої діяльності.

Перспективи дослідження. Творчість сучасної української композиторки Валентини Мартинюк періоду 2014 – 2025 рр. потребує подальшої дослідницької розвідки в контексті збагачення сучасного академічного репертуару для бандури, оновлення та розширення виконавських можливостей цього багатогранного національного інструменту, який став відомим у всьому світі як символ боротьби, а також продовжити наукові дослідження інших творів композиторки присвячених російсько-українській війні.

Список використаних джерел і літератури:

1. Берегова О.В. Мистецтво незламних: українська композиторська творчість проти російської агресії. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 27. Дніпро: ГРАНІ, 2024. С. 115–127. <https://doi.org/10.33287/222446>
2. Гімн Оборони України-Браття Українці Вова Гейзер & Оркестри силових структур Збройних сил України. 2022. URL: <http://https://www.youtube.com/watch?v=qO84An0KcKU> (дата звернення 10.05.2025).
3. Дутчак В.Г. Від музики Майдану до музики війни: український феномен. *The russian-ukrainian war (2014-2022): historical, political, cultural-educational, religious, economic and legal aspects*. Riga: Baltija Publishing, 2022. С. 716–725. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-86>
4. Могилевич Д. Антитіла випустили потужну пісню «Фортеця Бахмут». 2023 URL: https://www.unian.ua/lite/music/antitela-vypustili-moshchnuyu-pesnyu-krepost-bahmut-video-12131757.html (дата звернення 15.05.2025).
5. Щітова С. Партита «Незламна Україна» в системі жанрових пріоритетів Валентини Мартинюк. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 28. Дніпро: ГРАНІ, 2025. С. 3–10. <https://doi.org/10.33287/222470>

References:

1. Berehova, O. (2024). The art of the unbreakable: Ukrainian composers' creativity against Russian aggression. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Dnipro: GRANI, 115–127 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.33287/222446>
2. Anthem of the Defense of Ukraine - Brothers Ukrainians Vova Geyser & Orchestras of the Security Forces of the Armed Forces of Ukraine. 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qO84An0KcKU> (the access date 10.05.2025).
3. Dutchak, V. (2022). From the music of Maidan to the music of war: the Ukrainian phenomenon. *The russian-ukrainian war (2014 – 2022): historical, political, cultural-educational, religious, economic and legal aspects*. Riga: Baltija Publishing, 716 – 725 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-86>

4. Mogylevych D. (2023) Antibodies released the powerful song «Fortress Bakhmut». URL : <https://www.unian.ua/lite/music/antitela-vypustili-moshchnuyu-pesnyu-krepost-bahmut-video-12131757.html> (the access date 15.05.2025).
5. Shchitova, S. (2025). The party «Unbreakable Ukraine» in the system of genre priorities of Valentyna Martyniuk. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Dnipro: GRANI, 3–10 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.33287/222470>

Стаття надійшла до редакції 12 вересня 2025 року

UDC 78.083.46+78.087.6

DOI 10.33287/222506

Любимова Анастасія Яківна,
доктор філософії,
доцент кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел.: (097) 095 - 40 - 49
e-mail: a.liubymova@dk.dp.ua
<https://orcid.org/0000-0003-1313-9047>

ЛІРИЧНІ ПІСНІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ (за матеріалами Дніпропетровщини)

Метою статті є комплексний аналіз ліричного пісенного шару ареалу Дніпровських порогів як складової української позаобрядової традиції, виявлення його жанрово-стильових, інтонаційних і мелодичних особливостей, а також окреслення регіональної специфіки у контексті загальноукраїнських фольклорних процесів. Стаття спрямована на осмислення локального репертуару як «зрізаної моделі» розвитку української ліричної пісенності у просторі Степу. У роботі застосовано історико-культурний, порівняльний, аналітичний та етномузикознавчий **методи**. Джерельну базу становлять польові записи, здійснені у 2015–2018 роках експедиціями Лабораторії фольклору та етнографії Дніпровської академії музики, що охоплюють близько 750 зразків ліричних пісень. Матеріал систематизовано за жанрово-сюжетними, ритміко-мелодичними та стильовими ознаками, що дало змогу простежити етапи історичного нашарування місцевої традиції. **Наукова новизна** полягає у введенні до наукового обігу нового комплексу польових матеріалів із території, яка раніше залишалася майже не дослідженою в етномузикознавстві. Уперше

здійснено спробу узагальненого опису ліричної пісенності ареалу Дніпровських порогів, її жанрової типології та мелодико-інтонаційних характеристик. Акцентовано на збереженні у місцевому репертуарі як архаїчних рис, так і пізніших нашарувань, що відображають процеси взаємодії традиційної та масової культури. **Висновки.** Лірична пісенність ареалу Дніпровських порогів засвідчує багатшаровість, жанрову різноманітність і стійкість музичних традицій регіону. У ній відображено синтез архаїчних форм і новітніх інтонацій, що є свідченням безперервного розвитку української музично-фольклорної культури. Пандемія COVID-19 і повномасштабна війна в Україні істотно ускладнили подальше польове дослідження та збереження фольклорної спадщини, що актуалізує завдання цифрової архівації, транскрипції та наукового осмислення вже зібраних матеріалів.

Ключові слова: українська лірична пісня, позаобрядова творчість, ареал Дніпровських порогів, етномузикологія, жанрово-стильові особливості, фольклорна традиція, експедиційні записи.

Liubymova Anastasiia, PhD in Arts, lecturer of the Department of History and Theory of Music in the Dnipro Academy Music

Lyrical songs of Southern Ukraine (based on materials from the Dnipropetrovsk region)

The purpose of the research is to provide a comprehensive analysis of the lyrical song layer of the Dnipro Rapids area as a component of the Ukrainian non-ritual folk tradition, to identify its genre-stylistic, intonational, and melodic features, and to outline its regional specificity within the context of general Ukrainian folklore processes. The article interprets the local repertoire as a “condensed model” of the development of Ukrainian lyrical song in the cultural space of the Steppe region. **Methods.** The study employs historical-cultural, comparative, analytical, and ethnomusicological methods. The source base consists of field recordings made between 2015 and 2018 by the Folklore and Ethnography Laboratory of the Dnipro Academy of Music, comprising about 750 samples of lyrical songs. The material was systematized according to genre-thematic, rhythmic-melodic, and stylistic features, which made it possible to trace the stages of historical layering in the local singing tradition. **The scientific novelty** lies in the introduction into academic circulation of a new corpus of field materials from a territory that had previously remained almost unexplored in ethnomusicology. For the first time, an attempt has been made to present a generalized description of the lyrical song repertoire of the

Dnipro Rapids area, its genre typology, and melodic-intonational characteristics. The study emphasizes the coexistence of archaic elements and later stylistic layers in the local repertoire, reflecting the interaction between traditional and mass culture. **Conclusions.** The lyrical song tradition of the Dnipro Rapids area demonstrates multi-layeredness, genre diversity, and the resilience of the region's musical heritage. It embodies a synthesis of ancient and modern intonations, attesting to the continuity of Ukrainian musical and folklore culture. The COVID-19 pandemic and the full-scale war in Ukraine have significantly complicated further field research and the preservation of folklore heritage, which underscores the importance of digital archiving, transcription, and scholarly interpretation of already collected materials.

The key words: Ukrainian lyrical song, non-ritual creativity, Dnipro Rapids area, ethnomusicology, genre and stylistic features, folklore tradition, field recordings.

Постановка проблеми. Фольклорні традиції українського Степу, а особливо пісенна спадщина території Дніпровських порогів (нинішня Дніпропетровщина), залишаються малодослідженим явищем у сучасному етномузикознавстві. Незважаючи на їх вагоме культурне значення, ця ділянка довгий час була практично непередставленою у наукових працях: бракувало не лише аналітичних студій, але й системних описів першоджерел. Лише з початком цілеспрямованих експедицій у 2015 році розпочалося формування бази для наукового вивчення.

Регіон вирізняється своєю історією пізнього заселення (XVII – XX ст.), коли сюди переміщувалися групи населення з різних українських та іноетнічних земель. У такому полікультурному середовищі українська пісенна традиція зберегла характерні ознаки – давні жанрові форми, архаїчну мелодику й багатоголосність. Особливим жанром стали козацькі пісні, які у 2017 році отримали статус нематеріальної спадщини людства, що потребує охорони UNESCO. Поруч із ними в регіоні побутували календарно-обрядові та родинно-побутові пісні, що формують унікальний пласт локальної культури.

Разом з тим традиційне сільське музикування зазнає невпинного занепаду через вплив масової культури, урбанізаційні процеси та техногенні катастрофи. Пандемія Covid-19 фактично призупинила польові дослідження, а воєнні події 2022 року та ракетні удари по

південних районах Дніпропетровщини створили реальну загрозу зникнення живих носіїв традиції. За цих умов зібрані експедиціями матеріали набувають особливої цінності як джерело для збереження та наукового осмислення місцевої спадщини.

Одним із найпотужніших пластів традиційного фольклору, представлених в терені, є ліричні пісні, які репрезентують багатство сюжетів, мелодичних структур і художньо-емоційних образів. Таким чином, головна проблема полягає у необхідності всебічного аналізу та систематизації ліричних пісень ареалу Дніпровських порогів як складника культурної ідентичності Степової України й важливого чинника національної музичної пам'яті.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового аналізу та систематизації ліричних пісень, які складають основу пісенного репертуару українських сіл регіону Дніпровських порогів. Цей матеріал, що налічує сотні зразків, є цінним джерелом для розуміння культурної ідентичності, історичної пам'яті та музично-поетичних традицій півдня України. Водночас світове визнання козацьких пісень як нематеріальної спадщини людства підсилює значення дослідження.

Огляд літератури. Українські ліричні (позаобрядові) пісні, попри їх значний обсяг та художню вагу, залишаються недостатньо дослідженими. Перші наукові спроби аналізу належать Ф. Колессі [5] та К. Квітці [4], які заклали основи системного підходу. У другій половині XX – на початку XXI ст. з'являються роботи Є. Єфремова (Київське Полісся) [2], О. Мурзиної (протяжні пісні) [9], О. Терещенка (чумацькі, козацькі пісні) [13], А. Коломицевої (рекрутські пісні) [6], Н. Сербіної та М. Фірсової (пізні зразки) [14]. Оглядові аспекти жанру висвітлюють А. Іваницький [3] та В. Кузик [7].

У сучасному дискурсі можна виділити три напрями: регіональні описи (Середня Наддніпрянщина – Г. Пшенічкіна [10], М. Скаженик [12]), жанрова спеціалізація (козацькі, чумацькі, рекрутські пісні), а також структурно-аналітичні підходи (віршові формули, сюжетні групи). Попри наявність окремих глибоких досліджень, загалом вивчення української народної лірики залишається фрагментарним і потребує вироблення універсальної методики аналізу, що й визначає актуальність нових регіональних студій.

Публікації, присвячені українським ліричним пісням, досить численні, проте спеціалізованих етномузикознавчих досліджень їх

музичної складової небагато (близько трьох десятків праць, включаючи статті та дипломні роботи). Це значно менше, ніж вимагає масштаб та різноманітність жанру. У науковому дискурсі домінують загальні розвідки з українського фольклору (С. Людкевич [8] та ін.), тоді як локальні репертуари, зокрема Дніпровського регіону, потребують додаткового аналізу й систематизації.

Мета статті – простежити жанрово-сюжетні групи ліричних пісень ареалу Дніпровських порогів, проаналізувати їх стилістичні ознаки та окреслити їх місце у системі української позаобрядової пісенності.

Об'єктом дослідження стали українські ліричні пісні, а **предметом** – музично-поетичні та жанрово-стильові особливості ліричних пісень ареалу Дніпровських порогів.

Виклад основного матеріалу. Ліричні пісні посідають особливе місце в структурі українського фольклору. На відміну від обрядових жанрів, їх виконання не прив'язане до календарного циклу чи родинних подій. Саме ця «вільність» зумовила їх широке побутування в повсякденному житті українського села, зробивши лірику головним і найбільш численним пластом репертуару. У ній найповніше розкриваються індивідуальні переживання людини: почуття кохання, смутку, радості, розлуки, туги за домом, а також драматичні події родинного й суспільного життя.

У науковій традиції для позначення цього корпусу творів використовуються різні терміни. Найпоширеніші з них – «ліричні пісні», «звичайні пісні» (С. Людкевич), «позаобрядові пісні». Останнє поняття підкреслює головну відмінність жанру – незалежність часу виконання від ритуальних чинників. Ліричні пісні становлять універсальну форму вираження внутрішнього світу людини, де особистісне й суспільне переплітаються, утворюючи своєрідну «емоційну хроніку» народу.

Ліричні пісні охоплюють широкий спектр сюжетів – від історичних і соціально-побутових до інтимно-особистісних. У науковій традиції існують кілька підходів до їх класифікації:

- *за тематикою* (кохання, родинні взаємини, історичні події, соціальні функції – чумацькі, рекрутські, лоцманські тощо);
- *за віршовою формою* (силабічні, силабо-тонічні моделі);
- *за музичною структурою* (типи ритміко-мелодичних формул, фактурна організація);

- *за стильовим нашаруванням* (архаїчні твори, класична українська лірика, пізніші твори з ознаками гармонічного мислення, пісні новітніх формацій – романси, «кіч»).

Таке різноманіття критеріїв вказує на складність жанру, адже він об'єднує як давні традиційні моделі, так і пізніші авторські нашарування.

Основною проблемою вивчення ліричних пісень залишається фрагментарність наукової бази. Кількість спеціалізованих етномузикознавчих робіт явно не відповідає масштабів жанру. Значна частина записів потребує музикознавчого аналізу, систематизації й осмислення в історико-культурному контексті. Бракує також уніфікованої методики, яка дозволила б комплексно аналізувати пісні за текстовими й музичними параметрами одночасно.

Ще однією проблемою є стрімке зникнення автентичних носіїв традиції, що робить польові записи XX – початку XXI ст. унікальними джерелами. Пандемія COVID-19, а згодом і повномасштабна війна в Україні значно ускладнили проведення нових експедицій, призвели до втрати частини матеріалів й імовірно перервали тяглість живої фольклорної традиції. З огляду на це, важливим завданням сучасної науки стає не лише аналіз, але й збереження зафіксованого матеріалу шляхом архівації та публікації.

Історико-культурні умови формування місцевої пісенної традиції. Територія Дніпровських порогів у нижній течії Дніпра (сучасна Дніпропетровська область та суміжні райони Кіровоградщини) посідає особливе місце в історії української культури. Її освоєння відбувалося пізніше, ніж у більшості етнографічних регіонів України: постійні поселення почали формуватися тут лише з XVII ст. Вирішальну роль відіграли козацькі зимівники, паланки та слободи, засновані запорожцями. Надалі населення зростало за рахунок переселенців із різних українських територій та іноетнічних груп, які поступово інтегрувалися в місцевий культурний простір.

У цьому поліетнічному середовищі українська пісенна традиція зберегла свої провідні риси – жанрову різноманітність, архаїчні музичні інтонації, особливості багатоголосся. Саме тут сформувався специфічний пласт козацьких пісень, що відобразили побут, військові звичаї та духовні орієнтири козаків. Не випадково у 2017 році цей жанр отримав міжнародне визнання, будучи внесеним до Списку

нематеріальної культурної спадщини людства UNESCO, що потребує охорони.

Поряд із козацькими, у репертуарі регіону зберігалися й інші жанрові групи – історичні, чумацькі, рекрутські, а також пісні любовно-побутового та жартівливого змісту. Вони відображали як особливості повсякденного життя, так і впливи сусідніх етнографічних ареалів. Водночас із розвитком масової культури та урбанізацією автентична традиція почала швидко занепадати, що стимулювало збирацькі та дослідницькі зусилля етномузикологів.

Джерельна база: експедиційні записи та їх кількісна характеристика. Вивчення позаобрядової лірики ареалу Дніпровських порогів стало можливим завдяки польовим дослідженням, проведеним у 2015–2021 рр. експедиціями Лабораторії фольклору та етнографії Дніпровської академії музики. У результаті було зібрано близько 750 зразків пісенного матеріалу, що суттєво поповнило джерельний фонд. До цього корпусу входять не лише твори, зафіксовані безпосередньо у регіоні, а й записи колег, здійснені в сусідніх районах Дніпропетровщини та південних теренах Кіровоградської області.

Аналіз матеріалів показує, що ліричні пісні кількісно значно переважають обрядові, утворюючи основу місцевого пісенного репертуару. Їх розмаїття свідчить про багатоступовість: серед зафіксованих творів є зразки архаїчного походження, що збереглися у фрагментарному вигляді, поряд із піснями пізнішого формування тому числі й авторські романси та так звані «кіч».

Особливу увагу привертає той факт, що записи здійснювалися у ситуації вже занепадаючої традиції. Нерідко пісні пам'ятала лише одна виконавиця похилого віку, що унеможливлювало реконструкцію багатоголосної фактури. Це підвищує цінність навіть поодиноких варіантів, адже вони стають останніми свідченнями функціонування давніх стильових моделей у місцевій традиції.

Особливості мелодики та багатоголосся регіонального репертуару. Мелодика ліричних пісень Дніпровських порогів відзначається різноманітністю, що зумовлена багатовіковими нашаруваннями та взаємодією кількох стильових систем. Серед них простежуються:

- *архаїчні мелодичні формули* силабічного типу, що тяжіють до протяжності та розспівності;

- *структури пізнішого формування*, із ознаками гармонічного мислення та впливом романсової стилістики;
- *пісні новітньої традиції*, які інколи спираються на силаботонічні моделі та спрощені мелодичні схеми.

Особливістю регіональної традиції є використання різних моделей ритмічної організації: від класичних силабічних формул (4+6, 6+6) до «коломийкових» структур (4+4+6). Водночас у репертуарі трапляються й пісні з чіткою квадратною ритмікою, що відображає пізніші стильові впливи.

Багатоголосся у записаних зразках часто виявлене у фрагментарному вигляді. У багатьох селах збереглися лише одноголосні виконання, проте сама мелодика вказує на спорідненість із багатоголосними зразками сусідніх регіонів Наддніпрянщини. Типовим є поєднання сольного заспіву з підголосковими партіями, октавне дублювання та специфічні кадансування, властиві центральноукраїнській традиції.

Козацькі пісні як «родзинка» регіонального репертуару. Козацькі пісні традиційно асоціюються з Дніпровським краєм, адже саме тут формувався соціально-історичний феномен українського козацтва. Вони стали символом волелюбного духу, відображенням військових звичаїв, драматичних сторінок життя запорожців, а також побутових реалій їхнього щодення. Не випадково саме цей пласт фольклору у 2017 році було визнано UNESCO об'єктом нематеріальної культурної спадщини, що потребує охорони.

Водночас у практиці сільського співу козацькі пісні не становлять провідного шару, а радше доповнюють репертуар. Як показали записи експедицій, у кожному селі зазвичай зберігалося лише два-три зразки, нерідко у скороченому чи фрагментарному вигляді. Така ситуація узгоджується з даними О. Терещенка, який наголошував, що козацькі пісні побутують поруч із іншими соціальними жанрами, але ніколи не формують основу співочої традиції [13, 121–122].

Наукова думка виробила різні підходи до їх класифікації. А. Іваницький розподіляв їх на три підгрупи: твори з історичним підтекстом (без точних подійних ознак), пісні побутового змісту та лірика з елементами козацької символіки [3, 256]. О. Терещенко, навпаки, пропонував стадіально-стильову систему, де виділяв архаїчні сольні ліро-епічні твори, багатоголосну старшу лірику, пісні кантового й псальмового типу, народні романси та новітні патріотичні марші

[13, 121]. Усе це свідчить про багат шаровість жанру, де різні стильові системи нашаровувалися одна на одну протягом століть.

Серед пісень, зафіксованих в нашому терені, до класичних зразків можна віднести ті, в яких оспівуються відомі постаті. Наприклад, «Ой з-за гори, та ще й з-за лиману» («Про Нечая»), записана у м. Жовті Води (Таблиця 1).

Історичні, чумацькі, лоцманські та рекрутські пісні (Таблиця 1). Поруч із козацькими творами в репертуарі ареалу Дніпровських порогів збереглися й інші соціально-побутові жанри, однак їх кількість значно менша. Історичні пісні відображають важливі події минулого, але нерідко втрачають конкретику, перетворюючись на лірико-епічні твори узагальненого характеру. Чумацькі пісні пов'язані з одним із найважливіших промислів України XVIII – XIX ст. – чумакуванням, відображаючи важкі дороги, небезпеки й тягар життя в дорозі.

Особливу увагу дослідників привертають *лоцманські пісні*, пов'язані з діяльністю унікальної професійної групи – дніпровських лоцманів. На жаль, вони збереглися лише у вигляді текстів без мелодій. Найдавніші публікації походять з кінця XIX ст., а також із етнографічних експедицій 1920-х рр. Відсутність мелодичної складової ускладнює їх музикознавчий аналіз, проте текстові особливості демонструють спільність з історичними та соціально-побутовими творами, використання географічних назв і власних імен, а також подібність ритмо-строфічних моделей. Приклади лоцманських пісень слід шукати у виданні Володимира Білого «Лоцманські пісні» [1].

Ще одна жанрова група – *рекрутські та солдатські пісні*. Вони відображають долю чоловіка, змушеного йти на військову службу, і драматизм його прощання з родиною. Записи свідчать про поодинокі побутовування цього жанру в ареалі Дніпровських порогів, хоча колись він був значним у структурі українського пісенного фольклору. Одним із найдавніших зразків, зафіксованим у терені, стала пісня «Ой гай, мати, гай» з села Крутеньке, Томаківського (тепер Нікопольського) району, наспіваної Вірченко К. Г., 1939 р.н. та Філь В. М., 1928 р.н.

Пісні про кохання та родинно-побутові взаємини (Таблиця 1). Найчисленніший шар місцевої лірики становлять пісні, що розкривають внутрішній світ людини, її почуття й переживання. Серед них виокремлюються:

- твори про кохання та розлуку;

- пісні про родинні конфлікти (невістка і свекруха, чоловік і дружина, брат і сестра);
- баладні сюжети з драматичним розвитком і трагічними фіналами.

Особливої уваги заслуговує жіноча тематика: мотиви важкої долі жінки, життя «в чужій стороні», нещасливого заміжжя, соціального осуду. Ці тексти відзначаються глибоким емоційним змістом і насиченою поетичною образністю, що дозволяє віднести їх до класичного пласту української народної лірики.

З музичного боку ці пісні представлені різними структурними моделями: від архаїчних силабічних формул (типу 4+6, наприклад «Сестра брату рушник вишивала» із с. Маломихайлівка Покровського (тепер Синельниківського) району та 6+6, наприклад «Вітер віє, віє» з с. Демурине Межівського (тепер Синельниківський) район) до пізніших ритмо-інтонаційних побудов. Частина творів зберегла багатоголосну традицію, хоча часто вони виконувалися вже одноголосно, що ускладнює реконструкцію фактури. Порівняння із сусідніми наддніпрянськими регіонами дозволяє віднести їх до спільного стильового поля.

Жартівливі й розважальні твори (Таблиця 1). Окремий пласт становлять пісні, призначені для розваги. Вони відзначаються динамічною моторною ритмікою, швидким темпом і часто мають рефрени. Жартівливі пісні нерідко виконувалися у танцювальному контексті, що пояснює їхню ритмічну організацію та акцентність.

У тематичному відношенні вони охоплюють широкий спектр: від побутових кумедних ситуацій (наприклад «Завируха-зима», записана у с. Могилів Царичанського (тепер Дніпровського) району) до сатиричних описів людських вад (напр. «Сидить дід на печі» із с. Могилів). Деякі з них мають зв'язок зі стройовими або солдатськими піснями, інші – зі світською співочою культурою XIX – XX ст.

Ці твори, хоч і поступаються за кількістю любовній ліриці, є невід'ємною складовою місцевого репертуару, надаючи йому барвистості та функціональної повноти.

Висновки. Таким чином, музичний репертуар ареалу Дніпровських порогів відображає водночас архаїку і новіші напшарування, утворюючи своєрідну «зрізану модель» розвитку української позаобрядової лірики. Його вивчення дозволяє не лише окреслити локальні особливості, але й простежити загальні

закономірності функціонування української ліричної пісні у просторі Степу.

Жанрово-сюжетна структура лірики ареалу Дніпровських порогів засвідчує багат шаровість та різноспрямованість розвитку. Вона охоплює архаїчні соціально-побутові жанри (козацькі, чумацькі, рекрутські), глибоку особистісну лірику (кохання, родина, балади), а також пісні розважального характеру. Така жанрова палітра відображає соціально-історичні процеси, побутові реалії та внутрішній світ людини, що робить її одним із найбільш цінних об'єктів для етномузикологічного аналізу.

Перспективи подальших досліджень теми вбачаються у поглибленому вивченні музично-стильових, ладо-гармонічних та фактурних особливостей ліричних пісень ареалу Дніпровських порогів у порівнянні з суміжними регіонами Наддніпрянщини. Важливим напрямом може стати створення повноцінного електронного каталогу польових записів із нотними транскрипціями та аудіоматеріалами, що сприятиме збереженню унікального фольклорного фонду. Перспективним видається також міждисциплінарний аналіз – поєднання етномузикознавчого, лінгвістичного й культурологічного підходів для розкриття семантичних і образних шарів місцевої лірики. Подальше осмислення цих матеріалів допоможе не лише уточнити локальні риси традиції, а й виявити закономірності формування музичного світогляду українців Степового регіону як складової національної культурної ідентичності.

Список використаних джерел і літератури:

1. Білий В. Лоцманські пісні. Дніпровські лоцмани: нариси з історії та історіографії. *Пам'яті Анатолія Васильовича Бойка присвячується*. Херсон, 2012. С. 338–340.
2. Єфремов Є. Про традиційну фактурну будову поліських ліричних пісень. *Фольклористичні візії (учні – вчителів І.В. Мацієвському з нагоди 60-річчя)*. Тернопіль: Астон, 2001. С. 65–78.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ: Музична Україна, 1999. 222 с.
4. Квітка К. Потреби у справі дослідження народної музики на Україні. *Музика*. № 2. 1925. С. 67–73; № 3. С. 115–121.
5. Колесса Ф. Українська народна пісня на переломі XVII – XVIII століть. *Фольклористичні праці*. Київ: Наукова думка, 1970. С. 60–109.

6. Коломицева А. Українські рекрутські та солдатські пісні: музична типологія та історико-етнографічний контекст: маг. робота, наук. кер. Є. Єфремов / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. 96 с.
7. Кузик В. Ліричні пісні. Історія української музики: у 7 т. Т. 1: Книга 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. *Народна музика* / ред. О.В. Богданова, С.Й. Грица, Р.Д. Гусак, Є.В. Єфремов та ін. Київ, 2016. С. 241–252.
8. Людкевич С. Передмова. Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував станіслав Людкевич. Часть 1. *Етнографічний збірник. (Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка, Том 21)*. Львів, 1906. С. 3–19.
9. Мурзина О. Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу. *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору Київського Інституту культури*. Київ, 1995. С. 13–30.
10. Пшенічкіна Г. Традиційний спів Правобережної Наддніпрянщини та Східного Поділля: Відео-лекція. Проект «Рись Project». 2020. URL: <https://rysproject.com/lecture-12.html>
11. Сербіна Н. Українська традиційна лірика: шляхи формування та етапи еволюції: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. 19 с.
12. Скаженик М. Ліричні пісні: Відео-лекція. Проект «Рись Project». 2020. URL: <https://rysproject.com/lecture-22.html>
13. Терещенко О. Козацькі пісні Кіровоградщини. *Tradicija ir dabartis [Tradition & Contemporarity]*, vol. 12 / Sud. R. Sliužinskas, H. Pshenichkina. Klaipėda: Department of music Academy of Arts Klaipėda University, Lithuania, 2018. P. 115–140.

References:

1. Bilyi, V. (2012). Lotsmanski pisni. Dnipro pilots: Essays on history and historiography. *Dedicated to the memory of Anatolii Boiko*. Kherson. P. 338–340 [in Ukrainian].
2. Yefremov, Ye. (2001). On the traditional texture structure of Polissia lyrical songs. *Folkloristic visions. Essays in honor of I. V. Matsiievskyi on his 60th anniversary*. Ternopil: Aston. P. 65–78 [in Ukrainian].
3. Ivanytskyi, A. (1999). Ukrainian folk musical creativity. Kyiv: Muzychna Ukraina, 222 [in Ukrainian].
4. Kvitka, K. (1925). The need for research of folk music in Ukraine. *Muzyka*, (2), P. 67–73; (3), P. 115–121 [in Ukrainian].
5. Kolessa, F. (1970). Ukrainian folk song at the turn of the 17th–18th centuries. *Folkloristic works*. Kyiv: Naukova Dumka. P. 60–109 [in Ukrainian].
6. Kolomytseva, A. (2013). Ukrainian recruit and soldier songs: Musical typology and historical-ethnographic context (Master's thesis, P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). Kyiv. 96 p. [in Ukrainian].

7. Kuzyk, V. (2016). Lyrical songs. In O.V. Bohdanova, S.Y. Hrytsa, R.D. Husak, Ye.V. Yefremov et al. (Eds.). *History of Ukrainian music*. Vol. 1. Book 1. From ancient times to the 18th century. *Folk music*. Kyiv. P. 241–252 [in Ukrainian].
8. Liudkevych, S. (1906). Preface. Galician-Ruthenian folk melodies. Collected on phonograph by Yosyf Rozdolskyi. Recorded and edited by Stanislav Liudkevych. Part 1. *Ethnographic collection, Vol. 21*. Lviv: *Shevchenko Scientific Society*. P. 3–19 [in Ukrainian].
9. Murzyna, O. (1995). Ukrainian drawn-out song in the aspect of historical time. *Collection of scientific and methodological papers of the Folklore Department of the Kyiv Institute of Culture*. Kyiv. P. 13–30 [in Ukrainian].
10. Pshenichkina, H. (2020). Traditional singing of Right-Bank Dnipro region and Eastern Podillia. [Video lecture]. Rys Project. Retrieved from <https://rysproject.com/lecture-12.html> [in Ukrainian].
11. Serbina, N. (2013). Ukrainian traditional lyric: ways of formation and stages of evolution. Author's abstract of Candidate of Arts dissertation, P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 19 [in Ukrainian].
12. Skazhenyk, M. (2020). Lyrical songs. [Video lecture]. Rys Project. Retrieved from <https://rysproject.com/lecture-22.html> [in Ukrainian].
13. Tereshchenko, O. (2018). Cossack songs of Kirovohrad region. *Tradition & Contemporarity*, 12, Klaipėda: Department of Music, Academy of Arts, Klaipėda University. P. 115–140 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14 вересня 2025 року

Таблиця 1

ЖАНРОВА ГРУПА	КОРОТКА ХАРАКТЕРИСТИКА	ПРИКЛАДИ СЮЖЕТІВ	МУЗИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
Козацькі пісні	Відображають життя й побут запорожців, військові звичаї, образ козака як символ волі. «Родзинка» регіонального репертуару, але кількісно небагато.	Відхід у похід, прощання з родиною, козацькі гулянки, загибель товариша.	Старі сольні ліро-епічні зразки; багатоголосся зі складною фактурою; пізніші варіанти – кантові й псалмові; новітні – маршові.
Історичні та соціальні (чумацькі, рекрутські, лоцманські)	Відображають різні сфери суспільного життя та промислів. Переважно поодинокі записи.	Чумацькі дороги та небезпеки; рекрутські проводи; лоцманські пригоди на порогах; узагальнені історичні події.	Лоцманські збереглися лише у словесних текстах; чумацькі – протяжні наспіви; рекрутські – мінорний колорит, маршова інтонація.
Любовна та родинно-побутова лірика	Найбільший пласт; зосереджується на особистих почуттях і стосунках.	Кохання і розлука; важка жіноча доля; конфлікти у сім'ї (невістка – свекруха,	Силабічні моделі (4+6, 6+6), коломийкова структура (4+4+6);

		брат – сестра); трагічні балади.	розвинена мелодика; часто багатоголосся; трапляються баладні ритми.
Жартівливі та розважальні пісні	Виконувалися для розваги, у танцювальних або застільних ситуаціях; поєднання гумору й сатири.	Кумедні випадки з побуту; висміювання людських вад; пародійні сюжети.	Моторна акцентна ритміка, швидкий темп; наявність рефренів; чітка квадратна форма; легкі для запам'ятовування мелодії.

UDC 78.072.3+78.071.1

DOI 10.33287/222507

Левицький Юрій Юрійович,
*аспірант кафедри музикознавства,
 композиції та виконавської майстерності
 Дніпровської академії музики*
 тел.: (067) 885 - 60 - 93
 e-mail: urkaklarnet@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-0433-7371>

СЕМІОТИКО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ЯК СУЧАСНИЙ СПОСІБ МУЗИКОЗНАВЧОГО ОСМИСЛЕННЯ МУЗИКИ (на прикладі творів композиторів Дніпропетровщини)

Метою статті є виявлення низки особливостей семіотико-культурного підходу стосовно дослідження музичних творів, а також представлення його на прикладі дослідження чотирьох композицій для академічних духових інструментів провідних композиторів Дніпропетровщини, що написані у різних жанрах і тяжіють до різних стилів, й, у такий спосіб, продемонструвати універсальність заявленого методу аналізу академічних музичних композицій. **Методами дослідження** представленої теми наукової праці постають, насамперед, аналіз і синтез, виконавський, структурно-функціональний, семіотичний і культурний підходи, а також сучасний науковий метод контент аналізу. **Наукова новизна** презентованої наукової статті розкривається, передусім, у висвітленні специфіки семіотико-культурного підходу щодо вивчення академічних музичних творів, а також у зверненні до маловідомих і малодосліджених у

сучасній музикознавчій думці композицій, написаних для професійних духових інструментів композиторами Дніпропетровського регіонального відділення Національної спілки композиторів України, зокрема Олександром Нежигасем, Антоном Левандовським та Дмитром Демченком. **Висновки.** Семіотико-культурний підхід до аналізу музичних творів демонструє свою ефективність у дослідженні сучасної української академічної музики. На прикладі творів для академічних духових інструментів Олександра Нежигая, Антона Левандовського, а також Дмитра Демченка показано, що метод дозволяє комплексно оцінювати взаємозв'язок між музичною мовою, художнім образом і культурними референціями, поєднуючи формальний аналіз із семантичним та контекстуальним розглядом. Запропонована система координат – емоційна напруга, тематична насиченість та культурна референція – забезпечує чітку структуру для класифікації творів і водночас враховує індивідуальні сприйняття слухача та виконавця.

Ключові слова: композитори Дніпропетровщини, сучасна музика, семіотико-культурний аналіз, методика, аналіз, система, класифікація, семантика.

Levitskyi Yury, postgraduate of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

Semiotic-cultural analysis as a modern method of musician understanding of music (on the example of works by composers of the Dnipropetrovsk region)

The purpose of the article is to revealing a number of features concerning the semiotic-cultural approach to the study of musical compositions, as well as to present it using the example of the study of the four compositions for academic wind instruments by famous composers of the Dnipropetrovsk region, written in different genres and gravitating towards different styles, and, thus, to demonstrate the universality of the proposed method of analyzing academic musical compositions. **The methods** of researching the presented topic of scientific article are, first of all, analysis and synthesis, performance, structural-functional, semiotic and cultural approaches, as well as the modern scientific method of content analysis. **The scientific novelty** of the presented scientific article is revealed, first of all, in highlighting the specifics of the semiotic-cultural approach to the study of academic musical works, as well as in addressing little-known and little-studied compositions in modern musicological

thought, written for professional wind instruments by composers of the Dnipropetrovsk regional branch of the National Union of Composers of Ukraine, in particular Oleksandr Nezhigay, Anton Levandovsky, and Dmytro Demchenko. **Conclusions.** The results of the study have potential applications both in the academic sphere – in the development of musicological methodologies – and in educational practice, where there is a need to elaborate universal analytical schemes for students of musicology and composition. The proposed approach also opens up prospects for further in-depth exploration of the interaction between semantics and cultural contexts in works of various genres and styles, particularly in contemporary Ukrainian art music, which reflects both traditional and innovative tendencies.

The key words: composers of Dnipro region, contemporary music, semiotic-cultural analysis, methodology, analysis, system, classification, semantics.

Постановка проблеми. Проблема сучасного музикознавчого аналізу полягає у відсутності цілісної та стандартизованої методики, здатної одночасно охопити семіотичний, семантичний і культурно-історичний рівні музичного твору. Традиційні підходи зосереджуються переважно на структурно-формальних чи жанрових аспектах, залишаючи поза увагою багатовимірну взаємодію музичної мови з культурним контекстом та індивідуальним сприйняттям слухача. Внаслідок цього бракує універсального інструментарію, який дозволив би виявляти закономірності художньої образності та семантичних процесів у сучасних творах різних жанрів, стилів і культурних традицій.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі семіотико-культурного аналізу в осмисленні сучасної музики, яка характеризується стильовим синкретизмом, розширенням виразових засобів та активним діалогом із культурними контекстами. Універсалізація методики аналізу дозволяє не лише систематизувати різножанрові твори, а й простежити закономірності взаємодії музичної мови, художнього образу та культурних референцій, що особливо важливо для сучасного українського академічного репертуару, де традиція поєднується з новаторськими пошуками.

Огляд літератури. Використана науково-дослідницька література представлена, у першу чергу, науковими дослідженнями музикознавців Дніпропетровщини на споріднені теми регіоналістики,

а також аналізу академічних музичних композицій, написаних для професійних музичних інструментів, а саме – науковими доробками вчених В. Громченка, К. Капітонової, О. Сіончука, дослідницькі вектори яких потають найбільш дотичними до презентованої теми дослідження.

Мета статті – виявити особливості семіотико-культурного підходу в дослідженні творів, а також продемонструвати його на прикладі дослідження чотирьох композицій, що написані у різних жанрах і тяжіють до різних стилів, й, таким чином, продемонструвати універсальність заявленого методу аналізу.

Об’єктом дослідження є сучасний музичний твір як багаторівнева художня система, що поєднує семіотичні, семантичні та культурно-референційні виміри, а **предметом** – специфіка означеності семіотико-культурного аналізу як сучасного способу музикознавчого осмислення музики.

Виклад основного матеріалу. Образно-семантична сфера це невід’ємна категорія музикознавчих досліджень. Вона постає як результат концептуального аналізу музики – її художнього змісту, контексту створення, наявних універсальних образів, тощо. Вона – результат взаємодії музичної мови, інтерпретації виконавців, контексту створення та виконання, які, в свою чергу, впливають на інтерпретацію слухачів.

Образність реалізується через стійкі асоціації, що створюються елементами музичної мови, і виступає інструментом впливу на формування концептуального сприйняття музики слухачем. Втім, сама семантика музичної мови не є абсолютно монолітною – вона може мати і універсальне, і контекстуально-зумовлене смислове наповнення.

Розробка систематизованої методики семантичного аналізу та складових музичної мови у контексті, все ще залишається актуальним завданням для музикознавства. Окрім розуміння підґрунтя та змісту музики що виконується, вона дозволила б створити більш універсальні підходи до класифікації різножанрових творів, що, в свою чергу, не опосередковано вплинуло б на виявлення прямих зв’язків між образно-художнім змістом, жанровими особливостями та засобами виразності.

Виходячи з цього, запропонована модель культурно-семантичного аналізу має два ключові принципи: сприйняття музичного тексту як фрагменту культурного коду, що має історичний

та соціо-культурний контекст, і сприйняття музики як такої, в якості семіотичної системи, в якій кожен елемент музичної мови має семантичну функцію (універсальну чи контекстуальну).

Таким чином постає чітка система, яка має чотири етапи – дослідження культурно-історичного контексту, виявлення семіотичних особливостей, побудова «семантичного профілю» та остаточна класифікація за тривіірною системою координат (рівень емоційної напруги, що постає як суто суб'єктивний елемент, рівень тематичної насиченості та рівень культурної референції).

Розглядаючи детальніше елементи аналізу, прослідковується тенденція до універсалізації за рахунок охоплення широкого пласту даних. Так, культурно-історичне підґрунтя розкриває не лише соціально-історичні умови створення твору, а й прослідковує наявність культурних впливів, міжкультурних та міжстильових зв'язків. Класичний базовий аналіз семантики стає лише частиною загальної аналітичної системи, але, в той же час, достатньо детально досліджуються не тільки функції музичної мови, а й вплив їхньої взаємодії на художній образ. Етап «семантичного профілю» дозволяє без категоризації визначити загальні тенденції семантичного спрямування музики, та залишає простір для врахування змін образів протягом твору.

Даний метод дозволяє врахувати унікальні риси сучасних музичних творів, звернути увагу на елементи стику культура та стилів, інтеграції народних та електронних елементів в сучасну академічну музику, а також, завдяки достатньо універсальним та широким категоріям «системи координат» класифікації, дозволяє залучити суб'єктивне сприйняття слухача та виконавця як частини семантичного аналізу. На прикладі подальшого аналізу будуть продемонстровані заявлені можливості.

Культурно-історичний контекст «Скерцо» для гобоя та фортепіано.

Цей твір Олександра Нежигая, створений у 2016 році в період його викладацької діяльності у Дніпровській консерваторії, посідає особливе місце в доробку композитора. У жанровому вимірі він відсилає до традиції скерцо як динамічної та ігрової форми, проте інтерпретується автором у власному, з елементами гротеску, баченні. Значущим аспектом є специфіка інструментального рішення: гобой наділений виразними ліричними якостями, тоді як фортепіано виконує

функцію ритміко-структурного осердя та гармонічної опори. Їхня взаємодія формує художню мову, в якій поєднано риси постромантичної експресії з сучасним камерним мисленням.

Семіотичний вимір композиції окреслюється через постійну змінність метроритмічних структур. Використання розмірів 5/4, 2/4, 4/4, 12/8 та 9/8 формує враження рухомої, нестійкої часової організації, що узгоджується з гротесковим характером твору. Такий підхід породжує ефект непередбачуваності, внаслідок чого кожен епізод функціонує як автономний жест із жартівливим підтекстом.

Гобойна мелодика вибудована на чергуванні поступових інтонацій і широких інтервальних ходів, що підкреслює відчуття іронічної неврівноваженості. Фортепіанна фактура варіює між роллю гармонічної опори та самотійного драматургічного агента, створюючи напруження діалогічної взаємодії. У крайніх розділах гобой набуває образу «трикстерського» персонажа, позначеного гротесковою інтонаційністю, тоді як фортепіано виступає координуючим центром: воно стримує надлишкову експресію, водночас увиразнюючи її через ритмічну акцентуацію.

Семантична структура твору вибудована відповідно до тричастинної драматургічної логіки:

Перше Allegro (тт. 1–24) вирізняється моторною ритмікою та високим рівнем експресивності. Інтонаційні жести гобоя набувають характеру вигуків, що формують образ активного протистояння, у якому гумористичні та напружені елементи співіснують одночасно.

Allegretto (тт. 25–38) функціонує як контрастний епізод із ліричною розрядкою. Ритмічна організація наближається до танцювальної завдяки поєднанню метрів 12/8 і 9/8, що створює ілюзію плавності та менуетної легкості. Водночас у фортепіанному супроводі зберігається підтекст прихованої іронії, яка перешкоджає повному зняттю напруги.

Заключне Allegro (тт. 39–48) повертає початкову експресивність у стислій і концентрованій формі. Інтонаційний матеріал першої частини з'являється тут у загостреному варіанті з посиленими динамічними контрастами та розширеним діапазоном, що створює ефект кульмінаційної гротескності.

Даний твір демонструє емоційний розвиток за принципом оберненої кривої: від інтенсивного піднесення в першому Allegro до відносного послаблення в Allegretto і подальшого повернення до

максимальної експресії у фінальному розділі. Тематична насиченість є помірною й базується на варіативному розгортанні єдиної інтонаційної моделі, яка в кожній частині набуває відмінного семантичного відтінку. Культурна референція окреслюється через апеляцію до традицій класичного скерцо, проте з актуалізацією сучасних засобів — насамперед гротескової стилістики та експериментів у сфері метроритму, що дозволяє визначити її як посередню.

У підсумку Скерцо для гобоя та фортепіано О. Нежигая постає прикладом переосмислення жанрової спадщини крізь призму сучасної камерної естетики. У творі поєднано моторність та ліризм, ігрове та гротескне начала, темброву індивідуальність гобоя й структурну організацію фортепіано. Завдяки метроритмічним і тембровим контрастам композитор вибудовує багатосаровий художній образ, у якому жарт і напруження співіснують як взаємодоповнювальні компоненти. Така комплексність дозволяє розглядати твір як знаковий зразок сучасного українського камерного репертуару.

Культурно-історичний контекст твору «Полуденна Спек» Антона Левандовського. Антон Левандовський (нар. 1983) належить до покоління українських композиторів початку ХХІ століття, творчість яких характеризується поєднанням неоромантичних тенденцій, програмності та стилістичного синкретизму. У його музиці переплітаються елементи джазу, року та сучасних композиторських технік із традиціями академізму попередніх епох. Камерна п'єса «Полуденна спека», написана для кларнета та фортепіано, заснована на програмному задумі: передати відчуття розпеченої, статичної атмосфери полудня. У стильовому вимірі твір демонструє тяжіння до імпресіоністичної образності з інтеграцією сучасної музичної мови.

Семіотична організація п'єси базується на протиставленні двох інструментальних планів — кларнета та фортепіано, які функціонують не за принципом «соліст — акомпанемент», а як взаємодоповнювані компоненти єдиної знакової системи. Кларнетова партія виконує роль голосу, що моделює фізичні й емоційні аспекти сприйняття спеки. Її інтонаційний матеріал складається з коротких дво- та тритактових мотивів, що з'єднуються у розтягнуті звукові «полотна», пунктирних фраз та тріольних пасажів, які набувають семантики уривчастого дихання, коливань повітря та марева. Фрагментарність інтонацій і уповільнена темпова організація наближають кларнетову лінію до

невербальних тілесних ритмів – передусім дихання та серцевих імпульсів в екстремальних умовах.

Фортепіанна фактура репрезентує акустичне середовище. Завдяки остинатним структурам, педалізації та повторюваним акордовим побудовам створюється звуковий простір, який відтворює статику та напруженість полудня. У фінальному розділі гармонічні кластери та тривалі дисонанси функціонують як знаки середовища, що надають творові відчуття нерухомості й водночас внутрішньої напруги. Динамічні та ритмічні контрасти позначають кульмінаційні моменти: поступове ущільнення фактури та наростання динаміки сигналізують про досягнення «піку спеки». Таким чином, семіотичний діалог інструментів має не дискурсивний, а станоутворюючий характер: кларнет артикулює внутрішній досвід, тоді як фортепіано формує об'єктивний простір, у якому цей досвід знаходить резонанс.

Семантичний профіль. Назва твору «Полуденна спека» визначає його основну семантичну орієнтацію: музика функціонує як звукова модель фізичного та емоційного стану людини під впливом виснажливого полуденного сонця.

Семантика експозиції (*Andante*) відображає статичність і інертність; широкі кларнетові фрази з паузами нагадують уривчастий ритм дихання, тоді як фортепіанна остинатна фактура відтворює монотонний пульс спеки.

У середньому розділі ущільнення фактури та тріольні пасажі створюють ефект «тремтіння повітря», що семантично відповідає мареву та спотвореному сприйняттю сенсорних сигналів. Кульмінаційні фортисимо, акцентовані удари та щільна вертикальна фактура фортепіано репрезентують максимальне напруження, що відповідає піку спеки.

У коді спостерігається повернення до початкового темпу та розрідженої фактури, що інтерпретується як наслідок виснаження та поступового згасання енергії.

У підсумку семантичний профіль твору можна визначити як музичну репрезентацію спеки у фізіологічному та емоційному вимірах: від пасивного початку через наростання дискомфорту до кульмінаційного напруження і завершального виснаження. Музична мова функціонує як система знаків, що індексують конкретні сенсорні та емоційні стани, трансформуючи природне явище у структурований художній образ.

Емоційний розвиток твору має хвилеподібний характер: від початкової, розсіяно-статичної атмосфери поступово наростає напруга до кульмінаційних моментів із фортисимо та акцентами, після чого відбувається спад. Тематична насиченість залишається помірною: матеріал базується на обмеженій кількості мотивів, які зазнають переважно ритмічних і фактурних варіацій. Культурна референція присутня непряма, але суттєва: стиль твору демонструє впливи імпресіоністичної традиції (Дебюссі, Равель) у поєднанні з сучасними композиційними прийомами, такими як кластерні гармонії та остинатні фактури.

«Полуденна спека» А. Левандовського є прикладом сучасної української камерної програмної музики, де художній образ природного явища реалізовано через інтеграцію мелодико-ритмічної пунктирності кларнета та остинатно-гармонічної структури фортепіано. Твір поєднує імпресіоністичні образні засоби з посттональною гармонією, формуючи музичну метафору спекотного полудня як стану граничного напруження та фізичної і емоційної втоми.

Аналіз культурно-історичного контексту твору «Corona Australis». «Corona Australis» Дмитра Демченка є інструментальною композицією-ескізом, що розвивається в контексті авторської концепції «нового звуку» та тематичної орієнтації на космічні метафори. Назва (лат. Corona Australis) визначає програмну основу композиції — образ зоряного скупчення Південної Корони, реалізований не на рівні наративу, а через темброві трансформації інструментальної фактури. Інструментальний склад (флейта, гобой, кларнет, фагот) відповідає класичній камерно-духовій парадигмі, проте засоби передачі образу — використання шумових ефектів, мікроінтонацій та тілесно-перкусивних прийомів — виводять твір за межі традиційної камерної практики, наближаючи його до сучасних акустично-експериментальних концепцій.

Семіотичні особливості твору. Вступні такти твору формують акустичне середовище «статичної тиші», де тональна інформація підпорядкована тембровим спектрам і шумовим компонентам ($q = 60$, динаміка p). Нотний текст містить систематично позначені нетрадиційні інструкції — *approximate, noise, hiss, quarter-tone, light knocks on the body of the instrument, hard sound* — що свідчить про

цілеспрямовану роботу з інтервальною неточністю як семантичним засобом.

Ритмічний малюнок на початку задає статичний пульс, який надалі розвивається через поєднання тривалих стійких звуків і коротких імпульсних фігур, формуючи локальні метроритмічні хвилі та контрольовані збурення фактури, крім того особливу функцію виконують тілесно-перкусивні ефекти інструментів. Усі зазначені прийоми виступають джерелом додаткових семантичних значень, які асоціюються з космічною метафорикою твору — шурхотом, шелестом і відлунням.

Семантичний профіль твору. Композиція організована як послідовність акустичних станів, а не за традиційною лінійною драматургією з класичною кульмінацією. Їх можна розподілити на три категорії: медитативні секції (тт. 1–10, 39–40, 49–61), у яких звук концентрує увагу на спектральних характеристиках та домінує шумова складова; «пульсуючі» фрагменти (тт. 11–30, 72–98), що активізують тілесні та артикуляційні реакції через хвилеподібні інтонації, повтори, ритмічні імпульси та перкусивні ефекти, створюючи відчуття хвильового руху; і концентровані кульмінаційні секції (тт. 31–38, 41–48, 62–71), які формують щільні темброві шари з поступовою динамічною інтенсифікацією. Конкретні нотні інструкції, такі як *light knocks* або вказівки на *quarter-tone* у вступі, демонструють, що основною смисловою одиницею композиції є тембр і шум, а не мелодико-гармонічний матеріал.

Рівень емоційної напруги композиції розрізняється в залежності від «категорії» фрагменту: у медитативних секціях напруга залишається низькою; домінує стан очікування та акустичної концентрації, що створює відчуття «статичного космосу»; у «пульсуючих» фрагментах спостерігається поступове наростання внутрішньої напруги завдяки акцентованим коротким імпульсам та більш щільному нашаруванню тембрових пластів; напруга має хвилеподібний характер і не спрямована на класичну кульмінацію, а формує тривалу внутрішню турбулентність; у кульмінаційних секціях напруження досягає пікових значень.

Рівень тематизму твору низький: основною смисловою одиницею є трансформація тембру як носія образу, що реалізується через артикуляційні варіації та акустичні імітації космічної тиші.

Культурна референція твору має глобальний характер. «Corona Australis» споріднена з електроакустичними практиками, де акцент зміщується з вертикалі гармонії на спектрально-темброві характеристики, проте реалізована повністю у акустичному камерному контексті. Використання тілесно-перкусивних прийомів і детальних виконавських інструкцій поєднує композицію з сучасними вітчизняними та європейськими експериментальними камерними практиками, у яких традиційні технології сценічного звуку замінюються розширеними виконавськими техніками.

«Corona Australis» Дмитра Демченка є цілісним композиційним проєктом, у якому програмний образ зоряного скупчення реалізується через темброві трансформації та тілесні артикуляційні прийоми інструментів. Твір не орієнтований на традиційне тематико-гармонічне розгортання; його драматургія формується через чергування станів – від застиглої медитативної тканини до активізованих тілесних ефектів. Це створює відчуття просторової подорожі слухача крізь шумові шари та резонансні відлуння.

Висновки. Семіотико-культурний підхід до аналізу музичних творів демонструє свою ефективність у дослідженні сучасної української академічної музики. На прикладі творів Олександра Нежигая, Антона Левандовського та Дмитра Демченка показано, що метод дозволяє комплексно оцінювати взаємозв'язок між музичною мовою, художнім образом і культурними референціями, поєднуючи формальний аналіз із семантичним та контекстуальним розглядом. Запропонована система координат — емоційна напруга, тематична насиченість та культурна референція — забезпечує чітку структуру для класифікації творів і водночас враховує індивідуальні сприйняття слухача та виконавця.

Перспективи дослідження. Подальший розвиток семіотико-культурного аналізу можливий у кількох напрямках. По-перше, необхідне розширення корпусу досліджуваних творів для перевірки універсальності методики на різних жанрах, стилях та регіональних традиціях. По-друге, доцільно інтегрувати цифрові та аналітичні інструменти для візуалізації семантичних профілів та більш об'єктивної оцінки тривимірної системи координат. По-третє, підхід можна розвивати в міждисциплінарному контексті, залучаючи психологію музики, культурологію та виконавську практику, що дозволить точніше відображати взаємодію музичного твору із

слухачем і культурним середовищем. Таким чином, семіотико-культурний метод має потенціал стати стандартизованим інструментом сучасного музикознавства для комплексного аналізу і інтерпретації музичних текстів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Громченко В.В. Особливості жанрової палітри та засобів виразності у сучасних творах для духових інструментів (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3, 2016. С. 50–53. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2016.138968>
2. Громченко В.В. Специфіка використання засобів виразності у творах для інструмента соло (на прикладі „Інтерв'ю на задану тему” В. Мартинюк для кларнета соло). *Культура і сучасність*. № 2, 2014. С. 83–88. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2014.147054>
3. Капітонова К.П. Електроакустичні рефлексії Дмитра Демченка. *Музичний вісник Дніпровської академії музики*. Вип. 1 (51). Дніпро. 07.06.2024. С. 4.
4. Капітонова К.П. Нова музика: дніпровський формат. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (48). Дніпро, 2022. С. 7.
5. Сіончук О.В. Музичне мислення як основа художньо-виконавської майстерності музиканта-духовика. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. В. 8, 2016. С. 126–129.

References:

1. Hromchenko, V.V. (2016). Features of the genre palette and means of expression in contemporary works for wind instruments (on the example of the works of Dnipropetrovsk composers). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (3), 50–53. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2016.138968>
2. Hromchenko, V.V. (2014). Specificity of the use of expressive means in works for solo instrument (on the example of “Interview on a given topic” by V. Martyniuk for solo clarinet). *Kultura i suchasnist*, (2), 83–88. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2014.147054>
3. Kapitonova, K.P. (2024). Electroacoustic reflections of Dmytro Demchenko. *Muzychnyi visnyk Dniprovs'koi akademii muzyky*, 1 (51), 4, Dnipro [in Ukrainian].
4. Kapitonova, K.P. (2022). New music: The Dnipro format. *Muzychnyi visnyk Dnipropetrovs'koi akademii muzyky im. M. Hlinky*, 1 (48), 7, Dnipro [in Ukrainian].
5. Sionchuk, O.V. (2016). Musical thinking as the basis of the artistic and performing mastery of a wind musician. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*, (8), 126–129 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11 вересня 2025 року

UDC 78.071.2+78.087.6

DOI 10.33287/222508

Кметюк Тарас Васильович,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»*
тел. (099) 312 - 28 - 07
e-mail: kmetiyk.taras@ukr.net
<https://orcid.org/0009-0000-3155-8267>

Толошняк Наталія Анатоліївна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила»*
тел. (050) 132 - 69 - 43
e-mail: nataliia.toloshniak@ukd.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0003-2317-432>

ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЬОВИХ ПАРАДИГМ ТА МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІ ОРІЄНТИРИ ВІА «ВАТРА» У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

Метою статті є комплексне дослідження становлення, творчої еволюції та стильових трансформацій вокально-інструментального ансамблю «Ватра» у контексті розвитку української естрадної музики. **Методи дослідження** у науковій статті становлять усталеність на міждисциплінарному підході, який синтезує музикознавчий, культурологічний, історико-хронологічний, порівняльно-аналітичний та джерелознавчий методи. У роботі використано структурно-жанровий та стилістичний аналіз музичного матеріалу, а також історико-культурний підхід до вивчення соціального контексту діяльності ансамблю. **Наукова новизна** полягає у першому комплексному дослідженні ВІА «Ватра» як ключового феномену становлення української естради. Уточнено хронологію, структуру та основні етапи функціонування колективу, систематизовано стильові та аранжувальні особливості репертуару. Виявлено характерні риси музично-естетичних орієнтирів ансамблю у взаємодії з фольклорними джерелами, актуальними музичними стилями та вимогами офіційної культурної політики. Запропоновано новий підхід до осмислення

творчості ВІА «Ватра» та І. Білозіра як продюсерського і художнього феномену, що сформував інноваційний формат української естради, зокрема візуально-сценічні моделі (мюзикл, музичний фільм, кліп). Уведено до наукового обігу малодосліджені матеріали, що висвітлюють внутрішню динаміку колективу та соціокультурний контекст його діяльності. **Висновки.** «Ватра» – не просто вокально-інструментальний ансамбль, а багатогранне культурне явище, що акумулювало національні музичні традиції, модернізаційні естетичні прагнення та соціокультурну рефлексію епохи. Колектив пройшов складний шлях стилістичних трансформацій – від джаз-рокових та фолк-джазових інтонацій до впровадження диско, синті-попу й етно-попу, – зберігаючи при цьому цілісність художнього образу.

Ключові слова: вокально-інструментальний ансамбль (ВІА), «Ватра», українська естрада, стильова еволюція, Ігор Білозір, Оксана Білозір, популярна музика.

Kmetiuk Taras, Candidate of art history, associate professor at the Department of Pop and Vocal Art at the King Danylo University

Toloshniak Nataliia, Candidate of art history, associate professor and Head of the Department of Pop and Vocal Art at the King Danylo University

Evolution of stylistic paradigms and musical and aesthetic guidelines of the VIE «Vatra» in the context of the formation of Ukrainian pop-music

The purpose of the article is a comprehensive study of the formation, creative evolution, and stylistic transformations of the «Vatra» vocal and instrumental ensemble in the context of the development of Ukrainian pop music. **The methods** of the investigation are based on the interdisciplinary approach that synthesizes musicological, cultural, historical and chronological, comparative and analytical, and source studies methods. The work uses a structural, genre, and stylistic analysis of the musical material, as well as a historical and cultural approach to the study of the social context of the ensemble's activities. **The scientific novelty** lies in the first comprehensive study of VIE «Vatra» as a key phenomenon in the formation of Ukrainian pop music. The chronology, structure, and main stages of the ensemble's functioning are clarified, and the style and arrangement features of its repertoire are systematized. The characteristic features of the musical and aesthetic guidelines of the ensemble in interaction with folklore sources, current musical styles and the requirements of official cultural policy are revealed. A new approach is proposed to understanding the work of «Vatra»

and I. Bilozir as a production and artistic phenomenon that formed an innovative format of Ukrainian pop music, in particular visual and stage models (musical, music film, music video). The article brings into scientific circulation little-studied materials that highlight the internal dynamics of the group and the socio-cultural context of its activities. **Conclusions.** «Vatra» is not just a vocal and instrumental ensemble, but a multifaceted cultural phenomenon that accumulated national musical traditions, modernizing aesthetic aspirations, and socio-cultural reflection of the era. The group has gone through a difficult path of stylistic transformations – from jazz-rock and folk-jazz intonations to the introduction of disco, synth-pop and ethno-pop – while maintaining the integrity of the artistic image.

The key words: vocal-instrumental ensemble (VIE), «Vatra», Ukrainian pop-music, stylistic evolution, Ihor Bilozir, Oksana Bilozir, popular music.

Постановка проблеми. У другій половині ХХ ст. вокально-інструментальні ансамблі (ВІА) стали важливим чинником формування української естрадної традиції. В соціокультурному просторі вони характеризувалися двоїстою природою: з одного боку – дотриманням ідеологічних настанов тодішньої культурної політики, з іншого – виявом естетичної емансипації та прагненням до оновлення музичної мови. Незважаючи на контроль офіційних структур, багато ансамблів виявляли новаторство у інтерпретації української пісенної спадщини, зокрема в аранжуванні, інструментовці та виконавській манері.

Водночас наукова рефлексія щодо цього феномену досі залишається фрагментарною. Хоча деякі аспекти функціонування ВІА знайшли відображення у працях окремих музикознавців і культурологів, діяльність окремих ансамблів, зокрема ВІА «Ватра», недостатньо висвітлена у науковому дискурсі. Відсутність ґрунтовних аналітичних студій, присвячених саме цьому ансамблю, позначається на цілісності наративу щодо процесів розвитку вітчизняної естрадної музики зазначеної доби.

Актуальність статті зумовлена необхідністю наукового осмислення феномену ВІА «Ватра» як одного з ключових колективів української естради. Ансамбль вирізняється інноваційністю музичного мислення, системним залученням фольклорного матеріалу до сучасного аранжування та вагомим внеском у формування національної поп-музики. У цьому контексті ВІА «Ватра» постає як

репрезентативний об'єкт для комплексного міждисциплінарного аналізу, що передбачає вивчення не лише музикознавчих, а й культурологічних, соціальних і комунікативних аспектів. Аналіз історіографії ансамблю, його репертуарної політики, естетичних орієнтирів та культурного впливу дозволить глибше осмислити динаміку процесів, що визначають розвиток вітчизняної естради.

Огляд літератури. Проблематика становлення та розвитку української естрадної музики, зокрема творчості ВІА, неодноразово ставала предметом уваги вітчизняних дослідників. У працях таких особистостей як, О. Колубаєв [3], А. Рудницька [6], М. Филипчук [11], Т. Самая [7], Т. Яснюк [12], І. Корчук [4] та ін., висвітлено характерні риси ВІА-стилю, жанрову специфіку, виконавську манеру та соціокультурну роль цих колективів. Попри наявність узагальнюючих досліджень, творчість ВІА «Ватра» залишається недостатньо вивченою. Відсутні системні наукові праці, присвячені ансамблю, що зумовлює актуальність подальших наукових студій у межах міждисциплінарного музикознавчого й культурологічного дискурсу.

Метою статті є комплексне дослідження становлення, творчої еволюції та стильових особливостей ВІА «Ватра» у контексті української естрадної музики з особливим акцентом на репертуарній стратегії, синтезі фольклору із сучасними музичними напрямками та культурній значущості колективу.

Об'єктом дослідження є українське естрадно-ансамблеве мистецтво другої половини ХХ ст. як невід'ємна складова національного музичного простору, а **предметом** – творча діяльність ВІА «Ватра» як феномен естрадної музики в Україні.

Виклад основного матеріалу. У 1960-х рр. на хвилі інтересу молоді до популярної західної музики (рок-н-ролу, біт-музики, ритм-н-блюзу) в Україні виник новий музичний напрям – вокально-інструментальні ансамблі (ВІА). Усі такі мистецькі гурти проходили процедуру затвердження відповідними художніми радами і «прикріплювалися» до офіційних закладів культури (філармоній, концертних організацій тощо). Один із перших українських ВІА, що став справжнім музичним брендом естрадної музики, є гурт «Ватра», створений у 1971 р. при Львівській обласній філармонії. Упродовж тривалого періоду активної діяльності «Ватра» об'єднала низку видатних виконавців і композиторів, серед яких Іван Попович, Ігор

Білозір, Оксана Білозір, Віктор Морозов та ін., що згодом відіграли важливу роль у формуванні сучасної естради.

Першим художнім керівником «Ватри» став джазовий композитор і аранжувальник Михайло Мануляк. Репертуар ансамблю на початковому етапі базувався на його авторських композиціях та обробках українських народних пісень, адаптованих до сучасного музичного контексту. У колективі почав формуватися оригінальний мистецький почерк, що тяжів до синтезу джаз-року та фольк-джазу. Ці стильові орієнтири особливо яскраво проявляються в композиціях «Танець жаги», «Ватровий дим», «Ой чий то кінь стоїть». Можна констатувати, що «Ватра» під керівництвом М. Мануляка стала одним із новаторських колективів, що заклали основу джаз-рокового напрямку в українській поп-музиці. Водночас ансамбль мав у репертуарі пісні на тексти поетів-дисидентів, зокрема, Грицька Чубая («Осіньне небо – синій парашут») та Ігоря Калинця («Добрий вечір» та ін.).

Згідно з оцінкою М. Мозгового, на початковому етапі становлення «Ватри» спостерігається цілеспрямоване використання традиційних народних інструментів, зокрема сопілки, цимбалів і трембіти, що надає музиці виразного національного колориту (пісні «Ой під вишнею, під черешнею», «Гори в Карпатах»). Це стало вагомим чинником формування національно-ідентифікаційної стратегії «Ватри», яка поєднує фольклорну традицію з естрадною стилістикою [11, 44].

Ансамбль почав активно гастролювати, здобуваючи значну популярність. Проте така творча свобода й зацікавленість сучасними напрямами української музики, а також співпраця з представниками опозиційного культурного середовища, привернули увагу органів державної безпеки. КДБ демонстрував насторожене ставлення до подібних художніх експериментів, унаслідок чого Михайло Мануляк був усунутий з посади художнього керівника та звільнений з Львівської філармонії.

Після нього керівництво «Ватрою» передали саксофоністу колективу Богдану Кудлі, який прагнув зберегти мистецький імідж ансамблю. Провідною солісткою була Леся Боровець. Саме під орудою Б. Кудли побачила світ перша грамплатівка під назвою «Вам даруємо» (1974). До неї увійшли фольк-джаз-рокові композиції М. Мануляка (проте через заборону його ім'я не згадувалося), оригінальні обробки народних пісень у виконанні та аранжуванні Б. Кудли («Бодай ся когут

знуdiv», «Як я спала на сені», «Чорні очка, як терен», «Ой чий то кінць стоїть»), твори Володимира Івасюка («Пісня буде поміж нас», «Балада про дві скрипки» та «Жовтий лист») [12, 83]. Особливий інтерес викликає пісня «Гей, ви хлопці молодії», що за формою нагадує французьке кабаре, але фактично є стилізованим варіантом стрілецького маршу – приклад прихованої національної ідентичності в межах дозволеного репертуару.

Незважаючи на те, що державна цензура дозволила випуск цього альбому, ансамбль невдовзі зазнав фактичної заборони на участь у великих концертах. Водночас сама платівка продовжувала користуватися популярністю: її перевидавали обмеженими тиражами протягом наступних 15 років, завдяки чому вона стала однією з найбільш розповсюджених серед записів українських виконавців на фірмі грамзапису «Мелодія».

У 1975 р. ансамбль під керівництвом Кудли припинив своє існування. Оновлену «Ватру» очолив композитор і аранжувальник Остап Савко. Він зумів зберегти континуїтет «Ватри», зібравши новий склад на основі музикантів, які раніше були в ансамблі, і продовживши розвивати напрям фольклорно-естрадної музики.

Відновлення активної творчої діяльності колективу набуло нового імпульсу в 1977 р., коли до його складу долучилися музиканти з ансамблю «Ровесник» – формації, заснованої Іваном Поповичем (відомим нині співаком, народним артистом України) та Віктором Морозовим (співаком, композитором, поетом-піснярем і перекладачем). В. Морозов відомий сьогодні також широкому загалу завдяки блискучим українським перекладам серії романів про Гаррі Поттера. У ансамблі він писав і музику, і тексти, за що його називали «людиною-оркестром» [9, 313].

У новому складі «Ватра» зазнала стилістичної трансформації, джазові елементи поступилися місцем фанковому стилю. Водночас колектив знову опинився під ідеологічним тиском – до концертної програми включили російськомовні пісні. Втім, ансамблю дозволяли виконувати кавери на західні гурти. Так, у музикантів у репертуарі були переспіви творів британського рок-гурту «Procol Harum».

Проіснував цей склад «Ватри» недовго. Через два роки відбулися суттєві кадрові зміни: більшість виконавців запросив Левко Дутківський до ВІА «Смерічка» у Чернівці, і вони перейшли туди

майже у повному складі. Тим часом Іван Попович переїхав до Ужгорода, де розпочав сольну кар'єру.

У 1979 р. відбувся новий, ключовий етап у розвитку «Ватри» – його реорганізацію ініціювала Львівська філармонія, обравши для цього з-поміж 46 колективів-претендентів перспективний самодіяльний ансамбль «Ритми Карпат», заснований Р. Лозинським при Будинку культури Львівського автобусного заводу. Художнє керівництво оновленим ВІА перейняв Ігор Білозір – композитор, вокаліст, мультиінструменталіст, випускник Львівської консерваторії, який протягом 21 року очолював «Ватру», перетворивши її на одну з найвпливовіших формацій української естради. Особливістю його стилю стало поєднання доступної пісенної мелодики з сучасним аранжуванням. Дослідник поп-музики Філ Пухарєв зазначає: «Основна заслуга Ігоря Білозіра у тому, що йому вдалося органічно схрестити популярну на той час музику з народною, подекуди «застільною» естетикою. Тобто за сенсом це були доволі «шароварні» пісні, але звучали вони свіжо й фанково, танцювально – із синтезаторами, драм-машинами, електронними барабанами» [5, 212].

Цікавий біографічний штрих, що додає глибини до розуміння творчої особистості Ігоря Білозіра, є його навчання разом із Володимиром Івасюком у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, де вони спільно відвідували лекції у того самого викладача Лешека Мазепи. Попри відсутність особистої дружби, І. Білозір згадував, що вони часто сиділи поруч на заняттях, що свідчить про близькість у середовищі, в якому формувалися обидві постаті [2, 82].

Цей склад «Ватри» був найпопулярнішим і проіснував найдовше. Однією з ключових солісток стала дружина Ігоря – Оксана Білозір. Солістами гурту були також Мар'ян Шуневич та Ігор Богдан.

Унікальною рисою «Ватри» цього періоду була самовідданість учасників, які, попри популярність, працювали в умовах технічного мінімалізму: власноруч здобували апаратуру, виготовляли звукове обладнання та самі відповідали за монтаж і демонтаж звукотехніки перед і після концертів. Перші гастролі в села й райони Західної України відбувалися на старому автобусі, який неодноразово доводилося виштовхувати з снігових заметів або болотяної каші.

Репертуар оновленого складу включав народні пісні та твори авторства Ігоря Білозіра. Водночас ансамбль слідував за глобальними естрадними тенденціями, зокрема диско, синті-поп та неосоул,

адаптуючи їх до українського контексту. У результаті цього синтезу народилися пісні, які стали хітами всенародного масштабу й донині залишаються впізнаваними та популярними: «Пшеничне перевесло», «Ніби вчора, рідна мамо», «Перший сніг», «Мамина світлиця», «Батьківське жито», «Коханий», «Ласкаво просимо», «Не сип, мила, скла», «Розпитаю про любов». Як зазначає І. Корчук, «у період жорсткої цензури, творчість Ігоря Білозіра стрімко розвивалась, була шалено популярною серед народу. Вимальовувався не просто ВІА «Ватра», а театральне дійство» [4, 10].

Особливий інтерес становлять маловідомі, але знакові факти з репертуарної історії колективу. Так, пісня «Гей, пливе кача по Тисині», яка набула особливого трагічного звучання в українській національній пам'яті після 2014 р., виконувалася у «Ватрі» ще у 1986 р. у виконанні Оксани Білозір задовго до того, як стала символом прощання та скорботи. А пісня «Вівці, мої вівці», теж з арсеналу «Ватри», прозвучала у фільмі «Ля Палісіада» (2023) – одному з найпомітніших творів сучасного вітчизняного кінематографа.

Сам Ігор Білозір окреслив методику і спрямування своєї роботи таким чином: «Створення сучасної мелодії, яка запам'ятовується, – це велика праця, ми намагаємося вслухатися у те, що нагромаджено пісенними традиціями, шукати нову, гармонійну мову, опановувати сучасні ритмічні структури. При обробках народних пісень прагнемо надавати простій мелодії барвистості звучання, знайти для неї поетичне, вокальне та інструментальне тло, що не порушував би її первісної чарівності» [1, 519].

Початок широкого визнання ВІА «Ватра» датується квітнем 1981 р., коли колектив здобув звання лауреата конкурсу «Молоді голоси», що проходив у Тернополі під головуванням журі на чолі з композитором Мирославом Скориком. Тут відбулась прем'єра пісень «Пшеничне перевесло» у виконанні О. Білозір та «Вівці мої, вівці».

Після конкурсу Ігор Білозір надихнувся на створення низки нових творів «Чарівний вінок», «Соловейко», «Надивлюсь на тебе». Особливу популярність здобула пісня «Розпитаю про любов», виконана на фестивалі «Кримські зорі – 81». У тому ж році прозвучала ще одна знакова прем'єра пісні «Перший сніг» у дуєтному виконанні О. Білозір і М. Шуневича [3, 90].

У подальшому розвитку «Ватри» простежується органічне поєднання фольклору з елементами західної поп-музики – диско, року,

кантрі, джазу. Зокрема, кантрі-стилістика відчутна в пісні «Як ішов я з Дебречина», а фанк-диско – у композиції «Рушимо, рушимо». Важливу роль відіграє сценічна інтерпретація: лірика «Вербової дощечки» й «Першого снігу» контрастує з драматизмом «Вівці, мої вівці», посиленням витонченим інструментальним супроводом [3, 90].

У період між виходом першої міні-платівки (1981) та другої (1985) «Ватра» поступово здобувала визнання. Після ліквідації обмежень на кількість авторських пісень у репертуарі музичного гурту, Оксана Білозір дедалі більше виходила на перший план. Зовнішнім проявом цих процесів стала поступова зміна сприйняття ансамблю: її ім'я усе частіше з'являлося на афішах більшим шрифтом, а «Ватру» ототожнювали із супровідним колективом при зірці [6, 35].

З часом ВІА вдалося здійснити кілька міжнародних гастрольних турів, що стало важливим свідченням його професійного та мистецького рівня. Колектив із успіхом виступав у Польщі, Угорщині, Афганістані, Німеччині, пізніше – у США і Канаді.

1 січня 1982 р. на телеекрани вперше вийшов музичний фільм Львівського телебачення «Ватра» кличе на свято», знятий у локаціях Музею народної архітектури та побуту імені Климента Шептицького (Шевченківський гай, Львів). Цей проект став одним із перших зразків модерного синтезу музики та телеефіру у форматі музичного кінопортрета нової хвилі українських естрадних виконавців. Попри інноваційність, телефільм був створений у період підвищеного ідеологічного тиску, тому після прем'єри учасники ансамблю зазнали репресій: доган і звільнень. Зрештою, впродовж діяльності артисти ВІА неодноразово зазнавали критики з боку офіційних культурно-ідеологічних структур. Їм закидали «націоналізм», релігійні алюзії, надмірну консервативність та інші типові «звинувачення» тієї епохи.

У 1985 р. Оксана Білозір з «Ватрою» записала свою першу сольну платівку, яка здобула статус платівки-мільйонника – надзвичайне досягнення для української естради того часу. Через три роки відбувся ще один важливий творчий етап – запис диск-гіганта «Ой, там у Львові, на Високім Замку у дуєті з Віктором Морозовим.

У 1986 р. ВІА «Ватра» опинився в центрі ідеологічного конфлікту, спричиненого реакцією офіційного керівництва на окремі рядки пісні. Зокрема, фраза «Крикну-свисну вороного, час, мій коню, час, час!» з популярної композиції «Пшеничне перевесло» викликала занепокоєння серед вищих партійних функціонерів, які побачили в ній

приховану метафору до національного пробудження або заклику до дії. Внаслідок цього, під час офіційного концерту в Києві, ансамбль виконував пісню зі зміненим текстом, причому учасники читали нові слова з паперових листків, щоб не припуститися помилки. Попри це, сама пісня збереглася в первісному варіанті в пам'яті слухачів і залишилася одним із ключових творів української естради 1980-х рр.

Діяльність «Ватри» стала прообразом сучасних мультимедійних форматів, подібних до відеоблогів і кліпів, які згодом домінували у глобальному культурному просторі. У добу стрімкого розвитку телебачення та появи світових музичних каналів (зокрема MTV), аудіоформат уже не задовольняв потреб слухачів, і музика почала вимагати візуального доповнення. «Ватра» органічно включилася в цей процес, започаткувавши в українській естраді новий формат – музичні телефільми та мюзикли. До найяскравіших відеопроєктів ансамблю цього періоду належать: «Ватра» кличе на свято» (1982), «Ватра» у Львові» (1983), «Ватра» у Карпатах» (1983), «Музика і ти» (1987). У цих роботах події часто розгортається на карпатському тлі, що створює візуальний простір із виразними етнографічними мотивами, пейзажною емоційністю та національним символізмом. Артисти з'являються у традиційних або стилізованих фольклорних строях, що підкреслює існування сформованого естетичного коду, відомого як «ватрівський фольк-стиль».

Наприкінці 1980-х рр. у середовищі ВІА «Ватра» загострився внутрішній конфлікт, зумовлений організаційними та, ймовірно, особистісними суперечностями між учасниками колективу. В результаті цих напружень у 1990 р. О. Білозір покинула ансамбль і заснувала власний музичний проєкт «Оксана», що став початком її сольної кар'єри. Згодом вона утвердилася як одна з найвпливовіших постатей українського культурного простору: народна артистка України; народний депутат, міністр культури і мистецтв України (2005). Сьогодні вона продовжує активну концертну діяльність, фігуруючи як самостійна артистка уже поза межами «Ватри», і виконуючи найвідоміші пісні з репертуару ВІА.

Упродовж 1990-х рр. відбулася трансформація творчої моделі «Ватри»: ВІА перетворився на багатофункціональний продюсерський центр, який захопився створенням експериментальної музики (поєднуючи стиль нью-ейдж з українським мелосом), займався

популяризацією пісень ансамблю та продюсуванням молодих виконавців-початківців.

Згодом «Ватра» налагоджує активну міжнародну співпрацю, зокрема з канадською фірмою «Yevshan Corporation» (Монреаль), завдяки чому активно гастролює у США і Канаді. Знаковим є також особистий інтерес Ігоря Білозіра до використання новітніх технологій у музиці. Зокрема, у Канаді він опановував техніку створення комп'ютерної музики, що на той час було надзвичайно інноваційним кроком для українського композитора.

У цей час було видано кілька альбомів з авторськими композиціями Ігоря Білозіра. Особливої уваги заслуговує альбом 1990 р. з обробками народних пісень у сучасному аранжуванні. З-поміж пізніх проєктів особливе місце займає тематичний альбом обрядових пісень «Від Миколая до Йордана» (1996) – збірка обрядових пісень, упорядкованих за календарем зимових свят [12, 83].

9 травня 2000 р. трагічно обірвалося життя Ігоря Білозіра. У центрі Львова композитора жорстоко побили російськомовні нападники, конфлікт із якими виник, за свідченнями очевидців, через виконання ним української пісні в громадському місці. Ігор Білозір помер від важкої черепно-мозкової травми. Ця подія набула широкого суспільного резонансу як в Україні, так і за її межами, ставши символом глибшого конфлікту навколо мовної, культурної та національної ідентичності в пострадянському суспільстві.

Після цієї втрати ансамбль продовжив існування і надалі входить до складу однойменного музично-мистецького центру «Ватра» під керівництвом другої дружини Ігоря Білозіра – Ольги Гошовської. У наш час ВІА виступає під орудою Андрія Кучерепи, який приєднався до колективу як скрипаль ще на початку 1990-х рр. До оновленого складу входять вокалісти А. Василик і П. Вовк, інструменталісти М. Кушнір, Б. Бардун, Ю. Мацех, Б. Сірий, Н. Цвик; технічну підтримку забезпечує звукорежисер М. Гринчук. Дослідник Філ Пухарєв відзначає вагоме значення того, що в наші дні учасники «Ватри» зуміли зберегти ім'я І. Білозіра як художній символ та впізнаваний бренд – наче «прапор», який продовжують нести. Попри це, на сьогодні ансамбль переважно виступає на регіональних майданчиках і вже не користується тією популярністю, якою вирізнявся в попередні десятиліття [10].

До слова, загальна кількість музикантів, що у різні роки входили до складу ВІА «Ватра», становить близько 120 осіб. Їх повний поіменний перелік доступний на електронному ресурсі «Золотий фонд української естради» [8], тому недоцільно дублювати цю інформацію в межах наукової розвідки. Частина колишніх учасників ансамблю у подальшому заснувала нові музичні формації, зокрема «Жайвір», «Львівські музики», а також «Гурт Олега Кульчицького».

Висновки. Підсумовуючи, варто наголосити, що «Ватра» – це не просто вокально-інструментальний ансамбль, а багатогранне культурне явище, яке справило вагомий вплив на розвиток української естради. Колектив сформував виразний художній стиль та сценічний образ, пройшовши кілька етапів творчого шляху – від джаз-рокових і фольк-джазових експериментів до періоду домінування диско, синті-попу й елементів музичного театру. Кожне нове покоління музикантів щоразу приносило свіжі ідеї, збагачуючи звучання ансамблю та формуючи його мистецьку спадщину.

Перспективи подальших досліджень. Науковий інтерес до феномену ВІА «Ватра» залишається актуальним з огляду на багатогранність його творчого доробку, еволюцію стильових орієнтирів та вагомий внесок у формування національного музичного простору України. У подальших розвідках доцільним видається: характеристика творчості провідних учасників ансамблю (Віктора Морозова, Оксани Білозір); компаративний аналіз ВІА «Ватра» з іншими українськими та зарубіжними естрадними ансамблями; музично-теоретичне дослідження інструментальних аранжувань та синкретичних форм (фольклор, джаз, рок, диско, синті-поп та етно-поп) у творчому доробку колективу; простеження трансформації пісенної спадщини ВІА у практиках сучасних виконавців.

Список використаних джерел і літератури:

1. Білозір Р., Присяжна Ю. Незгасима ватра Ігоря Білозіра. *Наш Львів*: альм., 2006. Ч. 1. С. 515–529.
2. Кметюк Т. Трансформація музичної спадщини й еволюція стилю ВІА «Ватра» у контексті становлення української естради. *Естрадно-вокальне мистецтво: історія, теорія, практика*: матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. (4 червня 2025 р.). Івано-Франківськ: ЗВО «Університет Короля Данила», 2025. С. 81–84.
3. Колубаєв О. Передвістя національного відродження в розвитку популярної пісні Західноукраїнського регіону 1980–1990-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 87–94.

4. Корчук І. Руслана Білозір: «Ігор залишився без пам'ятника, вулиці, фестивалю...». *Високий замок*. 2010. 6 липня. С. 10.
5. Пухарев Ф. Це вам не естрада. Крутими стежками української поп-музики ХХ століття. Київ: Лабораторія, 2025. 368 с.
6. Рудницька А. Біла зірка України. Невигадані історії з життя Оксани Білозір. Київ, 2021. 192 с.
7. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
8. Список учасників ВІА «Ватра». *Золотий фонд української естради*. URL: http://www.uaestrada.org/rizne/spysky-uchasnykiv/spysok-uchasnykiv-via-vatra/#google_vignette (дата звернення: 13.07.2025).
9. Українська музична енциклопедія: у 6 т. / ред. колегія Г. Скрипник (голова) та ін.; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2006. Т. 1. С. 313.
10. Унікальна історія для української естради: що варто знати про легендарний ВІА «Ватра». *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/673966-unikalna-istoria-dla-ukrainskoi-estradi-so-varto-znati-pro-legendarnij-via-vatra/> (дата звернення: 13.07.2025).
11. Филипчук М.С. Синкретизм у творчості народно-інструментальних та естрадних колективів у контексті розвитку української музичної культури. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*. 2025. № 3. С. 43–48. <https://doi.org/10.32782/ART/2024-3-8>
12. Ясюк Т. Культурологічний підхід у дослідженні взаємодії популярної та народної музичної культури у творчості українських вокально-інструментальних ансамблів 1960–1980 років. *Культура і сучасність*: альм. 2022. № 2. С. 79–85. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270552>

References:

1. Bilozir, R., Prysiashna, Yu. (2006). Ihor Bilozir's unquenchable fire. *Nash Lviv: alm.*, 1, 515–529 [in Ukrainian].
2. Kmetiuk, T. (2025). Transformation of musical heritage and evolution of VIA Vatra's style in the context of the formation of Ukrainian pop music. *Proceedings of the III All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «Variety art: history, theory, practice»* (pp. 81-84). Ivano-Frankivsk: ZVO «Univerystet Korolia Danyla» [in Ukrainian].
3. Kolubaiev, O. (2017). Harbingers of national revival in the development of popular song in the Western Ukrainian region of the 1980s and 1990s. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznnavstvo*, 24, 87–94 [in Ukrainian].
4. Korchuk, I. (2010). Ruslana Bilozir: "Ihor was left without a monument, a street, a festival...". *Vysoky zamok*. 6 lypnia. 10 [in Ukrainian].
5. Pukhariev, F. (2025) This is not pop music. On the steep paths of twentieth-century Ukrainian pop music. Kyiv: Laboratoriia [in Ukrainian].
6. Rudnytska, A. (2021). The White Star of Ukraine. Non-fictional stories from the life of Oksana Bilozir. Kyiv [in Ukrainian].

7. Samaia, T. (2019) Vocal Pop Art: Ukrainian Context: a monograph. Kyiv: Chetverta khvyliia [in Ukrainian].
8. List of participants of «Vatra». Retrieved from <https://suspilne.media/culture/673966-unikalna-istoria-dla-ukrainskoi-estradi-so-varto-znati-pro-legendarnij-via-vatra/> [in Ukrainian].
9. Skrypnyk, H. (2006). Ukrainian music encyclopedia: in 6 volumes. Kyiv [in Ukrainian].
10. A unique story for Ukrainian pop music: what you should know about the legendary Vatra. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/673966-unikalna-istoria-dla-ukrainskoi-estradi-so-varto-znati-pro-legendarnij-via-vatra/> [in Ukrainian].
11. Fylypchuk, M.S. (2025). Syncretism in the work of folk-instrumental and pop groups in the context of the development of Ukrainian musical culture. *Art education and development of creative personality*, 3, 43–48 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/ART/2024-3-8>
12. Iasiuk, T. (2022). A cultural approach to the study of the interaction of popular and folk music culture in the work of Ukrainian vocal and instrumental ensembles of 1960-1980. *Kultura i suchasnist: almanah*, 2, 79–85 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270552>

Стаття надійшла до редакції 15 вересня 2025 року

UDC 78.072.2+78.067.1

DOI 10.33287/222509

Жукова Ольга Миколаївна,
викладач кафедри фортепіано
Дніпровської академії музики
тел. (050) 692–27–96
e-mail: olechkamusika3@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2931-018X>

НАЦІОНАЛЬНЕ ПІДґРУНТЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ

Мета статті – виявлення особливостей інтерпретування фольклорних національних пісенно-танцювальних витоків у фортепіанній музиці XX – XXI століть – Нестора Нижанківського, у поєднанні із джазовими ознаками в сучасних творах композиторів-піаністів Геннадія Без'язичного, Володимира Птушкіна і Олександра Саратського. Для висвітлення поставленої мети використано наступні **методи дослідження**: пошуковий метод – при відборі зразків фортепіанних творів, в яких поєднані фактори етнічної спрямованості

і авторського стилю, сучасного джазового напрямку; компаративний метод – при порівнянні підходів до інтерпретування спільної жанрової автентичної моделі у різних композиторів («Коломийки» Н. Нижанківського, В. Птушкіна, О. Саратського); виконавсько-аналітичний метод – при зверненні до відібраних фортепіанних п'єс малої форми. **Наукова новизна** запропонованої статті полягає у виявленні особливостей синтезу етнічного і сучасного, зокрема джазового факторів в фортепіанній українській композиторсько-виконавській і педагогічній практиці. В статті пропонується розширений підхід до питання етно-стилю крізь призму українського фортепіанного сучасного репертуару. **Висновки.** Фортепіанні твори композиторів-піаністів ХХ – ХХІ століть Нестора Нижанківського, сучасних композиторів Мирослава Скорика, Олександра Саратського, Геннадія Без'язичного, Володимира Птушкіна в жанрі мініатюри пропонують нову стилістику як результат синтезування національних витоків українського танцювально-пісенного фольклору на рівні звернення до жанрової моделі коломийки або аранжувань знакових і відомих автентичних народних пісень із сучасними, зокрема джазовими тенденціями в фортепіанній музиці. Тим самим, п'єси означених композиторів-піаністів мають розширити, оновити і збагатити педагогічний репертуар шкіл, коледжів, вищих навчальних закладів, спрямовуючи педагогів, виконавців і слухачів на сприйняття і розуміння національного фольклорного підґрунтя крізь призму їх нового викладу.

Ключові слова: фортепіанна музика, джаз, інтерпретування, сучасність, автентичний, коломийка, народна пісня, композитор-піаніст.

Zhukova Olga, Lecturer at the Piano Department Dnipro Academy of Music

Authentic national background in piano compositions interpretation

The purpose of the article is to identify the features of the interpretation of folk national song and dance origins in the piano music of the 20th–21st centuries – by Nestor Nyzhankivsky, in combination with jazz features in the modern works of composers-pianists Gennady Bezyazychny, Volodymyr Ptushkin and Oleksandr Saratsky. To highlight the goal, the following research **methods** were used: search method – when selecting samples of piano works that combine factors of ethnic orientation and

authorial style, modern jazz direction; comparative method – when comparing approaches to the interpretation of a common genre authentic model by different composers («Kolomyka» by N. Nyzhankivsky, V. Ptushkin, O. Saratsky); performance-analytical method – when referring to selected piano pieces of small form. **The scientific novelty** of the proposed article lies in identifying the features of the synthesis of ethnic and modern, in particular jazz factors in Ukrainian piano compositional, performing and pedagogical practice. The article proposes an expanded approach to the issue of ethno-style through the prism of the Ukrainian modern piano repertoire. **Conclusions.** Piano works of the 20th–21st centuries by Nestor Nyzhankivskyi, contemporary composers Oleksandr Saratskyi, Gennady Bezyachnyi, and Volodymyr Ptushkin in the miniature genre offer a new style as a result of synthesizing the national origins of Ukrainian dance and song folklore at the level of an appeal to the genre model of kolomyyka or arranging iconic and well-known authentic folk songs with modern, in particular jazz, trends in piano music. Thus, the pieces of the indicated composers-pianists should expand, update and enrich the pedagogical repertoire of schools, colleges, higher educational institutions, directing teachers, performers and listeners to the perception and understanding of the national folklore background through the prism of their new presentation.

The key words: piano music, jazz, interpretation, modernity, authentic, kolomyyka, folk song, composer-pianist.

Постановка проблеми. Національне підґрунтя в українських музичних творах різних жанрів стає тим стрижнем, який скріплює близькі і знайомі інтонації народних пісень і танців з сучасною технікою письма, загостреною ритмікою, перегармонізацією, імпровізаційністю. Засоби обробки фольклорного матеріалу вирізняються рівнем складності для виконавства, масштабами композицій, різними підходами до першоджерела – у вигляді аранжувань при максимально точному максимальному збереженні автентичного інтонаційного матеріалу; більш вільному джазово-імпровізованому викладі з кореневими змінами первісної мелодики, ритміки, гармонії; звертанні до певних жанрово-фольклорних моделей за дотримання властивих їм стильової атрибутивності; інтонаційної автентичної основи; більш вільне, джазове інтерпретування з імпровізаційністю викладу, ритмічною акцентуацією, ускладненістю акрилових комплексів; звернення до певних фольклорно-жанрових моделей із дотриманням лише їх зовнішньої стильової атрибутивності.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності нових підходів до формування навчально-дидактичного і концертного репертуару піаніста, враховуючи затребуваність в умовах зростаючого інтересу до національних витоків. Намагання до їх осучаснення, налаштування на сьогоденішню слухацьку аудиторію, приводить композиторів, аранжувальників, виконавців, викладачів до творів, у яких синтезовані фольклорні автентичні витoki і тенденції до їх зближення з елементами новітньої композиторської техніки, джазовими виливами, популярної музики тощо.

Огляд досліджень і публікацій. У роботі над статтею увагу привернули музикознавчі наукові праці, присвячені загальним проблемі відродження інтересу до автентичних фольклорних витоків у музичній культурі України періоду кінця XX – XXI ст. Олександра Плахотнюка [1], Кіри Івахової [2], питанням щодо особливостей національного українського фольклору, зокрема розповсюдженого в Західній Україні жанру «по колу» – коломийки в монографії Любові Кияновської [2].

Важливими джерелами послужили стаття Уляни Молчко – дослідження композиторського стилю Нестора Нижанківського [3], матеріали інтернет-журналу «Музика», в яких постають творчі особистості сучасних композиторів-піаністів Мирослава Скорика [5], Олександра Саратського [6] тощо.

Мета статті – виявити музичні особливості фортепіанних мініатюр в українській музиці, на основі автентичного національного підґрунтя.

Об'єктом дослідження є фортепіанні твори в українській музиці, засновані на національних витоках, а **предметом** – п'єси малих форм українських композиторів XX – XXI століть у жанрі коломийки і аранжувань народних пісень з ознаками міксу культур – академічної та джазової.

Виклад основного матеріалу. Від здобуття Україною незалежності, в умовах повної відмови від попередньої координати радянських поглядів на культуру, склався сприятливий стан для зростання попиту на феномен національної ідентичності. Тож, новий період історії «відкриває можливість для митців без побоювань звертатись до фольклору, і при цьому не бути звинуваченим у націоналізмі. Саме в цей час у культурно-мистецькому середовищі

України з'являється багато сучасних творів, де яскраво прочитуються етнічні, фольклорні першоджерела» [1, 244].

Серед загального підвищеного інтересу в Україні до свого етносу відбуваються процеси синтезування, міксу ознак академічної і джазової (folk-Jazz) музичних культур. Завдяки йому українську музику набуває популярності, стає креативною і входить до європейських трендів. Тож, виникає затребуваність в появі нових культурних творів на фольклорних підвалинах, у тому числі, «в одній з монументальних музикознавчих галузей музичної культури – фортепіанній музиці» [2, 71].

Поява яскравих фортепіанних композицій у даному напрямку слугує «яскравим дидактично-виконавським прикладом трансформації фольклоризму в сучасній українській фортепіанній музиці» [2, 71].

Звернення до танцювального жанру коломийки – одного з найпоширеніших в західноукраїнських регіонах, зокрема в фортепіанній музиці, зустрічаємо у композиторів-піаністів Нестора Нижанківського, Мирослава Скорика (1938–2020), Володимира Птушкіна (1949–2022), Олександра Саратського. Не випадково, саме «Коломийка» М. Скорика визначила початок інтеграції джазових ознак в академічну камерну музику українських композиторів.

Нестор Нижанківський (1893 – 1940) – композитор-піаніст, доктор філософії. Н. Нижанківський, чию творчість називають «недоспіваною піснею» [3, 99], у період своєї другої еміграції у Відень створює найбільш відомі та масштабні фортепіанні п'єси – «Фугу на тему В-А-С-Н», «Прелюдію і фугу на українську тему», «Великі варіації» *fis-moll*, серед яких знаходимо «Коломийку» *fis-moll*.

Втім, треба зазначити стійкий інтерес Н. Нижанківського до жанру коломийки і неодноразове звернення до нього. Саме через фортепіанні п'єси малих форм, до яких відносяться і його коломийки, проявилась притаманна композиторові любов до імпровізації.

«Коломийку» *fis-moll* Н. Нижанківського відрізняється своєю масштабністю, і, на відміну, від коломийки *d-moll*, має бути віднесена до творів великої форми. Багаторазове повторення основної теми коломийки з характерним для неї колоритом гуцульського ладу, витриманим остинатним супроводом на кшталт альбертієвих басів, утворює стабільність і строгу метричну пульсацію. Вся композиція

утворює відчуття динамічного натиску, звідси – поступове ускладнення фактури, розширення теситури.

Коломийки трактовані по-різному; призначені для різних виконавців, вони переслідують різні цілі: коломийка для фортепіано d-moll для виконання на рівні школи¹, коломийка як камерно-інструментальна п'єса для скрипки і фортепіано (знов таки у вигляді педагогічного репертуару) та ін. В такому випадку «Коломийка» f1s-moll² помітно відрізняється і масштабністю, розгорнутістю композиції, і достатньою віртуозністю при дотриманні заявленого рухливого темпу Allegretto. Саме вона сприймається поза межами суто педагогічного репертуару і знаходить дійсно гідний, яскравий концертний вигляд.

До сучасних композиторів-піаністів, хто стоїть на межі академічної і академічної культури, відноситься Олександр Саратський (нар. 1961) – універсальна особистість в українській музичній царині; він заявив про себе як композитор, музикознавець, диригент, педагог. Заслужений діяч мистецтв України (2020), засновник і керівник відомого біг-бенду «СараБанда», він став одним з перших дослідників культури джазу у радянському просторі. Як композитор, він оперує різними стилями – класика, рок, джаз, фолк, працює із різними виконавськими складами. За його словами: «джаз стоїть поряд із академічною музикою, фольклором чи рок-музикою. Я не ідентифікую себе як джазового чи академічного піаніста Я не є радикальним експериментатором. Я пишу академічну музику із елементами джазу. Можете це називати і джазом із елементами академічної музики» [6].

Його джазові обробки автентичних українських пісень (робота над третім томом під загальною назвою «Цвіте терен») стали відомими в багатьох країнах Європи, а виконання піаністом українського походження Джонсоном Антоніо Бразильєроу у Карнегі-Холі (2016) і обробки «Цвіте терен» увійшли до Національного реєстру рекордів України як сольний виступ наймолодшого піаніста (12 років) у концертній залі.

При великому композиторському доробку О. Саратського, фортепіанні твори різних жанрів – від великої форми (Соната для фортепіано «Real-time») до мініатюр (Три Прелюдії («Постлюдія», «Олена», «Сарабанда») – визначають головний вектор для композитора-піаніста. Стійкий творчий інтерес О. Саратський зберігає

до відомих українських народних пісень, адже ним вже написано більше 50 їх обробок («Несе Галя воду», «Ой, чий-то кінь стоїть», «Ой, ходила дівчина, бережком», «Розпрягайте хлопці коней», «Ой, у вишневому садку», «Ой, у гаю, при Дунаю», «Ой, у полі три криниченьки», «Чом ти не прийшов», «Сидить млада», «Од Києва до Лубен», «Чорнії брови, карії очі» та ін.).

Серед обробок зустрічаємо дуже популярну і репертуарну, за словами Л. Кияновської, «національно визначену» «Коломийку», що «таїть у собі алгоритми змісту» [5]. Про це свідчать її різні аранжування і виконання – на фортепіано автором, струнним квітетом «Пріма» із фортепіано, фортепіано зі степистом В. Шпудейком, біг-бендом «Сарабанда» під керівництвом композитора.

У ряду відомих українських композиторів-піаністів і аранжувальників, що звертаються до фольклорних джерел і в творчій, і у виконавській практиці – Геннадій Без'язичний. Він відомий своїми обробками автентичних українських і популярних голандських мелодій для фортепіано у 4 руки, концертними творами на українські мелодії для фортепіано соло.

Крім них, композитор-піаніст, як і Н. Нижанківський, не відмовляється від роботи над оновленням педагогічного шкільного репертуару і складає п'ять сонатин для молодших класів.

Авторські аранжування народних пісень Г. Без'язичного зосереджені на найбільш відомих народних піснях, що увійшли в авторську збірку «Concert pieces based on Ukrainian songs for piano» (2020). Серед них – мініатюри на теми пісень-романсів «Чорнії брови, карії очі» (сл. К. Думитрашка), «Ой, у вишневому садку», «Ой, у полі три криниченьки», «Цвіте терен», жартівливої пісні «Задумав дідошок». У них збережено характер і провідну мелодію пісні, викладену в гомофонно-гармонічному плані, типову куплетно-варіаційну структуру. Такі мініатюри-обробки передбачають виконання учнями молодшого і середнього шкільного віку; можливо також їх об'єднання по 2–3 твори.

Виділимо більш віртуозні, розгорнуті за розмірами, складні за динамічним розвитком, розвиненою фактурою, перемінністю розмірів, тональними зрушеннями обробки народних пісень «О я знаю, що гріх маю», «Добрий вечір, дівчино, куди йдеш», «Дубе, дубе зелений» та ін.

Висновки. Фортепіанні твори композиторів-піаністів ХХ – ХХІ століть Нестора Нижанківського, сучасних композиторів Мирослава Скорика, Олександра Саратського, Геннадія Без'язичного, Володимира Птушкіна у жанрі мініатюри пропонують нову стилістику, як результат синтезування національних витоків українського танцювально-пісенного фольклору на рівні звернення до жанрової моделі коломийки або аранжувань знакових і відомих автентичних народних пісень із сучасними, зокрема джазовими тенденціями у фортепіанній музиці.

Тим самим, п'єси означених композиторів-піаністів мають розширити, оновити і збагатити педагогічний репертуар шкіл, коледжів, вищих навчальних закладів, спрямовуючи педагогів, виконавців і слухачів на сприйняття і розуміння національного фольклорного підґрунтя крізь призму їх нового викладу.

Перспективи дослідження. Дослідження взаємовпливу автентичних національних джерел і сучасного композиторського письма, джазу в області фортепіанної музики, має бути спрямовано не тільки на п'єси малих форм – мініатюри, що передбачає більш камерне виконання, але й на твори великих форм – концерти, рапсодії, балади, фантазії тощо. Поява такого роду узагальнень сприятиме подальшій активізації та розвиткові зазначених тенденцій до максимального наближення етносу із сучасними соціокультурними потребами.

Список використаних джерел і літератури:

1. Плахотнюк О. Фольк-джаз-танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 12. С. 242 – 247. <http://dx.doi.org/10.30970/vas.12.2013.3067>
2. Івахова К. Особливості виконання фольклорних творів Мирослава Скорика. *Студії мистецтвознавчі*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2012. С. 71–79.
3. Молчко У. Фольклорні джерела музичної спадщини Нестора Нижанківського. *Народна творчість та етнографія*. № 4. Дрогобич, 2001. С. 99–108. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/201034>
4. Кияновська Л.О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст.: навч. посібник. Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Діалоги Мирослав Скорик – Любов Кияновська, 23 вересня 2013. URL: <https://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm> (дата звернення: 22.12.2024).
6. Олександр Саратський. URL: <https://theclaquers.com/en/posts/10961> (дата звернення: 22.12.2024).

References:

1. Plakhotniuk, O. (2013). Folk-Jazz dance in the context of the development of contemporary choreographic art of Ukraine. *Visnyk Lvivskoho universytetu. A series of art.* Issue 12. Pp. 242 – 247 [in Ukrainian]. URL: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.12.2013.3067>
2. Ivakhova, K. (2012). Features of the performance of folklore works by Miroslav Skoryk. *Studii mystetstvoznavchi*. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. M.T. Rylsky NAS of Ukraine. P. 71–79 [in Ukrainian].
3. Molchko, U. (2001). Folklore sources of Nestor Nyzhankivsky musical heritage. *Narodna tvorchist ta etnografia*. № 4. Drohobych. P. 99–108 [in Ukrainian]. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/201034>
4. Kiyanovska, L. (2007). Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries: Educ. manual. Chernivtsi : Knyhy–XXI. 424 p. [in Ukrainian].
5. Kiyanovska, L. (2013). Miroslav Skoryk : man and artist. Dialogues Miroslav Skoryk – Lyubov Kiyanovska, September 23. URL: <https://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm> (the date of appeal: 22.12.2004) [in Ukrainian].
6. Oleksandr Saratsky. URL: <https://theclaquers.com/en/posts/10961> (the date of appeal: 22.12.2004) [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19 вересня 2025 року

UDC 78.071.1 (477)

DOI 10.33287/222510

Лі Пінтін,

аспірант кафедри музикознавства та культурології

ННІ культури і мистецтв

Сумського державного педагогічного

університету ім. А.С.Макаренка

тел. (093) 474 - 79 - 37

e-mail: asd-x@ukr.net

<https://orcid.org/0009-0003-7961-549>

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Метою статті є окреслення модусів універсалізму у творчій діяльності Олега Безбородька. **Методи** дослідження у науковій статті усталюють взаємодію культурологічного та системного підходів, які уможливають осмислення універсалізуючих тенденцій буття сучасного митця як основи особистого творчого буттєвого проєкту, а

також методи музично-історичного та музично-теоретичного дослідження, зокрема жанрового і стильового аналізу. **Наукова новизна** статті зумовлена висвітленням модусів багатовимірної творчої діяльності О. Безбородька як утілення пошуків нових обріїв буття творчої особистості початку ХХІ ст. **Висновки.** У статті обґрунтовано різновекторність репертуарного кола О. Безбородька-піаніста, детермінована зокрема тяжінням до репрезентації стильового різноманіття сучасного національного фортепіанного мистецтва. Акцентовано такі прояви універсалізму в композиторській діяльності митця, як: масштабність жанрової панорами; тенденція розширення тембрових параметрів звукового образу світу й апробації мовно-виразових новацій; тяжіння до акумуляції художнього досвіду історико-культурних епох, зокрема в межах меморіальної тенденції; новаційна інтерпретація жанрових моделей зокрема крізь призму метафорично-символічної програмності. Доведено значущість в універсальному світі митця інтертекстуальних інтенцій, що детермінують синтез візуального та музичного начал. Закцентовано умасштаблення обріїв творчої діяльності О. Безбородька організаційним та промоційним модусами, спрямованими на активну репрезентацію світового художнього спадку та новаційного доробку сучасного українського музичного мистецтва, та на інтенсифікацію культурно-дипломатичної місії сучасного митця в межах такої новітньої форми творчої самореалізації як культурно-мистецький проєкт. Відзначено масштабність науково-дослідницьких та педагогічно-методичних орієнтирів О. Безбородька, які резонують зі значущими проблемами сучасного виконавського мистецтва та фахової мистецької освіти.

Ключові слова: українська музична культура, творчий універсалізм, універсальна постать митця, творча самореалізація, діяльнісний плюралізм, фортепіанне мистецтво, жанр, жанрова модель.

Li Pingting, postgraduate student of the Department of Musicology and Culturology of the Scientific Research Institute of Culture and Arts of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

The universalism of the creative figure of Oleg Bezborodko in the space of contemporary Ukrainian musical culture

The purpose of the article is to outline the modes of universalism in the creative activity of Oleg Bezborodko. **The method** foundation of the

scientific research includes cultural and systemic approach that make it possible to comprehend the universalizing tendencies of the contemporary artist's existence as the basis of a personal creative project, as well as methods of music-historical and music-theoretical research, in particular genre and style analysis. **The scientific novelty** of the article is due to coverage of the modes of O. Bezborodko's multidimensional creative activity as an embodiment of the search for new horizons of the creative personality of the early XXI century. **Conclusions.** The article substantiates the multi-vector repertoire of O. Bezborodko as a pianist, determined, in particular by the desire to represent the stylistic diversity of contemporary national piano art. The following manifestations of universalism in the composer's activity are emphasized: the scale of the genre panorama; the tendency to expand the timbre parameters of the sound image of the world and to test linguistic and expressive innovations; the tendency to accumulate the artistic experience of historical and cultural epochs, in particular within the memorial trend; an innovative interpretation of genre models, in particular through the prism of metaphorical and symbolic programming. The significance of intertextual intentions in the universal world of the artist, which determine the synthesis of visual and musical principles, is proved. The article emphasizes the scaling of the horizons of O. Bezborodko's creative activity by organizational and promotional modes aimed at active representation of the world artistic heritage and the innovative achievements of contemporary Ukrainian musical art, and at intensifying the cultural and diplomatic mission of a contemporary artist within such an innovative form of creative self-realisation as a cultural and artistic project. The scale of O. Bezborodko's research, pedagogical and methodical guidelines, which resonate with the significant problems of contemporary performing art and professional art education, is noted.

The key words: Ukrainian musical culture, creative universalism, universal figure of the artist, creative self-realisation, activity pluralism, piano art, genre, genre model.

Постановка проблеми. Всеохопний процес ревізії світоглядних настанов у культурі постсучасності детермінує виняткову напруженість формування нового образу людини, яка шукає сенсів між традиціями та новаціями, особистими духовними орієнтирами і загальнолюдськими вищими духовними цінностями, між національними обрядами культур і світовими культурними, художніми мейнстримами. «Згорнені» в образі сучасної творчої особистості, такі

пошуки інтенсифікуються внаслідок необхідності винайдення митцем власного місця в мінливій панорамі суб'єктивізованого переосмислення статусу засадничих конструктів музичного мислення, мовлення та виразності, а також у процесі переформатування системи механізмів самореалізації. Різнострімованість векторів художнього самовираження, гнучка комбінаторність «іпостасей» творчої особистості, що «виявилися органічно підготовленими талановитими особистостями музикантів, високий мистецький статус яких уможливив звернення до суміжних діяльнісних сфер» [1, 13], засвідчують діяльнісний плюралізм сучасного митця, свідомо орієнтованого на формування особистого буттєвого творчого проєкту.

Актуальність статті зумовлена потребою осмислення творчого універсалізму сучасного митця як закарбування плюралістичної сутності культурної парадигми початку ХХІ ст., а також специфіки взаємодії та співвідношення діяльнісних спрямувань самореалізації сучасної творчої особистості як відбиття динаміки історико-культурного процесу.

Огляд сучасних публікацій дозволяє констатувати актуалізацію проблеми творчого універсалізму в сучасній музикології у різновекторності дослідницьких спрямувань із акцентуацією діахронного, синхронного, персонологічного та виконавського вимірів. Це доводять праці О. Уманець [9], Ю. Бенті [2], Н. Рябухи [8], В. Батанова [1], який пов'язує актуалізацію універсалізму митця з неоренесансними вимірами цінностей на початку ХХІ ст.

Проте поза межами дослідницької уваги до сьогодні фактично перебуває питання специфіки втілення універсалізму в діяльності піаніста, композитора, педагога, науковця Олега Безбородька. Це дисонує з її активністю, багатовимірністю, резонансом у просторі національного та світового мистецтва і водночас інтенсифікацією висвітлення окремих складових творчості митця: специфіки творів для скрипки – у працях зокрема О. Соломонової, М. Бабій, фортепіанної творчості – у працях В. Юрчука та Н. Єфименко [10], особливостей втілення постмодерних інтенцій – у працях зокрема М. Перцова [6]. Означений дисонанс і співзвучність творчих пошуків О. Безбородька універсалізуючим тенденціям репрезентації митця у просторі культури початку ХХІ ст. є спонуками до інтегрального осмислення його діяльності як універсального буттєвого творчого проєкту і чинниками додаткових вимірів актуальності статті.

Мета статті – окреслення модусів універсализму в творчій діяльності Олега Безбородька.

Об'єкт дослідження – прояви універсализму в творчій діяльності Олега Безбородька, а **предмет** – творчий універсализм як один із домінантних модусів самопрезентації митця у культурі постучасності.

Виклад основного матеріалу. Увиразненням тенденції формування особистого буттєвого творчого проєкту у творчій діяльності Олега Безбородька є її багатовимірність, виявлена в синтезі виконавського, композиторського, організаційно-промоційного, науково-дослідницького, педагогічно-методичного спрямувань, також позначених внутрішньою різнобарвністю. Так, виконавська компонента діяльності О. Безбородька демонструє тяжіння до максимального розширення історико-культурних та жанрово-стильових параметрів. Адже поряд із шедеврами, що складають традиційну репертуарну скарбницю світового фортепіанного мистецтва піанізму, виконавські обрії О. Безбородька-піаніста окреслюють твори сучасних митців – О. Грінберга, О. Щетинського, В. Польової. Позбавлені еталонних виконавських версій, такі твори зокрема в прем'єрному виконанні (як-от «Подвійне відображення» О. Щетинського) висувають перед виконавцем не тільки складне завдання опанування новаційних концептуальних, технічних та мовно-виразових горизонтів. Самостійного значення тому як компонента виконавства для О. Безбородька набуває формування «вихідних» виконавських версій творів та їх перцептуальних контурів, а також торування нових репертуарних векторів національного та світового піанізму й репрезентація виконавця як носія новацій.

Визначальними рисами композиторської творчості О. Безбородька, позначеної такими рисами, як «інтертекстуальність, прагнення до діалогу з музичною культурою минулого, значна роль програмності, акцент на візуальному началі. ...прагнення переосмислювати надбання класичної музики, активно використовувати новітні композиторські техніки та розглядати творчість як простір для філософських роздумів» [6, 134], є певне тяжіння до своєрідного «виходу» за межі фортепіанного мистецтва та максимального розширення тембрових обріїв творчого світу. Віддзеркаленням цього слугує увага митця до сфер скрипкового, флейтового та мандолінного мистецтва (закцентуємо його новаційність у тембральних вимірах національного музичного

простору), до духової музики, у яких увиразнюється також і притаманна творчому світу митця суб'єктивізація інтерпретування жанрових моделей, а також увага до репрезентації нетрадиційних ансамблевих тембрових сполучень (зокрема «Ars naturalis» та «Дихання Лева» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано, *Konzertstück* для кларнета та 10 інструментів тощо).

У плюралістичності варіативних інтерпретацій у творчості О. Безбородька постає жанрова модель концерту. Так, митець звертається до версії жанру в її первинній призначеності для інструмента соло – проте творчий універсалізм в обрях концертного жанру знаходить виявлення в орієнтації митця на розширення тембрових меж означеної жанрової моделі. Це демонструють «*Concerto grosso ma non molto*» для скрипки, фаготу та струнного оркестру, Концерт для скрипки з духовим оркестром, Концерт для органу з оркестром.

Таким є і Концерт для флейти з камерним оркестром, у якому традиційна 3-частинна модель та темброва домінанта резонує з бароковою та класицистичною епохами, позначеними технічним вдосконаленням інструмента та його актуалізацією у сучасній виконавській практиці. Це закарбовують зразки концертного жанру для флейти у творчості Ж. М. Леклера, А. Вівальді, К.Ф.Е. Баха, В.А. Моцарта, К. Стаміца, романтичні версії жанру, які демонструють тяжіння до суб'єктивізації творчого світу, зокрема і в тембровій царині – Концерт D-dur К.М. Рейнеке та поодинокі прецеденти апробації жанру сучасними композиторами України – Є. Станковичем І. Щербаковим, З. Алмаші, О. Серовою.

Віддзеркалюючи тенденцію творення національної версії жанру, Концерт для флейти з камерним оркестром О. Безбородька постає на перехресті декількох потужних провідних тенденцій сучасного музичного мистецтва. Насамперед зацентруємо тяжіння до акумуляції художнього досвіду різних історико-культурних епох. Це знаходить відображення в синтезі тембрової «лінії» європейського інструментального концерту в її історичній тягlostі та сучасних спрямувань «звукообразного мислення композитора – від звукової структури музичного мовлення (що моделює динаміку смислових відношень між образом та його семантико-семіотичним, звуко-символічним відтворенням), до смислової моделі буття – звукового образу світу» [8, 116]. Їх відбиттям у творі є технічні новації

флейтового мистецтва – «чверть тони, мультифоніки, вібрато клапанами, флейтові флажолети, *slap*» [7, 184]. Підкреслимо і концептуальну значущість імпліцитних програмних інтенцій, виявлених в окресленні автором емоційної «аури» частин (*Allegro fresco*, *Adagio di molto con devozione*, *Allegro desolato*).

Меморіальні інтенції Концерту для флейти з камерним оркестром О. Безбородька формують своєрідний концептуальний модус у творчості композитора (репрезентований також у творі для скрипки соло «КОММОЗ» пам'яті Б. Которовича) та засвідчують його вписаність в один із провідних векторів сучасного художнього мислення, в *homage*-традицію, «яка має багатовікову історію й актуалізується тяжінням сучасної культури до концентрації культурного спадку та осмислення значущості його складових при нівелюванні хронологічних та концептуальних меж історико-культурного буття» [3, 43], Відзначимо і показову для Концерту для флейти з камерним оркестром тенденцію створення твору спеціально для виконавця – для флейтиста С. Вілки (що реалізується зокрема і в концерті Ж. Ібера, створеному для французького флейтиста М. Муаза.). Це надає концертному жанру статусу царини творчого діалогу-співіснування творчих особистостей та певним чином відбиває зміну «уявлень про саму суть музичного діалогу – від барокової гри контрастів до сучасного осмислення солістичної партії як вияву внутрішнього світу людини» [5, 63].

До «аури» барокової епохи та рис *concerto grosso* апелює *Concerto Luminoso* (2014 – 2016 pp.), який водночас демонструє тяжіння до програмності та певної редукції жанру. 2-частинна структура відбиває притаманне сучасному художньому мисленню прагнення максимальної концентрації висловлювання, а програмні номінації метафорично-символічного характеру (*Allegro Luminoso* та *Adagio Luminoso*) апелюють до вихідних «пунктів» осмислення світу людиною в бінарних опозиціях, поєднаних прагненням ствердити цілісний та багатогранний образ світу. Це певним чином відбивається на тембровому рівні – скрипка і віолончель постають у творі як сенсотворні сили, «розведені» у тембровій увиразненості та водночас поєднані органологічною природою, із якою, як із утіленням образу людства, співдіє струнний оркестр.

Багатовимірність притаманна і фортепіанній творчості О. Безбородька, яка демонструє інтенсивність пошуків, спрямованих

зокрема в царину новаційної репрезентації жанрових моделей минулого («П'ять багателей», «Міньонетти та поеметти нашого часу»), актуалізації жанрів, позначених свободою композиційно-структурної та концептуальної організації («Intermezzo»), тенденцією концептуалізації урізноманітнення програмних вимірів піанізму метафорично-символічними та фольклористичними інтенціями («Три витіснені бажання», «Le Tombeau d'un Amour», «Одна мамка, сорок дідиків»), оновлення технічних обріїв піанізму («Carpe diem» для фортепіано в 5 рук).

Характеризуючи специфіку сучасної української камерно-інструментальної музики, А. Кравченко наголошує на тому, що «принципи виконавсько-інтерпретаторського універсалізму знаходять своє відображення і в міжмистецькій площині, що пов'язано із сучасними тенденціями інтермедіальності. <...> що окреслюють еволюційний поступ ансамблевого виконавства: від експериментів суто музичних до експериментів позамузичних («гібридних»)» [4, 229]. Утіленням такої інтертекстуальної спрямованості у творчості О. Безбородька слугує як створена за мотивами картини Олега Голосія «Голосій-соната» (для скрипки та фортепіано), так і орієнтація на формування новітніх модусів творчої діяльності, умасштаблення мистецької самореалізації та художньої комунікації в спільному творчому полівидовому та поліжанровому проєкті. Проєкт «Мелопластичні репрезентації Костянтина Ляшева (живопис) і Олега Безбородька (музика)» (2011 р.) [2] став своєрідним передбаченням сучасного домінування тенденції оформлення мистецьких пошуків у межах культурно-мистецьких проєктів, що є новою формою як творчої самопрезентації, так і «духовного буття нації орієнтованою на піднесення власного духовного спадку та багатовимірну промоцію нового образу нації» [9, 253]. Зазначимо, що репрезентація проєкту в Софії Київській має символічний сенс як віддзеркалення символіки топосу, питомої значущості для сучасної національної культури ідеї духовної спадкоємності та безперервності історико-культурного буття нації. Проєкт є і втіленням О. Безбородьком зокрема тривалої традиції творення аудіо-візуального образу світу як відбиття пошуку нової цілісності та єдності – художньої консолідації людства в межах постсучасної плюралістично-мозаїчної картини світу.

Таку спрямованість відбиває і специфічний організаційно-творчий та промоційний модус творчої діяльності митця, спрямований

на активну пропаганду сучасного українського музичного мистецтва в національному та світовому культурному просторах. Його виявленням слугує, з одного боку, активна співпраця О. Безбородька з симфонічними оркестрами України, камерним хором «Хрещатик», ансамблями «Київська камерата», «Київські солісти», та творчими колективами – амбасадорами сучасного світового музичного мистецтва, зокрема з «Ensemble Musikfabrik», «Рікошет» тощо. З іншого боку, зацентруємо і виняткову вагомість і важливість культурно-дипломатичної місії митця як компоненти буттєвого творчого проєкту, що її віддзеркалює «Симфонія незламності». Традиційна класицистична модель симфонічного жанру (4 частини – «Мрія», «Пошесть», «Попіл», «Воля», «Птах») маніфестує світові сучасну трагедію української нації крізь призму вічних духовних цінностей та спадкоємності духовного досвіду.

Промоція сучасного українського мистецтва визначає і універсальні стильові виконавські орієнтири творчості О. Безбородька-піаніста, спрямованої на репрезентацію новітнього доробку сучасних українських композиторів – З. Алмаші, О. Щетинського, О. Грінберга, В. Польової, В. Сильвестрова, позначеному суб'єктивізацією стильових настанов і відповідно детермінацією виконавської лабільності.

Одним із варіантів утілення промоційно-культуротворчого та водночас композиторського модусів творчої особистості О. Безбородька видається можливим визначити орієнтацію на творення новітніх версій світового музичного доробку. Серед таких нових прочитань класики, що актуалізують її буття в параметрах сучасності, створюють діалог епох у творчості митця [10, 111] та стверджують позачасову значущість духовного, художнього досвіду – попури на теми «Кармен» Ж. Бізе, Варіації на прелюдію О. Скрябіна. Вектором і промоційно-культуротворчої, і композиторської іпостасей творчої діяльності О. Безбородька, що вписує її в актуалізований епохою культурний пласт, детермінований потребою осмислення історичної пам'яті, є введення в концертний репертуар творів, що перебували поза межами уваги виконавців – зокрема твору німецького митця Макса Бруха («Kol Nidrei» на основі релігійної музичної традиції юдаїзму – молитви «Звільни себе від клятв»).

Утіленням організаційно-популяризаторського модусу діяльності О. Безбородька став також мистецький проєкт «Рояльний

бенефіс», у якому митець виступив як художній керівник та диригент. У творчій спільності із Заслуженим академічним симфонічним оркестром Українського радіо, американським піаністом Чжі Кайвеем, фортепіанним дуєтом «Kyiv Piano Duo» проект репрезентував широким слухацьким колам твори М. Равеля, Л. Деліба, С. Борткевича (зокрема унікальний концерт для лівої руки).

Окремим компонентом буттєвого творчого проєкту для О. Безбородька є науково-дослідницька діяльність, тісно пов'язана із виконавським компонентом проблематизацією нагальних питань сучасного піанізму. У полі наукових пріоритетів О. Безбородько-науковця – актуалізовані сучасною емансипацією виконавства дослідження щодо специфіки співвідношення композиторського та виконавського тексту, особливостей сучасної виконавської рецепції (на основі осмислення специфіки виконавської інтерпретації творів Б. Лятошинського та В. Сильвестрова), співвідношення національних модусів художнього опанування світу, сконцентрованих у національних звукових образах фортепіано.

Детермінантом актуалізації науково-методичної компоненти в універсалізуючих спрямуваннях діяльності О. Безбородька є потреба у формуванні новітніх механізмів виховання творчої особистості, свідомо орієнтованої як урізноманітнення алгоритмів самостійної роботи, так і на апробацію новачійних засобів виразності (зокрема педальної техніки).

Висновки. Віддзеркалюючи актуалізацію формування нового універсалізуючого образу творчої особистості початку ХХІ ст., творча постать Олега Безбородька постає у плюралістичній множинності діяльнісних спрямувань та мобільній змінюваності мистецьких іпостасей як основи особистого буттєвого творчого проєкту. У виконавській царині це відбиває стильова різновекторність репертуару, спрямованість на репрезентацію стильового різноманіття сучасного національного фортепіанного мистецтва. У композиторській діяльності виявленням універсалізму є: масштабність жанрової панорами та апробація сфер інструменталізму, що перебували на маргінесі творчої уваги українських композиторів та нині постають як маркери тенденції тембрового умасштаблення звукового образу світу; тяжіння до акумуляції художнього досвіду різних історико-культурних епох (головно бароко та романтизму), виявленої зокрема в меморіальності як одній із основних

концептуальних ліній творчості; тенденція апробації мовно-виразових новацій; новаційна концептуальна інтерпретація жанрових моделей зокрема крізь призму метафорично-символічної програмності. Значущі царини універсального світу митця формуються в контексті інтертекстуальних інтенцій, що детермінують синтез візуального та музичного начал. Організаційний та промоційний модули творчої діяльності митця спрямовані на активну репрезентацію світового художнього спадку (зокрема в новаційних інтерпретаціях) та новітнього доробку сучасного українського музичного мистецтва, а також здійснення актуалізованої соціокультурними реаліями сьогодення культурно-дипломатичної місії у світовому просторі культури в межах такої форми творчої самореалізації як культурно-мистецький проєкт. Масштабне коло науково-дослідницьких і педагогічно-методичних орієнтирів митця резонує з універсальними інтенціями особистого буттєвого творчого проєкту та з широким колом актуальних проблем виконавства (зокрема щодо кореляції художньої рефлексії композитора та виконавця, специфіки національних звукообразів фортепіано) та фахової освіти, спрямованої на формування нової генерації національної творчої еліти.

Перспективи подальших розвідок вбачаються у дослідженні специфіки універсальної самореалізації творчої особистості в обріях культури початку ХХІ століття.

Список використаних джерел і літератури:

1. Батанов В.Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ...канд. мист.: 17.00.03. Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2016. 16 с.
2. Бентя Ю. Олег Безбородько: «У серйозній музиці немає форматів». Музика, 2015, 20 листопада. URL: <https://mus.art.co.ua/oleh-bezborodko-u-serjoznij-muzytsi-nemaje-formativ/>
3. Калашник М.П., Жукова О.М. Фортепіанна творчість Людмили Юріної: жанрові, стильові та виконавські виміри. *Слобожанські мистецькі студії*, 2025. Вип. 2 (8). С. 42–46. <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.8>
4. Кравченко А.І. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ–ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 300 с.
5. Олексюк О.М., Балабанов В.А. Концерт для флейти з оркестром Євгена Станковича: аналіз жанрово-стильових тенденцій. *Молодий вчений*. 2025. № 3 (134). С. 62–66. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2025-3-134-20>
6. Перцов М.О. Композиторський стиль Олега Безбородька: візії постмодерну. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 134 – 138. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180582>

7. Перцов М.О. Жанрово-образні трансформації флейтового концерту у творчості українських композиторів ХХІ ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2017. Вип. 1 (8). С. 181–186.
8. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... д-ра мист. 26.00.01. Харків: ХДАК, 2017. 456 с.
9. Уманець О.В. Культурно-мистецький проєкт як явище сучасної національної культури. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 1. С. 247 – 255. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-31>
10. Юрчук В., Єфименко В. Фортепіанні твори Олега Безбородька. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 52. Т. 3. С. 109 – 113. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-14>

References:

1. Batanov, V. (2016). Universalism of a composer personality in the art of music in XX – beginning of XXI century. (Extended abstract of candidate's thesis). Odessa: Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].
2. Bentia, Yu. (2015). Oleg Bezborodko: «There are no formats in serious music». Music. November 20 [in Ukrainian]. URL: <https://mus.art.co.ua/oleh-bezborodko-u-serjoznij-muzytsi-nemaje-formativ/>
3. Kalashnik, M., Zhukova, O. (2025). The piano works of Ludmila Yurina: genre, style and performance dimensions. *Sloboda Art Studies*, 2 (08). 42–46 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.8>
4. Kravchenko, A. (2020). Chamber and instrumental art of Ukraine of the end of XX – beginning XXI centuries (semiological analysis): monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Oleksiuk, O., Balabanov, V. (2025). Concert for the Flute with orchestra by Evhen Stankovych: analysis of genre and style trends. *Young Scientist*, 3 (134), 62–66 [in Ukrainian].
6. Pertsov, M. (2019). Compositors style of Oleg Bezborodko: postmodern visions. *Culture and Contemporaneity*, 1, 134 – 138 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.180582>
7. Pertsov, M. (2017). Genre-shaped transformations of the flute concert on the Ukrainian composer's works in XXI century. *International Journal: Culturology. Philology. Musicology*. 1 (8). 181–186 [in Ukrainian].
8. Riabukha, N. (2017). Transformation of the sound image of the world in piano culture: onto-sonological approach. (Doctor's thesis). Kharkiv: KSAC [in Ukrainian].
9. Umanets, O. (2024). Cultural and art project as a phenomenon of contemporary culture. *Fine Art and Cultural Studies*, 1, 247 – 255 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-31>
10. Yurchuk, V., Yefimenko, N. (2022). Piano works by Oleg Bezborodko. *Current issues of Humanities*, 52, Vol. 3, 109 – 113 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-14>

Стаття надійшла до редакції 21 вересня 2025 року

UDC 78.03 (477):787

DOI 10.33287/222511

Berezutska Maryna,
Doctor of Philosophy, Professor,
Professor of the Department of Folk Instruments
in Dnipro Academy of Music
тел.: (067) 965 - 31 - 66,
e-mail: bermarser@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5511-2195>

THE IMPACT OF BANDURA MUSIC ON TEENAGE LISTENERS

(based on a concert performance

by the bandura ensemble "Charivnytsi" of Dnipro academy music)

The purpose of the article is to determine the role of repertoire in the formation and development of ensemble bandura creativity using the example of the bandura ensemble "Charivnytsia". **Research methods.** The study used structural-functional, historical, as well as source studies, and methods of analysis and synthesis. **Scientific novelty.** The role and significance of the repertoire in ensemble performance is established using the example of the bandura ensemble "Charivnytsi" of the Dnipro Academy of Music, as a bright representative of bandura ensemble performance in this research for the first time. The repertoire of student groups is the basis for the professional training of bandurists, therefore this study is of great importance for the development of bandura performance and the improvement of the educational system of specialists in national musical art. **Conclusions.** Repertoire is a generalizing concept, includes composer, performer and listener aspects. In this context, the co-creation (relationship) of the participants in this creative communication process is of enormous importance: composer – performer – listener. On the one hand, the repertoire is determined, and on the other hand, it itself determines the creative face of the musical band, the individual performing style, and the level of professional skill of the musical group. The repertoire of the student bandura ensemble "Charivnytsi" is the basis of the creative activity of the musical group, which accomplishes educational, developmental and educational functions that are inextricably linked. The repertoire creates the fundament of the educational process with a modern competency-based approach to the professional training of bandurists. Only a correctly choose repertoire

contributes to the creative growth of the musical group and the improvement of participants' performing skills.

The key words: repertoire, bandura ensemble, performing arts, listeners, emotions.

Березуцька Марина Сергіївна, доктор філософії, професор, професор кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики

Бандурна музика та її вплив на молоде покоління слухачів (на прикладі виступу ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпровської академії музики)

Мета статті – з'ясувати, які емоції виникають у молодого покоління слухачів під час концерту бандурної музики у живому виконанні ансамблем «Чарівниці» Дніпровської академії музики. **Методи дослідження.** У представлений науковій статті було використано методи аналізу та синтезу, а також застосовано метод анонімного опитування. У написанні презентованої статті використовувались також методи узагальнення, спостереження та структурно-функціональний метод дослідження. **Наукова новизна.** Вперше у сучасному музикознавстві царини виконавського мистецтва було проведено наукове дослідження, а саме – яким чином бандурна музика у живому виконанні ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпровської академії музики, впливає на молоде покоління слухачів. Наукове дослідження було проведене шляхом анонімного опитування за допомогою QR-коду під час проведення концерту бандурної музики. **Висновки.** Українська музика у виконанні ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпровської академії музики не залишає байдужим жодного слухача, вона викликає широку палітру емоцій та різноманітних почуттів. За результатами наукового дослідження можна дійти наступних висновків, що найкращі зразки українського фольклору та сучасної української музики визвали найбільшу зацікавленість, а також яскраві емоції у молодих слухачів, численних поціновувачів української музичної культури. Респонденти отримали безліч позитивних емоцій під час концерту бандурної музики, а саме – 100% відповіли, що їм сподобався концерт ансамблю бандуристів «Чарівниці» та музичні твори, які виконували бандуристи, 55 % зазначили, що вони відчували радість під час концерту. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпровської академії музики упорався із своєю місією зберігати, популяризувати та розповсюджувати

українське музичне мистецтво та виконав одну з важливіших своїх функцій – виховувати молоде покоління на кращих зразках національного музичного мистецтва.

Ключові слова: репертуар, ансамбль бандуристів, виконавське мистецтво, слухачі, емоції.

Research problem statement. «Music is ambiguous, and no matter how composers or performers wish to imbue their music with particular intentions, listeners will construct their own meanings for the music: these meanings will never be wrong and will always be unique. Thus, all music making, all music listening, all music talking, all musicking is essentially an identity project» [1, 5]. Music is a means of cultural expression – people from all cultures employ music to express their feelings, desires, and dreams. The bandura is a musical symbol of the Ukrainian people (a national musical brand). Bandura art occupies a special place in Ukrainian culture; it is peculiar exceptionally to the Ukrainian nation and thus has become a symbol of the national identity of Ukrainians. «The bandura repertoire has ideological content, typical for the bandura art of Ukraine, the musical works reflect the history, worldview and mentality of the Ukrainian people: striving for unity and independence, love for Ukraine, pride in belonging to the Ukrainian nation» [2, 81]. The bandura ensemble "Charivnytsi" has been a bearer and popularizer of Ukrainian culture for the past 70 years. One of the main functions of the bandura ensemble is to educate the younger generation on the best examples of national musical art.

Relevance in interaction with scientific and practical tasks. The chain "composer – performer – listener" attracts the attention of many scientists from various perspectives, namely the performer's interpretation of the composer's music, the performer's influence on the listener, etc. O. Beregova, L. Gakkel, I. Yergiyev, O. Katrych, N. Kashkadamova, Ya. Milshtein, V. Moskalenko, L. Povzun, O. Samoilenko, B. Syuta, and many other scientists have investigated this issue from different aspects. The most common order in this chain is as follows: in the first place is the composer with his music, then the performer with his interpretation, and finally the listener, for whom this music is written and performed. In this study, we decided to approach this chain from the other side, namely, to put the listener in the first place, and to find out what exactly the listener feels while listening to certain music works (specifically Ukrainian music), how exactly the musical work (composer) affected the listener through the

performer (bandura ensemble) with all the attributes – Ukrainian folk instrument, national costumes, etc..

Analysis of current publications on the research topic. Over the past two decades, numerous studies by scientists whose area of scientific interests is the influence music on people have confirmed the relevance of this topic. Ukrainian and foreign researchers consider this issue from various positions. M. Subota considered the perception of music as a psychological category, focusing on listeners with different levels of musical education; I. Malashevskaya and M. Lazuka studied the influence of music on the younger generation and the characteristics of its perception. Ya. Kalynychenko investigated the influence of listening to music on the psycho-emotional state of adolescents. The study of the relationship between music and emotion is research interests of such foreign scientists as P.N. Juslin, who has investigated the underlying mechanisms of how does music evoke emotions, E. Labbé, N. Schmidt, J. Babin, and M. Pharr, who have studied the effectiveness of different types of music (classical and heavy metal music) in overcoming stress, Z.E. Papinczak, G.A. Dingle, S. Stoyanov, L. Hides, and O. Zelenko, who developed and tested a model of the relationships between young people's use of music and their well-being.

The purpose of the study is to find out what emotions experienced by listeners (specifically, teenagers) during a live Bandura music concert, to investigate how the music of the "Charivnytsi" ensemble affects younger listeners (schoolchildren).

The object of the study is the emotional state of listeners during the bandura music concert, **the subject** of the study is – listeners (schoolchildren) who attended the concert of the bandura ensemble "Charivnytsi". For the first time, a scientific study was conducted to examine how bandura music live performed by the bandura ensemble "Charivnytsi" influences the younger listeners through an anonymous survey using a QR code.

The main material. Music plays a special role in the making of the cultural space of any country. One of the meanings of the term "culture" is the set of behaviours, beliefs, social structures, and technologies of a population that are passed down from generation to generation [3]. The bandura art is a cultural symbol of Ukraine. The bandura performances entirely consist of national symbols: the Ukrainian language, the Ukrainian musical instruments (banduras), the Ukrainian traditional costumes, the

Ukrainian melodies, and the Ukrainian lyrics. “The lyrics of the songs are filled with the semantic content of national character: lyrical songs about love for the native land and nature, songs about the heroic past of Ukraine, cheerful Ukrainian dance melodies, a little philosophical and moralizing songs about family values” [2, 86]. Each concert of the bandura ensemble “Charivnytsi” performs a “representative” function and is a celebration of the Ukrainian culture. Live music of the “Charivnytsi” ensemble creates a social link between them (performers) and the listeners, which reinforces the link between bandura music and Ukrainian people.

Many concerts are implemented as a part of long-term projects, most of which were organized by the Dnipro Academy of Music for the younger generation with the aim of their cultural education. Thus, over the past decades, the following have been held: “Young talents of the Dnipropetrovsk Conservatoire for the city’s youth” (2015-2019) — concerts for students and teachers of the Dnipro universities, “Schoolchildren’s Club” (2018-2019) — concerts for the city’s schoolchildren, “Non-material musical heritage of the Dnipropetrovsk region in the prism of generations” (2018-2019) for teachers of secondary schools at the Dnipro Academy of Music, “Student Philharmonic” in the Central Library for library readers, “Music Living Room: Music and You” in the Dnipropetrovsk Regional Library for Children (2010—present days). The bandura ensemble “Charivnytsi” is a permanent participant in all the mentioned projects in different years.

The project “Music Living Room: Music and You” of the Dnipropetrovsk Regional Library for Children and the Dnipro Academy of Music has existed since 2010. During the academic year, various concerts are held every month within the framework of this project. The author and organizer of the project, Iryna Klymchyk, a teacher at the Department of Folk Instruments, fruitfully collaborate with Tatyana Fedus, head of the Library Art Department. I.V. Klymchyk carries out all preparatory and organizational work on behalf of the Dnipro Academy of Music: invites performers to participate in the concerts, prepares scenarios, and often compère these events herself. T.M. Fedus organizes audiences for various events, creates posters and advertising for the project, and reports on the Children Library's Facebook page.

Students and teachers from all departments of the Academy perform in front of a diverse audience, mainly children of all ages, and voluntarily participate in the “Music Living Room: Music and You” project monthly.

Bandurists are regular participants in these concerts – both solo and as part of the bandura ensemble “Charivnytsi”, they took part in 9 concerts of the project under various themes: “Ukrainian Muse Through the Centuries” (12.11.2024), “Music in My Life” (24.04.2024), “Personality in Art” (26.03.2025), “Music Unites Us” (18.10.2023), “Bandurna Shevchenkiniana” (14.03.2024), “Sounds of the Universe” (09.02.2023), “Score of the Soul” (16.03.2023), “Musical Vytynanky” (19.05.2022), “Instrumental Kaleidoscope” (24.05.2022). In addition to individual solo performances by M. Berezutska’s bandura students with performers on other musical instruments, three of these concerts were entirely dedicated to bandura music.

The concert “Music in My Life” (24.04.2024) attracts special attention and became the basis for this study. It was not just a concert with the performance of musical works, it was a concert-lecture, with a certain scenario, where each musical piece was preceded by the words of the compère (and author of the article), who prepared the listeners for the necessary perception of each musical work.

It was either useful information about the history of the creation of the musical works, or interesting facts from the biography of the composers, or poems by the academy student, which she wrote for specific songs from the ensemble’s repertoire and her own musical work. Preparing the audience for listening to particular musical works, telling about the character, plot and dramaturgy of the songs contributed to a creative and friendly atmosphere for better perception of Ukrainian music and close contact between the performers with the audience.

A few days before the concert, the idea arose to communicate with the audience. We wanted to get feedback from the listeners, to learn what they feel when listening to Ukrainian songs performed by the bandura ensemble “Charivnytsi”. An attempt was made to find out the opinion of the schoolchildren using modern technologies, namely an electronic anonymous survey with a QR code. The advantage of the anonymous survey among teenagers is that anonymity encourages them to give frank, honest answers. The respondents were not afraid of a negative reaction from the interviewer and were not shy about expressing their own opinion. This is exactly the reaction we needed.

A questionnaire was compiled; a QR code was prepared and printed. The questions were designed to take between 2 and 5 minutes to answer. The questionnaire had 9 questions, 6 of which required choosing simple

answers: "yes" or "no", 1 question – choosing an answer from among the proposed ones, and only 2 questions were close to the detailed ones, where it was necessary to indicate the work and describe your own impressions.

Questions for the listeners that had to be answered "yes" or "no":

- *Did you like the bandura concert that you attended in the library?*
- *Did you like the Ukrainian songs performed by the bandura ensemble "Charivnytsi"?*
- *Did you like the songs that the girls sang solo?*
- *Did you like the musical pieces that the girls played bandura solo (instrumental)?*
- *Did you have a desire to listen to Ukrainian songs performed by the bandura ensemble "Charivnytsi" again?*
- *Would you like to come to a concert by the bandura ensemble "Charivnytsi" again?*

To the question «What part does music play in your life? » the following answer options were offered:

- *10 -20%*
- *25 – 50%*
- *More than 50%.*

Questions that suggested more detailed answers:

- *Which musical piece did you like the most? If you remember the title, please write it down.*
- *What did you feel while listening to Ukrainian songs performed by the bandura ensemble "Charivnytsi"?*

Communication with the audience after a concert is an integral part of any performer's concert practice; it is a long-standing tradition of our musical group. After the bandura ensemble "Charivnytsi" concerts we (leaders and participants) always receive a lot of feedback, opinions, sometimes advice and recommendations from our colleagues from the Academy, music school teachers, students, parents and relatives of performers, and ordinary listeners of all ages from children to the elderly. These are our regular fans, connoisseurs of Ukrainian and bandura music, and new listeners who came to our concerts for the first time. The opinion of everyone, without exception, is very important to us.

These are oral and telephone conversations, messages in various messengers with feedback, congratulations, thanks and advice addressed to the bandura ensemble and leaders. Therefore, this concert was no exception; we simply approached communication with young people in a different way.

The auditorium where the concert was held was a small, pleasant and cosy hall of the Art Department at the Regional Library for Children, designed for 20-25 seats. The concert audience was 13-14 year old students and library employees. A preliminary agreement with the event organizers regarding the concert duration was no more than 45 minutes. The concert was divided into 3 blocks: ensemble performance – solo performance – ensemble performance. The performers (that is, the participants of the bandura ensemble "Charivnytsi") were a little older than the students, which brought the listeners and performers much closer together.

The repertoire of the bandura ensemble "Charivnytsi" includes musical works of various styles and genres: original works for bandura, arrangements, and Ukrainian folk songs; classical and modern musical works. The bandura players performed 10 different songs from their repertoire – Ukrainian folk songs, musical works of Ukrainian composers of the 20th-21st centuries I. Karabyts, M. Skoryk, V. Shapovalenko, V. Pavlikovsky, M. Degtyar, the Academy student's original work, and the modern hit "The Cossacks Were Riding" by Kyrylo Momot.

After the compère's words: «Your opinion about the concert, the bandura ensemble performance is very important to us. Now I will give you a piece of paper with a QR code for an anonymous survey, where you can answer questions about your impressions after the concert.

Thank you very much for your feedback» a piece of paper with the specified information was handed out. The students reacted very positively to this request, it did not cause them any surprise, since this is a fairly common practice, an ordinary phenomenon at school. The number of students present at the concert was 20, and 12 (60%) took part in the survey.

Table 1.

What part does music play in your life?	Quantity of answers	%
10 -20 %	2	17%
25 – 50%	4	33%
more than 50%	6	50%

Table 2.

№	Questions	Answers		
		Yes	No	Other
1	<i>Did you like the bandura concert that you attended in the library?</i>	100%	–	–
2	<i>Did you like the Ukrainian songs performed by the bandura ensemble “Charivnytsi”?</i>	100%	–	–
3	<i>Did you like the songs that the girls sang solo?</i>	100%	–	–
4	<i>Did you like the musical pieces that the girls played bandura solo (instrumental)?</i>	100%	–	–
5	<i>Did you have a desire to listen to Ukrainian songs performed by the bandura ensemble “Charivnytsi” again?</i>	92%	8%	–
6	<i>Would you like to come to a concert by the bandura ensemble “Charivnytsi” again?</i>	83%	8%	8%

The question “Which musical piece did you like the most? If you remember the title, please write it down” received 9 responses (75%). The listeners liked the Ukrainian folk song in a modern arrangement by Igor Haydenko “Come, Come to the Rain” – 5 responses out of 9 that is 55%. One respondent wrote the titles of 3 songs; all the others chose only one song. Two respondents named the song “Draw Me a Night” by M. Skoryk. One respondent wrote the Ukrainian folk song in an arrangement by Zh. Kolodub “Yak poyihav miy mylenkyy”, another respondent liked “Vesnyanka” by V. Shapovalenko.

To the question, "What did you feel while listening to Ukrainian songs performed by bandurists?" 8 answers were received (75%), namely: good, cheerful mood, pride; joy; a storm of emotions; I really liked it; joy and pride. Two more detailed answers, for example: "Joy, respect. Just gorgeous

emotions. The girls are really good. Everything was synchronous, loud, pleasant and beautiful" and "Enthusiasm, really talented girls, incredible emotions and performance". As can be seen from the answers, the listeners received many positive impressions; most of all the respondents defined their emotions as joy (3 answers).

Having analysed the listeners' answers, the following points can be highlighted:

1. Music plays an important role in the lives of most respondents; for half of the listeners it is 50% or more, for 1/3 of the listeners – from 25 to 50%.

2. Among the 10 musical works that were performed in front of the audience, Ukrainian folk songs received the most likes, in particular "Come, Come to the Rain" (Idy, idy doshchiku) arranged by I. Haydenko – 55%.

3. All the respondents' answers regarding the emotional impact of bandura music confirm that the listeners received "a storm of gorgeous, incredible emotions", felt joy and pride, they were in a good, cheerful mood and they "really liked the girls' performance".

The analysis data make it possible to summarize the results of the study.

1. Most of the students are generally interested in music or have a relationship with music.

2. The overwhelming majority of students preferring Ukrainian folk songs over other musical works, even modern hits, confirmed the fact that Ukrainian songs in modern arrangements are closest to the younger generation of listeners. This is not a coincidence, it can be explained by the peculiarity of the Ukrainian mentality and young people feel it subconsciously. Ukrainian folk songs are the soul of the Ukrainian people and humorous songs have found a hot response in the hearts of the students. Humour is one of the important characteristics of the Ukrainians. In the difficult social conditions in which Ukrainian people have lived for many centuries, they have found the strength to joke about their shortcomings and problems. Therefore, in the current time, during the war in the country, we, Ukrainians, find the power and time to joke and have fun. The second place among the auditory favourite was taken by the song «Draw Me a Night» by Myroslav Skoryk, which has become a real hit on the Ukrainian Internet in recent years. Songs by Ukrainian composers of the 20th century, including M. Skoryk, A. Kos-Anatolsky, I. Poklad, and many others are the best examples of Ukrainian musical culture, they are very relevant now and are

exactly the high-quality and meaningful content that Ukrainians need in difficult times for the country. It follows that the best examples of Ukrainian folklore and modern Ukrainian music arouse the most interest and vivid feelings in the younger generation.

3. Emotions and music are indivisible; they cannot exist separately from each other. Music should evoke emotions; this is its essence, its purpose. Every person attends a concert precisely in order to feel some certain emotions. For bandurists, it is a great pleasure to bring joy to every listener, especially when it comes to teenagers, whose personalities are still in the process of formation and there is still an opportunity to influence their development and education. The advantage of live performance of Ukrainian music, where there is close contact between performers and listeners, is undeniable. From the responses received, we see that the audience relished the concert with many positive emotions and feelings. Therefore, we conclude that the bandura ensemble "Charivnytsi" has accomplished their mission to preserve, popularize and disseminate Ukrainian musical art.

Conclusions. Ukrainian music is a powerful means of shaping the cultural identity of an individual, especially among the younger generation of Ukrainians. Ukrainian music performed by the bandura ensemble "Charivnytsi" captivates every listener, evoking a wide range of emotions and various feelings. As this study has shown, the best examples of Ukrainian folklore and modern Ukrainian music arouse the greatest interest and vivid emotions in the younger generation. Respondents noted that they received many of positive emotions during the concert; 100% of listeners responded that they liked the concert and the musical works (songs) performed by the bandurists, 55% answered that they felt joy during the concert. The bandura ensemble "Charivnytsi" has fulfilled one of their important functions – educating the younger generation on the best examples of national musical art.

Prospects for further study of the specified scientific topic. According to a modern scientist P. N. Juslin, «One apparently universal feature of music's appeal is its ability to produce emotions in listeners» [4, 4]. The subject of the influence of music on the emotional state of listeners has various aspects and opens up huge prospects for further research in this direction. In this study, we made the following accents: live music performance, the age of listeners – students 13-14 years old, the repertoire – Ukrainian songs. The field of the study can be deepened in each of the

aspects: it can be listening to music in audio recordings or watching videos; the age of listeners can be expanded from children to the elderly, the listeners can be either musicians or ordinary people; regarding the repertoire, it can be thematic concerts with the performance of certain musical works.

The reverse sequence in the “composer – performer – listener” chain allows us to find out the listeners’ opinions about the appropriateness and relevance of the bandura ensemble’s repertoire. In my opinion, it is not enough to just perform; we need to know whether the audience perceives musical pieces performed by bandura players or not? If this is true, it confirms that bandura art is on the right way and has prospects in the future. If not, we need to find out why not, and, perhaps, make some changes: either prepare an attractive lyrics before performing the musical works, or approach the musical presentation more emotionally and convincingly, and most importantly, consider how to engage listeners in Ukrainian music.

Список використаних джерел і літератури:

1. MacDonald, R., Hargreaves, D.J., & Miell, D. (2017). Handbook of musical identities. Oxford University Press. URL : <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199679485.001.0001>
2. Berezutska M. (2023). Ukrainian music in shaping of national identity: a 65 years-long creative path of a bandura ensemble in the Dnipro city’s cultural space. National Identities. 25 (1). Pp. 75-96. URL : <https://doi.org/10.1080/14608944.2022.2060954>
3. Thompson, W.F., & Balkwill, L. (2010). Cross-cultural similarities and differences. In P.N. Juslin & J.A. Sloboda (Eds.), Handbook of music and emotion: Theory, research, applications. Oxford, UK: Oxford University Press. Pp. 755–788.
4. Juslin, P.N., Barradas, G.T., Ovsianikow, M., Limmo, J., & Thompson, W.F. (2016). Prevalence of emotions, mechanisms, and motives in music listening: A comparison of individualist and collectivist cultures. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 26 (4), Pp. 293–326.

References:

1. MacDonald, R., Hargreaves, D.J., & Miell, D. (2017). Handbook of musical identities. Oxford University Press. [in English]. URL : <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199679485.001.0001>
2. Berezutska M. (2023). Ukrainian music in shaping of national identity: a 65 years-long creative path of a bandura ensemble in the Dnipro city’s cultural space. National Identities. 25 (1). Pp. 75–96. [in English]. URL : <https://doi.org/10.1080/14608944.2022.2060954>
3. Thompson, W.F., & Balkwill, L. (2010). Cross-cultural similarities and differences. In P.N. Juslin & J.A. Sloboda (Eds.), Handbook of music and emotion: Theory,

research, applications. Oxford, UK: Oxford University Press. Pp. 755–788. [in English].

4. Juslin, P.N., Barradas, G.T., Ovsianikow, M., Limmo, J., & Thompson, W.F. (2016). Prevalence of emotions, mechanisms, and motives in music listening: A comparison of individualist and collectivist cultures. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 26 (4), Pp. 293–326 [in English].

Стаття надійшла до редакції 17 вересня 2025 року

UDC 78.071.1:786.2:78.03 (477)

DOI 10.33287/222512

Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики
тел. (067) 372 - 54 - 45
e-mail: yuliyakaplienکو@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6114-9680>

ПОЕТИКА МЕЛОСУ ТА ФОРТЕПІАННИЙ СТИЛЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА

Мета статті – проаналізувати фортепіанну творчість українського композитора Володимира Івасюка з позицій поетики мелосу, виявити особливості його музичної мови та стилю, розглянути контамінацію народної інтонаційності, професійної творчості й авторських композиторських засобів у фортепіанних творах композитора. **Методи дослідження.** Наукова розвідка здійснюється у використанні комплексного підходу, що поєднує історико-культурний, стильовий та музикознавчий аналіз. Саме це дозволяє висвітлити роль творчості В. Івасюка у розвитку української музичної культури другої половини ХХ століття, виявити специфіку його фортепіанного стилю. **Наукова новизна.** У представленому дослідженні висвітлюється фортепіанна творчість Володимира Івасюка, що дотепер не отримала належної музикознавчої оцінки. Вперше здійснюється спроба розглянути його інструментальну музику крізь призму поетики мелосу, як категорії, що дозволяє виявити зв'язки із народною творчістю та особливості авторського стилю. **Висновки.** Проаналізовані твори для фортепіано Володимира Івасюка

вказують на цілісність явища, де поєднуються особливості народної, професійної академічної традицій та індивідуальний композиторський стиль. Аналіз композиторського письма, музичної мови демонструє широкий спектр стильових пошуків і такі характерні риси стилю Івасюка, як мелодичну, ритмічну та гармонічну гнучкість, фактурну та структурну різноманітність, образну виразність, інструментальність мислення. Отже, дослідження фортепіанної творчості композитора підтверджує її значущість для розвитку української інструментальної музики другої половини XX століття, сприятиме її популяризації серед виконавців і поціновувачів творчості митця та відкриває перспективи подальшого наукового вивчення.

Ключові слова: Володимир Івасюк, фортепіано, фортепіанна музика, композиторська творчість, засоби виразності, поетика мелосу, музична мова, стиль, варіації, мініатюра.

Kapliyenko-Iliuk Yuliya Volodymyrivna, Doctor of Study of Art, Professor, Department of Musicology, Composition and Performance, Dnipro Academy of Music

Volodymyr Ivasyuk's Poetics of Melos and Piano Style

The purpose of this article is to analyze the piano work of the Ukrainian composer Volodymyr Ivasyuk from the standpoint of the poetics of melos, to identify the features of his musical language and style, to consider the contamination of folk intonation, professional creativity and authorial compositional means in the composer's piano works. The research **methods** consists in using a comprehensive approach that combines historical and cultural, stylistic and musicological analyses. This allows us to highlight the role of V. Ivasyuk's work in the development of Ukrainian musical culture of the second half of the 20th century, to identify the specifics of his piano style. **Scientific novelty.** The study highlights the piano work of Volodymyr Ivasyuk, which has not yet received proper musicological assessment. For the first time, an attempt is made to consider his instrumental music through the prism of melos poetics, as a category that allows us to identify connections with folk art and the features of the author's style. **Conclusions.** The analyzed piano works of Volodymyr Ivasyuk indicate the integrity of the phenomenon, which combines the features of folk, professional academic traditions and individual composer's style. Analysis of the composer's writing and musical language demonstrates a wide range of stylistic searches and such characteristic features of Ivasyuk's style as melodic, rhythmic and harmonic flexibility,

textural and structural diversity, figurative expressiveness and instrumental thinking. Thus, the study of the composer's piano work confirms its significance for the development of Ukrainian instrumental music of the second half of the 20th century, will contribute to its popularization among performers and connoisseurs of the artist's work and opens up prospects for further scientific study.

The key words: Volodymyr Ivasyuk, piano, piano music, composer's work, means of expression, poetics of melos, musical language, style, variations, miniature.

Постановка проблеми. Творчість Володимира Івасюка, яка відома, насамперед, завдяки його вокальній спадщині, мало досліджена в царині інших сфер композиторської діяльності. Так, інструментальна музика, особливо фортепіанна творчість, залишилась поза належної уваги музикознавців, не отримала відповідного вивчення та висвітлення в науковій літературі. Ознайомлення з цими творами, зокрема низкою фортепіанних мініатюр та варіаціями на тему української народної пісні «Сухая верба», дозволяє виявити риси індивідуального стилю митця, окреслити значення його спадщини в розвитку української фортепіанної культури в 70-х роках ХХ ст.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення творчої спадщини Володимира Івасюка в її цілісному усвідомленні, як частини скарбниці українського національного музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Дослідження його творчості, зокрема фортепіанної, дозволить залучити його інструментальну музику не тільки до наукового обігу, але й відкрити перспективи розуміння стилю митця, особливостей його композиторського мислення.

Огляд літератури. Творчість Володимира Івасюка привертає увагу багатьох українських науковців, однак вивчається переважно його пісенна спадщина, що стала візитівкою творчості композитора, та значення його діяльності у розвитку української естрадної пісні. Наприклад, відзначимо праці Т. Кириловської [6], В. Марищак [10], К. Ніколаєвої [13], К. Остапович [15] та А. Палійчук [16; 17], в яких дослідники ґрунтовно аналізують пісні В. Івасюка, розкриваючи їх значення для формування ідентичності української естради та заглиблюючись у деякі аспекти його індивідуального стилю та композиторської манери.

У галузі дослідження інструментальної музики композитора працюють О. Довгань та Г. Мисько, стаття яких «Жанрово-стилістичні

особливості інструментальної творчості Володимира Івасюка» [2] розкриває підґрунтя розвитку творчої особистості В. Івасюка та аналізує окремі риси його інструментального мислення. Наближено до теми інструментальної творчості проводять дослідження Л. Філоненко та М. Дерпак, які в статті «Фортепіанна творчість Володимира Івасюка: виконавсько-педагогічний аспект» [20] аналізують жанрову специфіку, стилістичні особливості форм, ладові та ритмічні складові музичної мови в фортепіанних творах композитора, виявляючи національний колорит його музики в поєднанні з романтичними та імпресіоністичними барвами фактури. Також слід згадати праці Л. Кобільник [7], Д.Н. Личковської [8], О. Опанасюка [14], А. Палійчук та Л. Чавус [18], які аналізують провідні риси мистецької особистості композитора та зосереджені на виявленні характерних рис творчості митця, його пісенного стилю та інструментальної, зокрема фортепіанної, музики В. Івасюка. Серед наявної літератури про особистість В. Івасюка варто згадати розвідки таких дослідників, як О. Васильчишин [1], В. Маначинський [9], П. Нечаєва [12], Н. Філіпчук [19]. Вони розкривають подробиці життя та значення діяльності композитора в українському мистецькому просторі, долучаються до аналізу окремих аспектів його творчості.

Отже, зібрані матеріали свідчать про переважний акцент на пісенній творчості й культурно-соціальному значенні постаті Володимира Івасюка. Водночас, знаходимо поодинокі спроби аналізу інструментальних та фортепіанних творів композитора з виявленням окремих рис його стилю та композиторської манери. Тому спостерігається нестача системного підходу щодо поетики мелосу та здійснення глибинного аналізу мелодики, інтонаційності, метроритмічного, ладо-гармонічного та фактурного компонентів у фортепіанній спадщині В. Івасюка, що дозволить виявити характерні ознаки його фортепіанного стилю.

Мета статті – проаналізувати фортепіанні твори В. Івасюка крізь призму поетики мелосу, дослідити його музичну мову та стиль, розкриваючи принципи взаємодій народних та академічних засад творчості на основі фортепіанних мініатюр та варіацій на тему пісні «Сухая верба».

Об'єкт дослідження – інструментальна творчість В. Івасюка як складова його музичного доробку, а **предмет** – поетика мелосу та стильові риси у фортепіанних творах композитора.

Виклад основного матеріалу. Українська інструментальна музика періоду творчої активності Володимира Івасюка 1960 – 1970-х років продовжувала свій розвиток в умовах радянського періоду з регламентованими ідеологічними поняттями та офіційною культурною політикою. Пісенна сфера творчості тогочасних композиторів знаходилась під ідеологічним тиском та обмежувалась вимогами щодо тематики та змісту, проте інструментальна творчість надавала композиторам більше можливостей для художніх пошуків та експериментів. Саме тут вдавалось втілювати багату палітру образів і виражальних засобів, експериментувати з гармонією, ладо-модальними структурами, фактурою та формою. Українські композитори в інструментальних жанрах прагнули реалізувати власне бачення на сучасне музичне мистецтво, формувати композиторський стиль та специфіку національної школи. Вони зверталися до народних джерел, національної української спадщини, що знаходилась осторонь офіційних усталених канонів, прагнучі поєднати їх традиційні елементи з тогочасними європейськими модерними стильовими тенденціями. У цьому контексті фортепіанна творчість В. Івасюка постає не тільки як академічний етап формування його композиторських навичок, але й як свідчення прагнення митця до пошуків нових прийомів композиції, «свіжих» засобів виразності, нових рис музичної мови і врешті – індивідуального стилю, який виходить за межі пісенного репертуару, що зазвичай асоціюється з його ім'ям. Як зазначають дослідники, «відома спадщина композитора вражає – 108 пісень, понад 50 інструментальних творів – впрями під час навчання у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка, численні обробки народних пісень, твори для окремих музичних інструментів, для камерного оркестру» [11, 6].

У період 1960–1970-х років спостерігався стрімкий розвиток української інструментальної музики, що пов'язаний з найбільшим оновленням композиторської мови: відбувалось активне звернення до авангардних стильових напрямків, здобутків західноєвропейського мистецтва, що майстерно увійшло у художні пошуки українських композиторів того часу. Творчість Б. Лятошинського, його учнів і послідовників, таких як В. Сильвестров, Є. Станкович, І. Карабиць, Л. Грабовський, демонструє вияв тенденції імпресіонізму, неофольклоризму, неоекспресіонізму на фоні національного мелодичного підґрунтя з пошуком нових гармонічних та фактурних

прийомів, з використанням модальності, поліладовості, поліритмії, сонорики тощо.

Особливе місце в цих процесах посідає фортепіанна музика: з'являються цикли мініатюр, сюїти, рапсодії, програмні п'єси та ін., в яких розкривалась індивідуальність композиторів, їх авторське бачення, що заклало основи сучасного інструментального мистецтва. Цікавою видається й фортепіанна музика В. Івасюка, в якій проглядається прагнення композитора інтегрувати його національно-мелодичний стиль не тільки в академічні форми, але й в сучасні стильові парадигми [4; 5].

Володимир Івасюк вирізнявся великою силою таланту, що був багатограним та різноманітним. У формуванні всебічно обдарованої особистості відіграли батьки Володимира, зокрема Михайло Іванович, який був філологом і письменником. Захоплення В. Івасюка, ще з дитячих та шкільних років, виходили за межі музичного обдарування: він збирав та записував народні пісні, приказки, балади, створював власні вірші, цікавився малюванням та фотосправою. Як зазначає К. Остапович, «його ґрунтовне знання поезії і вивчення кращих взірців західноєвропейської та української музики <...> стало причиною розширення його творчого світогляду та створення жанрово-різноманітних вокальних творів з філософським осмисленням та емоційною насиченістю» [15, 96–97].

Проте основою обдарування В. Івасюка стала музика, і тут важливу роль відіграла його інструментальна підготовка. Композитор володів різними музичними інструментами, граючи на скрипці, альті, віолончелі, гітарі, фортепіано та інструментах народного оркестру. Це допомогло йому сформуванню універсального музичного мислення, забезпечити відчуття різних тембрових можливостей та виконавських технік. Кожен музичний інструмент, на якому грав Володимир Івасюк, залишив свій відбиток у його композиторському стилі. Скрипка й альт розвинули мелодичне чуття, інтонаційну гнучкість, ліричну співучість, кантиленність, мелодійність; віолончель збагатила засоби тембру своєю глибиною та широким диханням; гітара сформувала відчуття фактурності акомпанементу, співвідношенню мелодії та гармонії; фортепіано сприяло усвідомленню принципів поліфонічного багатоголосся, гармонічної наповненості музичної фактури. Саме опанування фортепіано навчило композитора горизонтальному (мелодичному) та вертикальному (гармонічному) мисленню. Нарешті,

практика музикування на інструментах народного оркестру не тільки занурила у світ народно-інструментальної інтонаційності, але й сприяла розвитку практики ансамблевої гри та навичок гуртової імпровізації. Отже, ознакою індивідуального стилю Володимира Івасюка можна вважати виразне інструментальне мислення, що сформувало особливу музично-художню мову композитора, де поєднались пісенність, інструментальність та фольклор, надаючи його творчості неповторності та оригінальності.

Фортепіанну творчість В. Івасюка характеризує поетика мелосу, як категорія, що дозволяє розкрити єдність народнопісенного мислення, загальноєвропейських тенденцій та українських національних традицій другої половини ХХ століття, притаманних його композиторському стилю у цілому. Музикознавче поняття мелосу розглядаємо не лише як сукупність мелодичних зворотів та інтонацій, але й як носій емоційного та образного змісту, де поєднуються різні стильові позиції твору. Отже, мелос для Івасюка – основа його музичного мислення. К. Остапович відзначає генетичну обумовленість мелодики й ритміки творів Володимира Івасюка. «Від матері, яка родом із Наддніпрянщини, він запозичив широкий ліричний розспів народних пісень, від батька-буковинця ритміку та емоційність виконання гуцульських коломийок» [15, 96]. Фольклорне начало у фортепіанній музиці композитора проявилось не в цитуванні чи стилізації, адже Івасюк не прагнув до обробки народної музики, вважаючи зайвим втручання в народні джерела, в їх мелодику, ладові та метроритмічні особливості. Він послуговується інтонаційними моделями, ритмічними формулами, ладо-гармонічними зворотами, які створюють відчуття народного побутування. Такий підхід можна спостерігати у Варіаціях на тему «Сухая верба», де Івасюк розгортає типову варіаційну форму з ознаками вільного її типу, в основі якої – народна мелодія, що підлягає варіюванню та розкривається сучасними засобами музичної виразності в семи варіаціях. Тема варіацій, як і народна мелодія, в тональності ля мажор, викладена на фоні синкопованого супроводу з гострими й щемливими секундами (*gis-a*) у складі акорду нетерцієвої структури з опорою на звук субдомінанти, утворюючи тритонове звучання. Таке співвідношення мелодії та акомпанементу надає тужливості та відчуття болю й страждання дівчини, що втратила свого коханого.

Фортепіанні мініатюри В. Івасюка також демонструють тяжіння до інтонацій народної пісні, навіть за відсутності прямого фольклорного джерела: лірична співучість тем, ознаки народного мелодизму та модального мислення, варіантність в розвитку – таке середовище формує оригінальну ауру інструментальних композицій Івасюка. Композитор використовує елементи гуцульського (Варіація № 6 з Варіацій на тему «Сухая верба», «Подвійна фуга»), лідійського («П'єса для фортепіано (без назви)», «Подвійна фуга») та лідо-міксолідійського ладу (Варіація № 2 з Варіацій на тему «Сухая верба»), інтонації зменшеного тетраорду з опорою на квінтовий тон ладу («Подвійна фуга», тема 1), що вказує на зв'язок з думним епосом, надаючи музиці автентичної виразності. Народністю пронизана й ритміка творів, де на перший план виходить танцювальність («П'єса для фортепіано (без назви)», Варіація № 7 з Варіацій на тему «Сухая верба») та часте використання синкоп («Осіння картинка»), характерних для буковинських та гуцульських пісенно-танцювальних жанрів, зокрема коломийок. Нерідко в творах В. Івасюка спостерігаємо опору на квінтові інтонації, що також пов'язують з народним стилем багатоголосся. Квінтовість, як у лінійному так і вертикальному виявленні, лягає в основу його «П'єси № 3» та «Маленької токати (Фантастичного танцю)», паралелізм «пустих» квінтових звучань у Варіації № 7 з Варіацій на тему «Сухая верба». Відмітимо й характерну варіантність викладу, що походить від народних джерел, яка виявилася в принципах розвитку тематичного матеріалу. Наприклад, варіативний прийом бачимо в його Варіації № 2 з Варіацій на тему «Сухая верба», де композитор в основу розвитку теми покладає початковий тематичний елемент і повторює його декілька разів з видозмінами ($A+A1+A2+A3$), створюючи враження поступового розхитування.

Отже, можна зіставити охарактеризований підхід В. Івасюка з явищем неофольклоризму, що був типовим для творчості українських композиторів 70-х років. Представники «нової фольклорної хвилі» поновлювали засоби музичної виразності, спираючись на джерела народного мистецтва та демонструючи різні форми творчих взаємодій з фольклором: від прямого цитування – до переінтонування та стилізації. Неофольклоризм проявився у цілого покоління митців, серед яких – Л. Дичко, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, О. Кива, Г. Ляшенко, Г. Майборода, М. Скорик, Є. Станкович та інші. Як відзначає О. Зав'ялова, «у творчості українських композиторів

виявляються особливі національні риси: розвиваючи національний тематизм на рівні сучасного музичного мовлення, вони використовують принципи саме народного варіювання, думного розгортання матеріалу, підкреслюють особливості мелосу і ритміки української народної музики та ін.» [3, 29]. У цьому руслі розвивалась й українська інструментальна музика, зокрема фортепіанна творчість композиторів, до неї долучився й стиль Володимира Івасюка.

У творчості композитора спостерігаємо й тяжіння до техніки митців бароко, до неокласичних та неоромантичних моделей. Звернення до форми «Подвійної фуґи» свідчить про ґрунтовну теоретичну підготовку В. Івасюка, знання форми, принципів будови та розвитку барочної фуґи. Спираючись на характерну тричастинність з сумісним проведенням тем, композитор збагачує форму сучасними мелодичними зворотами (гострими тритоновими інтонаціями в першій темі), накладаючи їх на типові барочні хроматичні низхідні «ковзання» у другій темі. Таким чином він вже в початковій експозиції тем демонструє ознаки полістилістики. Серед традиційних барочних ознак фуґи відмітимо: неквадратність тем (3 такти), стретність у їх проведенні, як в розробці так і в репризі, різні модифікації тем (в оберненні, в октавному подвоєнні), типові тональні співвідношення в експозиції (T-D-T-D) та репризі (T-S-T). При цьому, спостерігаємо характерне розширення кола тональностей в розробці форми: проглядаються ознаки однойменного та паралельного мажоро-мінору. В кульмінації фуґи Івасюк використовує акордовий ущільнений виклад теми та застосовує органний пункт на другому ступені ладу, підготовлюючи початок репризи. Поліфонізація фактури та токатність характерні й для інших фортепіанних творів В. Івасюка, зокрема проявляється в «Маленькій токаті», «П'єсі № 3», у Варіаціях № 1 та № 7 з Варіацій на тему «Сухая верба». Неокласичні тенденції проглядаються в логічності і прозорості структури в поєднанні з сучасною музичною мовою. Композитор нерідко спирається на класичні форми, серед яких – варіаційна, типові прості дво- («П'єса для фортепіано (без назви)») та тричастинна форми («Маленька токато» (Фантастичний танець), окремі варіації з Варіацій на тему «Сухая верба»), на тональність, хоча й розширену, на класичну гармонію з елементами мажоро-мінору («Marciale marcatisissimo»).

Деякі стильові риси фортепіанної спадщини В. Івасюка можна порівняти з неоромантичним напрямом, що в другій половині

XX століття мав свої прояви в європейському та українському мистецтві. Неоромантизм характеризується прагненням до індивідуалізації у висловленні, емоційною насиченістю та драматичними контрастами. Музика Івасюка демонструє ці тенденції на рівні інтонаційності, формотворення та фактурного осмислення. Слід відзначити виразні мелодичні лінії, що пов'язані з відповідними жанрами, до яких звертається автор. Гармонічна мова часто проявляє неоромантичні риси, пов'язані з використанням розширеної тональності з яскравими хроматизмами, альтерованими акордами та ладовими нашаруваннями («П'єса для фортепіано»). Гармонія в цілому несе виразну функцію, поглиблюючи зміст музики. Фактура творів композитора відрізняється багат шаровістю, контрастом акордових і прозорих текстур, подекуди прелюдійністю (Варіація 6 з Варіацій на тему «Сухая верба»), створюючи різноманітні ефекти: від стриманої інтимності, психологічної зосередженості («П'єса № 3») – до збудженої експресії та активної дієвості («Маленька токато (Фантастичний танець)»). У сфері формотворення композитор схильний до контрасту, де важливу роль отримує варіаційний розвиток та варіативна повторність (Варіації на тему «Сухая верба»). Водночас Івасюк – мініатюрист, що стало переважаючою рисою його фортепіанної музики, адже, окрім Варіацій та Подвійної фуґи, всі п'єси написані у простих формах та невеликі за масштабом, що також відповідає романтичному стилю музики XIX століття.

З усіх неостилістичних ознак в творчості В. Івасюка найбільш яскраво проявляються неоімпресіоністичні та неоекспресіоністичні риси. Імпресіоністична поетика позначилась на сфері гармонії, фактури, звукової колористики, метроритму, мелосу. Гармонічна мова композитора тяжіє до використання розмитих співзвучь, «пустих» акордів супроводу, іноді збагачених секундовими, квінтовими та акордовими паралелізмами («П'єса для фортепіано» (без назви), «Осінь картинка», Варіація № 5 та середній розділ-розробка Варіації № 2 з Варіацій на тему «Сухая верба»). Така барвиста палітра відображає риси модальності, що проявляється й у відсутності функціонального тяжіння, де гармонія не прагне до розв'язання, створюючи яскраве «»кольорове поле», дозволяє уникати гострих функціональних протиставлень та надавати музиці характерної плинності. Водночас, спостерігається прояв метричної вільності: в результаті зникає чітка акцентна метрика, що утворює часту зміну

метричних розмірів, як, наприклад, в «П'єсі для фортепіано (без назви)» Усе це поєднується з гнучкими ритмічними структурами, які тяжіють до хвилеподібних мелодичних ліній, а не до чітких ритмічних рисунків. Особлива роль у створенні атмосфери «звукового живопису» відіграє фактура й звукова колористика. В. Івасюк в своїх фортепіанних мініатюрах розкриває потенціал інструменту в розкритті образних та звукозображальних ефектів, що корелюється з естетикою французького імпресіонізму. Музична палітра більшості його творів має зображальний характер, але найбільш яскраво проявляється в його «Осінній картинці»: швидкі пасажі, контраст тривалостей, «застиглі» акорди, форшлаги з ферматами, контраст динаміки (*sf-p*), арпеджіато малюють картини осінньої природи з краплинами дощу, поривами вітру та спадаючим листям.

Фортепіанні твори Володимира Івасюка проявляють і риси неоекспресіонізму, які позначились практично на усіх елементах музичної мови композитора. Вони сприяли насиченню його творів емоційною напругою, експресією, відчуттям драматизму. Особливими експресивними рисами наділена гармонічна мова В. Івасюка, де зустрічаються гострі дисонантні співзвуччя, «розмиті» тональні центри, нагромадження хроматизмів, переважаюча дисонантність, паралелізм акордів, різкі звучання (Варіації на тему «Сухая верба»), спостерігається схильність до атональності («П'єса для фортепіано (без назви)», Варіації на тему «Сухая верба»). Мелодика також відчуває вплив такого стилю: в ній багато дисонантності, широких інтервальних стрибків («П'єса для фортепіано (без назви)»), різких контрастів, декларативності та створення ефекту емоційного надриву. Вираженню тривожних, екзистенційних станів, емоційної крайності сприяють й ритмічна агресивність, синкопованість, різкі зміни метру, ритмічні пульсації, фактурна фрагментарність і нестабільність («П'єса № 3»). Експресіоністичною стає й динаміка фортепіанних творів композитора, в якій присутні різкі контрастні зміни від *pp* до *ff*, створюючи крайні емоційні стани (Варіації на тему «Сухая верба»). У площині фактури простежується тяжіння до токатності (Варіація № 1 з Варіацій на тему «Сухая верба», «Маленька токата»), контрасти викладу («П'єса для фортепіано (без назви)»).

Володимир Івасюк не належав до кола композиторів, що дотримувались лінії розвитку європейського модернізму, проте він у своїх фортепіанних творах виявляв прагнення оновлення музичної

мови. Він тягся до нової виразності, до синтезу фольклорного та професійного начал, що відповідає принципам європейського музичного модернізму XX століття. Його творчі пошуки збагатилися й потягом до авангардних тенденцій, коли традиційні стильові нашарування збагачуються новими композиторськими техніками. Так, наприклад, В. Івасюк робить спроби застосування пуантилістичної фактури (Варіація № 1 з Варіацій на тему «Сухая верба») та сонористики (Варіація № 3 з Варіацій на тему «Сухая верба»), що свідчить про його прагнення до експериментальності та орієнтацію на авангардні течії в мистецтві.

Висновки. Фортепіанна спадщина В. Івасюка – важлива сторінка українського мистецтва другої половини XX століття, яка демонструє стильові пошуки композитора в сфері інструментальних жанрів. Аналіз опусів В. Івасюка дозволив простежити поетику мелосу, яка пов'язує його твори з українською народною творчістю, що пронизує музичну тканину фортепіанного доробку, мелодику, гармонію та принципи розвитку. Підхід до пісенності як до інтонаційного коду української музики пов'язує стиль композитора з неофольклоризмом, у межах якого народне начало переплітається з авангардним баченням сучасного мистецтва. Розглядаючи стильові тенденції фортепіанної музики В. Івасюка, було виявлено риси полістилістики з наявністю ознак неоімпресіонізму, неоекспресіонізму, неоромантизму, неокласицизму, а також елементів європейського модернізму, відлуння пуантилізму та сонористики. Це свідчить про прагнення композитора до пошуків у галузі сучасних прийомів роботи з музичним матеріалом та здатність до інтеграції новітніх музичних технік у власний композиторський стиль.

Перспективи дослідження. Подальше вивчення фортепіанної спадщини Володимира Івасюка може сприяти заглибленню у жанрово-стильові особливості його музики, драматургію, структурні моделі та виконавські інтерпретації. Важливо також розглянути творчі інтенції Івасюка у порівнянні з доробком його сучасників та розкрити місце композитора у розвитку українського музичного мистецтва XX ст.

Список використаних джерел і літератури:

1. Василюшин О.М. Володимир Івасюк: сила серця і таланту: монографія. Львів: Укр. акад. друкарства, 2009. 365 с.
2. Довгань О., Мисько Г. Жанрово-стилістичні особливості інструментальної творчості Володимира Івасюка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи*

- розвитку: *Мистецтвознавство*. 2020. № 36. С. 75–80.
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.413>
3. Зав'ялова О. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 25–31.
4. Івасюк В. Камерно-інструментальні твори / упор. Л. Кобільник. Дрогобич: Коло, 2006. 64 с.
5. Івасюк В.М. Інструментальні твори / упор. О.М. Івасюк. Чернівці: Букрек, 2015. 150 с.
6. Кириловська Т. Романсова основа його пісень. Володимир Івасюк. Життя – як пісня: спогади та есе / за ред. П. М. Нечаєвої. Чернівці: Букрек, 2003. С. 80–123.
7. Кобільник Л. Відлуння твоїх кроків. Івасюк В. Фортепіанні твори / упор. Л. Кобільник. Дрогобич: Коло, 2007. С. 5–12.
8. Личковська Д.Н. Слово від музичного редактора. Івасюк Володимир. Фортепіанні твори / Упор. Лілія Кобільник. Дрогобич: Коло, 2007. С. 20–22.
9. Маначинський В. Український Орфей. Шкільні роки Володимира Івасюка. Чернівці: Видавничий дім «Родовід», 2024. 152 с.
10. Маришак В. На вершинах естрадної пісні. Володимир Івасюк. Життя – як пісня: спогади та есе / за ред. П.М. Нечаєвої. Чернівці: Букрек, 2003. С. 41–79.
11. Невідомий Володимир Івасюк / інтерв'ю-бесіду з Юрієм Мусієнком провів Г. Заславець. *Культура і життя*. 2009. 1 липня (№ 26). С. 6.
12. Нечаєва П.М. Безсмертна тінь великих душ. Чернівці: Місто, 2023. 120 с.
13. Ніколаєва К. Особливості індивідуального стилю та композиторської манери Володимира Івасюка на прикладі його вокальних творів. *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: «Гельветика», 2022. Вип. 51. С. 173–177. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-25>
14. Опанасюк О. Невідомий Володимир Івасюк (з додатком фортепіанної п'єси «Фантастичний танець»). *Музика*. 1999. № 2. С. 16–19.
15. Остапович К. Текстологічні та стильові особливості пісенної лірики В. Івасюка. *Нечаєва П.М. Безсмертна тінь великих душ*. Чернівці: Місто, 2023. С. 95–116.
16. Палійчук А.В. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект: автореф. дис. ... канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2018. 20 с.
17. Палійчук А. Екзистенціальні виміри творчої особистості В. Івасюка та архетипи національної свідомості. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : НАКККиМ, 2017. С. 232–237.
18. Палійчук А., Чавус Л. Діалогічні виміри творчості В. Івасюка у контексті соціокультурного розвитку України другої половини ХХ століття. *Вісник*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККиМ, 2019. № 3. С. 305–310. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191797>

19. Філіпчук Н. Етико-естетичні засади творчості Володимира Івасюка. *Мистецтво та освіта*. Київ, 2013. № 3. С. 2–5.

20. Філоненко Л., Дерпак М. Фортепіанна творчість Володимира Івасюка: виконавсько-педагогічний аспект. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2024. № 10 (230). С. 66–70. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.314181>

References:

1. Vasylyshyn, O.M. (2009). Volodymyr Ivasiuk: The power of heart and talent: Monograph. Lviv: Ukrainska akademiia drukarstva, 365 [in Ukrainian].
2. Dovhan, O., & Mysko, H. (2020). Genre and stylistic features of Volodymyr Ivasiuk's instrumental creativity. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Mystetstvoznnavstvo*, (36), 75 – 80 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.413>
3. Zavialova, O. (2007). Neostylistic features of ensemble genres of chamber-instrumental art of Ukraine. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, (7), 25–31 [in Ukrainian].
4. Ivasiuk, V. (2006). Chamber-instrumental works. Drohobych: Kolo, 64 [in Ukrainian].
5. Ivasiuk, V. M. (2015). Instrumental works. Chernivtsi: Bukrek, 150 [in Ukrainian].
6. Kyrylovska, T. (2003). The romance basis of his songs. In P. M. Nechaieva (Ed.), *Volodymyr Ivasiuk. Zhyttia – yak pisnia: spohady ta ese*. Chernivtsi: Bukrek, 80–123 [in Ukrainian].
7. Kobilnyk, L. (2007). The echo of your steps. In V. Ivasiuk, Piano works. Drohobych: Kolo, 5–12 [in Ukrainian].
8. Lychkovska, D.N. (2007). A word from the music editor. In V. Ivasiuk, Piano works. Drohobych: Kolo, 20–22 [in Ukrainian].
9. Manachynskyi, V. (2024). The Ukrainian Orpheus: The school years of Volodymyr Ivasiuk. Chernivtsi: Vydavnychy dim «Rodovid», 152 [in Ukrainian].
10. Maryshchak, V. (2003). At the peaks of pop song. In P.M. Nechaieva (Ed.), *Volodymyr Ivasiuk. Zhyttia – yak pisnia: spohady ta ese*. Chernivtsi: Bukrek, 41–79 [in Ukrainian].
11. Zaslavets, H. (2009, July 1). Unknown Volodymyr Ivasiuk: An interview-conversation with Yurii Musiienko. *Kultura i zhyttia*, (26), 6 [in Ukrainian].
12. Nechaieva, P.M. (2023). The immortal shadow of great souls. Chernivtsi: Misto, 120 [in Ukrainian].
13. Nikolaieva, K. (2022). Features of the individual style and compositional manner of Volodymyr Ivasiuk on the example of his vocal works. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Drohobych: «Helvetyka», 51, 173–177 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-25>

14. Opanasiuk, O. (1999). Unknown Volodymyr Ivasiuk (with the appendix of the piano piece «Fantastic dance»). *Muzyka*, (2), 16–19 [in Ukrainian].
15. Ostapovych, K. (2023). Textological and stylistic features of V. Ivasiuk's song lyrics. In P. M. Nechaieva, *Bezsmertna tin velykykh dush*. Chernivtsi: Misto, 95–116 [in Ukrainian].
16. Paliichuk, A.V. (2018). Artistic heritage of Volodymyr Ivasiuk in the dimensions of Ukrainian musical culture of the second half of the 20th century: Historical and biographical aspect. PhD Thesis, Kyiv, 20 [in Ukrainian].
17. Paliichuk, A. (2017). Existential dimensions of V. Ivasiuk's creative personality and archetypes of national consciousness. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. Kyiv: NAKKKiM, 232–237 [in Ukrainian].
18. Paliichuk, A., & Chavus, L. (2019). Dialogical dimensions of V. Ivasiuk's creativity in the context of socio-cultural development of Ukraine in the second half of the 20th century. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. Kyiv: NAKKKiM, 305–310 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191797>
19. Filipchuk, N. (2013). Ethical and aesthetic foundations of Volodymyr Ivasiuk's creativity. *Mystetstvo ta osvita*. Kyiv, 2–5 [in Ukrainian].
20. Filonenko, L., & Derpak, M. (2024). Piano creativity of Volodymyr Ivasiuk: Performing and pedagogical aspect. *Molod i rynek*. Drohobych, 66–70 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.314181>

Стаття надійшла до редакції 19 вересня 2025 року

UDC 78.071.7+072.3
DOI 10.33287/222513

Гусіна Ольга Намівна,
*аспірантка кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел. (098) 984 - 33 - 47
e-mail: gusinaolga2017@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-0522-9687>

**ПИТАННЯ РЕКОНСТРУКЦІЇ ОБРЯДІВ
ВИШКАННЯ ВЕСІЛЬНОГО ХЛІБУ І ДІВИЧ-ВЕЧОРА
ТА ЇХ ПІСЕННОЇ СКЛАДОВОЇ
НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ**

Метою статті є теоретичне відтворення деяких етапів локального весільного обряду, дослідження його специфіки та нюансів традиційного виконання пісень; привернення уваги до нематеріальної

культурної спадщини Дніпропетровського регіону, як учасників обрядових дійств і поціновувачів народного мистецтва, так і широкої аудиторії слухачів. Такий підхід сприятиме глибшому розумінню традицій, а відтак – збереженню й популяризації пісенного фольклору регіону. У ряді **методів дослідження** відзначимо комплексний етнографічно-фольклористичний підхід, що поєднує польові (збирацькі) методи, наукову реконструкцію, порівняльно-історичний, аналітичний та описовий методи. **Новизна статті** полягає у науковій реконструкції фрагментів локального весільного обряду Дніпропетровщини з урахуванням його структурних особливостей та пісенно-виконавських нюансів, що раніше не були систематизовані в науковому обігу. У роботі залучено польові матеріали та автентичні свідчення носіїв традиції, що дало змогу виявити унікальні регіональні варіанти обрядових пісень та уточнити їх функціональну роль у ритуальному контексті. Додаткову новизну становить міждисциплінарний підхід до аналізу матеріалу, а також акцент на культурно-ідентифікаційному значенні обряду в сучасному суспільстві, що відкриває перспективи для збереження й популяризації нематеріальної культурної спадщини регіону. **Висновки.** Аналіз численних наукових матеріалів та розвідок польової роботи (яка зберігається в архівах лабораторії музичного фольклору та етнографії Дніпровської академії музики) дають можливість скласти загальну картину стану весільної обрядовості на сучасному етапі. Відомості про обряд випікання традиційного весільного хлібу та дівич-вечір були підтверджені майже у кожній науково-дослідницькій експедиції теренами області. Зазначимо, що у багатьох селах, на основі діючих фольклорних гуртів, з'являються колективи-супутники, які займаються реконструкцією місцевих традицій та пісенного фонду, що їх супроводжують.

Ключові слова: весілля, традиція, спадщина, пісня, реконструкція, Дніпропетровщина, регіональний аспект.

Husina Olha, postgraduate student of the Department of Musicology, Composition, and Performance of Dnipro Academy of Music

The issues of reconstructing the rituals of baking the wedding bread and the hen night, and their song components in the Dnipropetrovsk region

The purpose of the article is to theoretically recreate certain stages of the local wedding ceremony, exploring its specific features and nuances of

traditional song performance. The study aims to draw attention to the intangible cultural heritage of the Dnipropetrovsk region – both for participants in the rituals and admirers of folk art, as well as for a wider audience of listeners. Such an approach contributes to a deeper understanding of traditions and, consequently, to the preservation and popularization of the region's song folklore. Among **the research methods**, the author highlights a comprehensive ethnographic and folkloristic approach that combines field (collecting) methods, scholarly reconstruction, comparative-historical, analytical, and descriptive methods. **The novelty** of the article lies in the scientific reconstruction of fragments of the local wedding ceremony in the Dnipropetrovsk region, taking into account its structural characteristics and song-performance nuances that have not been previously systematized in academic research. The work employs field materials and authentic testimonies from bearers of the tradition, allowing the identification of unique regional variants of ritual songs and clarification of their functional role within the ritual context. Additional novelty is found in the interdisciplinary approach to the analysis of material and the focus on the cultural-identification significance of the ritual in contemporary society, which opens new prospects for the preservation and promotion of the region's intangible cultural heritage. **Conclusion.** The analysis of numerous scholarly sources and fieldwork materials (preserved in the archives of the Laboratory of Musical Folklore and Ethnography of the Dnipro Academy of Music) allows the creation of a general picture of the state of wedding ritual traditions at the present stage. Information about the rituals of baking traditional wedding bread and holding the hen night was confirmed in almost every research expedition across the region. It is noteworthy that in many villages, based on existing folklore ensembles, new accompanying collectives are emerging that engage in reconstructing local traditions and their associated song repertoire.

The key words: wedding, tradition, heritage, song, reconstruction, Dnipropetrovsk region, regional aspect.

Постановка проблеми. Питанню вивчення весільної обрядовості історичних земель України приділено чимало робіт, які охоплюють різні ракурси: розвідки обрядового компоненту дійства; аналіз та систематизація пісень; реконструкція фрагментів обряду та манери виконання. Проте, дослідження локальних традицій, особливо територій південних теренів України, і сьогодні є не достатньо

опрацьованими. У багатьох населених пунктах спостерігається поступова втрата автентичних елементів обрядів та пісенного фольклору, що пов'язано зі змінами способу життя, міграційними процесами та зниженням ролі традиційної культури в повсякденному житті громади. Це зумовлює актуальність фіксації, вивчення та відновлення весільних обрядів як важливого складника нематеріальної культурної спадщини.

Актуальність обраної теми викликана занепадом побутування традиції, який здебільшого обумовлений віком респондентів, відсутністю розуміння у молоді сакральності обряду, тому завдання збереження та вивчення комплексу певних обрядодій є пріоритетним для науковців та виконавців задля збереження коду національної ідентичності і продовження нерозривної єдності поколінь.

Огляд літератури. Архівні матеріали, статті та наукові роботи, умовно можна поділити на 4 групи: *історико-етнографічні*, в яких висвітлено питання походження обряду, його розвиток протягом століть, хід дії, функції учасників (монографії М. Шубравської [14], М. Маркевича [8], Г.М. Бурхович [9], Хведіра Вовка [1], тощо); *аналітичні*, де виконано комплексний аналіз весільних пісень (статті І. Данилейко [4], Г. Качор [5], І. Клименко [6], А. Любимової [10], тощо); *медіа джерела* – аудіо та відео лекції, відеофільми-реконструкції фрагментів весільного обряду [13], тощо; *матеріали присвячені проблемі реконструкції*, в яких вивчається проблема вторинного співу, відтворення фрагментів обряду, робота з вокальним колективом (статті І. Данилейко [3], тощо).

Метою статті є науково-теоретична реконструкція деяких ключових розділів місцевого весільного обряду, вивчення його особливостей, тонкощів традиційного виконання пісень на Дніпропетровщині.

Об'єктом дослідження є традиційний весільний обряд українців – елемент нематеріальної культурної спадщини, а **предметом** – особливості реконструкції обрядів випікання весільного хлібу і дівич-вечора та їх пісенної складової на Дніпропетровщині.

Виклад основного матеріалу. Землі сучасної Дніпропетровщини є територіями пізнього формування. Масове залюднення області відбувалось протягом XVIII – XX ст. Кожна група переселенців, яка у різний час та за різних обставин розташовувалась на нашій території, привносила в місцеву культуру частку своєї

первинної традиції. Тому, обряд весілля зберігся лише частково, що було виявлено у численних фольклорних експедиціях навчально-наукової лабораторії музичного фольклору та етнографії Дніпровської академії музики (далі Лабораторія) у 2014–2021 роках.

З огляду на ці відомості слід формувати ракурс дослідження терену, враховуючи активний розвиток промисловості, що є специфікою осередку: «Південно-східні регіони України зазнали втручання міських форм культури значно більше, ніж інші області. Тут помітні впливи і сусідніх етнічних спільнот, зокрема греків, Приазов'я, болгар, російських старообрядців. Хоча варто відразу зауважити, що спільне проживання цих етнічних невеликих груп в українському оточенні сприяло запозиченню саме українських особливостей свят, зокрема, це стосується використання рушників, короваю у весіллі, тощо» [2, 4].

Етнографічні відомості про традиційний хід весільного обряду на східних землях Малоросії, в тому числі і на території сучасної Дніпропетровської області можна знайти у збірнику статей відомого історика Миколи Маркевича під назвою «Обычаи, повір'я, кухня і напіткі малороссян» [8], датованого 1860 роком. Дослідник вказує, що представлені відомості зафіксовані у 1850 році на тогочасних землях лівобережної України – Малоросії. Автор послідовно вибудовує весільний обряд, надаючи кожному дійству свій порядковий номер, таким чином він чітко розмежовує всі основні фрагменти традиції. У свою чергу кожен номер обряду – це певний день тижня, із своєю конкретною послідовністю дій.

Так, наприклад, в обряді № 4 ми знаходимо відомості про особливості традицій випікання короваю: «Збирають в хаті молодого жінок робити коровай; вони входять і запитують: «чи є в вас мука?» – «Є» відповідає головна жінка. «Так давайте ж!». Вносять муку двох сортів: пшеничну та житню. Коровайниці сіють та учиняють; коли зійде тісто, вони роблять з пшеничної муки великий хліб, а дно, тобто кірку дають йому із житньої; тоді коровайниці починають співати:

«Засвіти Боже із раю
Нашому короваю,
Щоб біло віднесенько
Краяти дрібненько»

Під час співу, вони ліплять з муки пшеничної шишки та пташки [8, 101]. За словами Миколи Маркевича обряд випікання короваю плавно перетікає в наступну сцену всього драматичного дійства – завивання вільця та безпосередньо дівич-вечір. «З самого ранку суботи, у той час, коли коровай печуть, молода ходить по селу, збирає подруг у дружки» [8, 104]. Цікавим тут є те, що вільце завивали спочатку в домі молодого, а поті таке саме вільце завивали в домі молоді з тими ж ритуальними діями. Всі обрядодії супроводжувались піснями.

Цікавою на наш погляд, є стаття етномузикознавиці, дослідниці місцевої традиції Анастасії Любимової «Весільні мелодії середньодніпровського набору» в ареалі дніпровських порогів» [10], де авторка вказує на те, що випікання короваю відбувалось «у четвер або в п'ятницю (в залежності від обсягу роботи)» а дівич-вечір «влаштовували у суботу», тобто на відміну від думки М. Маркевича ці два фрагменти обряду знаходились «не в плавному перетіканні одного в інший», а зовсім в різні дні тижня. Також, відрізняються відомості і про місце випікання традиційного весільного хлібу – короваю. «Запрошені коровайниці випікали традиційний хліб – у хаті молодого й у хаті молоді», а не тільки у хаті молодого як вказує М. Маркевич. Також, за словами Анастасії Любимової велике значення мала форма весільного хлібу та його прикрас «обов'язковим був коровай круглої або прямокутної форми, на його дно закладали монети й необроблене зерно (для забезпечення достатку в майбутньому подружньому житті), зверху коровай прикрашався парними фігурками (символами птахів) візерунками, які імітують рослини (колосок, барвінок, та ін.)» [10, 102]. У статті акцентується увага на ряді різновидів обрядової весільної випічки окрім короваю, такої як дивень (дівування, гілочки, теремки), шишки, сова, борона, що уявляли собою - невеличкі булочки із дріжжового тіста (шишки і сова – нагадували за формою лісові шишки, а борона - решітку). Окремим розділом дослідження є інформація про дівич-вечір у молоді та «схожий вечір прощання з юнацьким життям» [10, 102] у молодого. Як зазначає авторка, у своїй дисертації: «Увечері в суботу в хаті молоді влаштовували дівич-вечір, <...>. На той момент завершувались усі приготування до весілля – дошивалося вбрання, завершували виготовлення весільного вінка (найчастіше його виготовляли з воску, уквітчували барвінком, прикрашали кольоровими стрічками)» [10, 102]. Дійство в хаті молоді

представляло собою «прощання дівчини з дівочтвом, хатою батьками. Кульмінацією вечора був обряд розплітання коси, під час якого брат молодой під традиційні пісні в останній раз в цій хаті розплітав дівочу косу» [10, 103]. На той час у молодого «центральним епізодом вечора було прикрашання деревця яке називали гільцем. Із цим гільцем молодий в день весілля йшов до молодой» [10, 103]. Всі обрядові дійства обов'язково супроводжувались піснями, які виконували запрошені жінки.

За спогадами мешканців селища Аули Криничанського району, було створено сценарій весільного обряду, упорядником та реконструктором стала Г.М. Бурхович [9]. У збірці подається розгорнутий хід весільних подій по днях тижня, з покроковими вказівками. Причому, окремо можна прослідити що відбувається в один і той самий момент як у хаті молодой так і у молодого, коли вони знаходяться не разом. Наприклад, у четвер, у хаті молодой «печуть шишки, коровай, дивень (гільця в неї не було)», а на цей момент в хаті молодого «печуть шишки, калачі, коровай» [9, с. 12], при цьому, в обох хатах, одночасно, свашки співають весільні пісні. Інформація про випікання традиційної весільної випічки у хаті і молодого і молодой підтверджує вищезгадані дослідження А. Любимової [10]. До кожного обряду, упорядником надаються пісні та описується докладний хід дій.

Для підтвердження наявності традиційного весілля сьогодні, ми будемо спиратись на матеріали науково-дослідницьких експедицій Лабораторії протягом 2014–2020 років. Найінформативнішими виявились фіксації етнографічних відомостей і пісенного наповнення у Петропавлівському та Томаківському районах Дніпропетровської області (районування до 2020 року⁵). Серед обрядових жанрів весільні пісні збережені не повно. «Як повідомляють співачки, тепер на весіллях не співають взагалі. В останнє старші люди співали під час обряду приблизно у 1970-х роках, фактично «для себе», щоб відчутти справжність і певну ритуальну достовірність весільного дійства» [12, 10]. Таким чином, у теперішній час традиційні церемонії не проводяться і у своїх дослідження ми спираємось лише на спогади респондентів.

Ключовим обрядом весільного дійства вважається випікання традиційного хлібу. «Випічку пекли у четвер. Запрошували тих, у кого

⁵ Згідно постанови Верховної Ради України Про утворення та ліквідацію районів від 23.08.2023 р. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/807-20#Text>

клепок хватало пекти. Але щоб була у парі» [12, 111]. Форми випічки були дуже різноманітні але усталені: коровай (круглої або прямокутної форми), «шишки» (їх виготовляли за кількістю запрошених гостей), «сова» та «борона» (що призначалися для хрещених батьків); та найбільш вражаючою композицією був «дивень» («теремки», «гілочки») що складався з декількох компонентів – калача та встромлених у нього гілочок з очерету, обмотаних прісним тістом і прикрашених цукерками, стрічками, квітами. Місцеві мешканці про обрядовий хліб та випічку згадують так: «Були шишки, жайворонки і сови. Надівали на рогоз (із річки рубали), і були такі вази в які вставляли, і украшали лентами. <...> Називали цей виріб «дівуванням». Сову пекли хрещеній матері і сестрам. Виглядала вона як велика шишка, сюди перекладено, тут украшено, така шишка здорова. Із терену робили глаза. І мужикам борони роздавали. <...> Пекли жайворонки та палочках, украшені цвітними лентами ставили на весільний стіл перед молодими» [30, 106]. Часто, респонденти згадують про бідність за їхньої молодості, тому не всі атрибути весільної випічки могли бути представлені на момент святкування: «А пекли тоді що, ото хлібина і все. А коровай – то пізніше було, гільце було, ото шишки, ленти» [12, 109].

Наступним об'єктом нашого дослідження є обряд дівич-вечора. Наприклад, мешканці села Хороше, Петропавлівського району згадують, про так звані «вечорини» (дівич-вечір): «У п'ятницю збирались і хлопці і дівчата. А за столом співали отакі баби, як ми. Батьки вирубали гільце з вишніни. Наряджали гільце дівчата, квіток начіпляли. [За розмірами воно було] невелике, устромляли [його] в хлібину. А конхветів як навішають, то гільце з столу летіло!» [12, 111]. У селі Дмитрівка Петропавлівського району респонденти говорять про те, що дівич-вечір (за місцевою версією назви вечорини, вечорниці) відбувались у п'ятницю. Місцева мешканка – Полова Дар'я Степанівна, 1937 р. н. зазначає що: «Я, наприклад, як йшла заміж у 20 років, збирала дружок. Одіваюся у весільне і йду. Де мої дружки, туди я заходю, і збираю з собою дружок. Ідем до женіха. У женіха нас дожидають уже, садовлять за стіл, угощають. А тоді угощення яке: бражка та пирожки, та і все... <...> Приходять женіхи і сідаєм – дружки отдельно, хлопці отдельно, і починаєм співать. <...> людей багато – повна хата назбиралась. І з його сторони на дружок співали, а з нашої сторони – на хлопців» [12, 105].

Наукова реконструкція весільного обряду передбачає не лише відтворення його структурної послідовності та ритуальних дій, а й глибоке вивчення й відновлення пісенного наповнення, яке є невід'ємною складовою обрядового процесу. Пісенний матеріал виконує важливі функції — він не лише супроводжує ключові етапи весілля, а й відображає локальні художньо-естетичні особливості, систему цінностей та світоглядні уявлення громади. Таким чином, реконструкція охоплює як формально-структурний, так і змістовно-семантичний рівні традиції, що забезпечує її цілісне відтворення та наукове осмислення.

Традиційні пісні, які супроводжують весільний обряд умовно можна поділити на 2 групи: ліричні пісні, ладкання (довгі, протяжні, як правило строфічної форми) та приспівки (короткі пісні, традиційно тирадні за будовою).

Власне до обряду випікання короваю використовувались саме короткі приспівки тирадної будови. Визначення терміну «тирада» (від франц. *tirade*, XVI ст. «залп; мова (залп слів)») дає етномузикознавиця Ірина, у своїй монографії «Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву» — це складні пісенні композиції з незакріпленим числом рядків. За словами авторки «тирада найбільше поширена у весільному циклі де набула доволі чітких форм». Пісні-приспівки мають жартівливий характер, жвавий темп, підтримують веселий настрій коровайниць. Місцева дослідниця, Анастасія Любимова, продовжуючи цю думку зазначає: «ці наспіви відрізняються особливою музичною формою — вона рухлива «кількість мелодичних рядків не стала, а залежить від довжини тексту». Тексти з більшою кількістю віршових рядків розспівуються за допомогою тиражування основної поспівки» [10, 106]. Доказом цього є пісня «А пічка ригоче» зафіксована у селі Вищитарасівка Томаківського району [11, 21]:

А пічка ригоче,
Короваю хоче,
А припічки посміхаються
Короваю сподіваються.

Для пісенного супроводу традиційного обряду «Дівич-вечора» характерними є протяжні пісні строфічної будови з розгалуженою фактурою, розвинутим ліричним, а іноді навіть драматичним

сюжетом. Зазвичай тематика цих пісень розкриває особисті переживання молодії пов'язані з прощанням з батьками, рідною домівкою та дівочтвом. Не рідко, у текстах пісень, молода звертається до батьків з питанням чи не будуть вони за нею сумувати, коли вона піде в іншу хату. Загалом всі ці пісні неквапливі за темпом, мають оповідальний характер, насичені великою кількістю епітетів та порівнянь. Треба зауважити, що кожен населений пункт представлений лише 2-4 основними наспівами на які накладається велика кількість різних сюжетів. Прикладом можуть слугувати пісні, які були зафіксовані у с. Кисличувата Томаківського району: один наспів стає основою для декількох поетичних текстів – «Мати дочки та й питається» (прощання з матір'ю), «Як піду я не берегом, лугом» та «Як піду я до броду по воду», що звучать на дівич-вечорі. Подібний зразок зустрічаємо і в Петропавлівському районі, де один мотив представлений в різних населених пунктах на відмінні сюжети – «Жалуй, ненько, поки я у тебе» зафіксована у с. Дмитрівка (куток «Чкалова»), «Як піду я берегом та лугом» з с. Дмитрівка (куток «Лебежа») та «Поглянь, ненько, та й на мій посад» с. Хороше. Не дивлячись на однаковий наспів, ці пісні можуть виконуватись у різних епізодах обряду.

Зустрічається також інший тип повторів, в якому дублюється текст, а мелодичний мотив відрізняється. Такий прийом є поширеним на території України, але не може зустрітись в одному населеному пункті. В якості прикладу наведемо пісню з інципітом «Як піду я не берегом, лугом» записану у с. Кисличувата Томаківського району та у с. Дмитрівка (куток «Лебежа») Петропавлівського району. Обидві мелодії виконуються в неквапливому темпі, мають широкий діапазон (в межах октави). Рух мелодичної лінії в першому варіанті починається з висхідної кварта, що надає всій пісні розміреності, маршовості. Другий варіант розпочинається з низхідного тризвуку та має подальший хвилеподібний розвиток, що споріднює цей мотив із колисковими піснями.

Обряди «Випікання весільного хлібу» та «Дівич-вечір» в загальному ході весільної драми розташовані у передвесільній частині, але мають різний характер, музичну будову та відмінну тематичну спрямованість.

Висновки. Сімейна обрядовість – це одна з головних духовних цінностей українського народу, яка століттями формувала покоління,

зберігаючи в пам'яті необхідність продовження традицій. Важливим чинником передачі звичаїв є реконструкція, як процес відновлення майже втраченого матеріалу з метою подальшої популяризації. Спираючись на власні дослідження, можна зробити висновок, що традиційна весільна обрядовість на Дніпропетровщині, на жаль, не являє собою повний збережений комплекс обрядодій з усіма головними етапами, але за допомогою спогадів респондентів ми маємо можливість його часткової реконструкції. Вивчення та аналіз архівних записів показав, що не всі фрагменти обряду, описані респондентами, зберегли пісенне наповнення. Це питання вирішувалось за допомогою доповнення інформацією з інших джерел [8]. А також транскрибовано низку пісень, які раніше не були оприлюднені в друкованих виданнях.

У підсумку можна стверджувати, що фрагменти весільного обряду – «Випікання традиційного хлібу» та «Дівич-вечір» вирізняються різноманіттям атрибутики, багатством пісенного наповнення, відіграють важливу функцію та являються невід'ємною частиною усього дійства. Матеріали польової (збирацької) роботи Лабораторії дають можливість скласти загальну картину стану весільної обрядовості на сучасному етапі. Відомості про вищеназвані обряди були підтверджені майже у кожній науково-дослідницькій експедиції теренами області. Особливо треба зазначити, що у багатьох селах на основі діючих фольклорних гуртів, з'являються молоді колективи-супутники, які займаються реконструкцією місцевих традицій і власне обряду весілля та пісенного фонду, що його супроводжує.

Перспективи. Наступним етапом дослідження весільної обрядовості Дніпропетровщини є більш ґрунтовне опрацювання окремих структурних фрагментів обряду та їх пісенної складової з метою глибшого розкриття змістово-семантичних і функціональних особливостей локальної традиції.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вовк, Хв. Студії з української етнографії та антропології: монографія. Київ: Мистецтво, 1995. 356 с.
2. Борисенко В.К. Сімейна обрядовість українців ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ІМФЕ, 2016. 253 с.
3. Данилейко І. Досвід реконструкції типових весільних мелодій за збіркою текстів кінця ХІХ століття з околиць Ніжина, записаних О. Малинкою. *Проблеми етномузикології*. Київ, 2019. № 14. С. 96–117. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183855>

4. Данилейко І. Особливості ладової організації весільних меломасивів лівобережжя нижньої Десни (Чернігівщина). Мелодії триопорного ладу у шестидольних композиціях. *Проблеми етномузикології*. Київ, 2013. № 8. С. 155–163. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.
5. Качор (Пшенічка) Г. Весільні пісні з рефреном «рано-рано» на Наддніпрянщині та Поліссі у їх структурному та стилістичному порівнянні. *Народна музика Волині та Полісся: проблеми дослідження і популяризації: тези і матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 35-річчя кафедри музичного фольклору РДГУ та 200-річчя з дня народження Оскара Кольберга*. Рівне, 31 жовтня – 1 листопада 2014 р. / упоряд. Р.І. Дзвінка, Ю.П. Рибак. Рівне, 2014. С. 144–156.
6. Клименко І. Українські весільні тиради на шестискладовій основі. *Етномузика: збірка статей та матеріалів, присвячена пам'яті Юрія Сливинського*. Число 10 (2013) / упоряд. Б. Луканюк. Львів, 2014. (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 33). С. 31–53.
7. Клименко І. Весільні пісні. *Історія української музики у 7 т. Т. 1* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2016. С. 146–159.
8. Маркевич М. Обичаї, повір'я, кухня і напитки малороссян. Київ: В типографії И. та А. Давиденко, 1860. 175 с.
9. Весілля (методичний поради́ник, сценарій) / упоряд. Г.М. Бурхович. Дніпропетровськ: ВПОП «Дніпро», 1994. 25 с.
10. Любимова А. Весільні мелодії «середньодніпровського набору» в ареалі Дніпровських порогів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 21 (2, 2021). Дніпро: ГРАНІ, 2021. С. 122–144. <https://doi.org/10.33287/222132>
11. Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. Вип. 1. Томаківський район / упоряд. Г. Пшенічка, А. Любимова. Дніпро: Ліра, 2016. 56 с.
12. Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. Вип. 2. Петропавлівський район / упоряд. Г. Пшенічка, А. Любимова. Дніпро: Ліра, 2019. 164 с.
13. Просили батько, просили мати: етнографічний фільм <https://www.youtube.com/watch?v=t-L0sBeA-fE>.
14. Весілля: у 2-х кн. / упоряд. М.М. Шубравська (тексти, примітки), О.А. Правдюк (нотний матеріал). Київ: Наукова думка, 1970. 74 с.

References:

1. Vovk, Kh. (1995). *Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology: monograph*. Kyiv: «Mystetstvo», 356 [in Ukrainian].
2. Borysenko, V.K. (2016). Family Rituals of Ukrainians in the 20th and Early 21st Centuries. Kyiv: IMF, 253 [in Ukrainian].
3. Danyleiko, I. (2019). Experience in reconstructing typical wedding melodies based on a collection of texts from the late 19th century from the vicinity of Nizhyn, recorded by O. Malinka. *Problems of Ethnomusicology*. Kyiv, 14, 96–117 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2019.14.183855>
4. Danyleiko, I. (2013). Features of the modal organization of wedding melodies from the left bank of the lower Desna (Chernihiv region). *Melodies of the tripartite mode in*

- six-part compositions. *Problems of Ethnomusicology*. Kyiv, 8, 155–163 [in Ukrainian]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.
5. Kachor (Pshyenchkina), H. (2014). Wedding songs with the refrain “rano-rano” in the Dnieper region and Polissya in their structural and stylistic comparison. *Folk music of Volhynia and Polissya: problems of research and popularization: abstracts and materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference dedicated to the 35th anniversary of the Department of Musical Folklore of the Rivne State Humanitarian University and the 200th anniversary of the birth of Oskar Kolberg*. Rivne, October, 31 – November, 1 / ed. R.I. Dzvinka, Yu.P. Rybak, 144–156 [in Ukrainian].
6. Klymenko, I. (2014). Ukrainian wedding tirades based on six syllables. *Ethnomusic: a collection of articles and materials dedicated to the memory of Yurii Slyvynskyi*, 10 / edited by B. Lukanyuk. Lviv (Scientific collections of the M. Lysenko LNAM. Is. 33), 31–53 [in Ukrainian].
7. Klymenko, I. (2016). Wedding Songs. *History of Ukrainian Music in 7 Volumes*. Vol. 1 / National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylsky Institute of Art, Folklore and Ethnology. Kyiv, 146–159 [in Ukrainian].
8. Markevych, M. (1860). Customs, Beliefs, Cuisine, and Beverages of the Little Russians. Kyiv: Printed by I. and A. Davydenko, 175 [in Ukrainian].
9. Weddings (methodological guide, script) / compiled by G.M. Burkhovych. (1994). Dnipropetrovsk: VPOP “Dnipro,” 25 [in Ukrainian].
10. Lyubimova, A. (2021). Wedding melodies of the “Middle Dnipro set” in the area of the Dnipro rapids. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, 21 (2, 2021). Dnipro: GRANI, 122–144 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.33287/222132>
11. Folk songs of modern Dnipropetrovsk region. Is. 1. Tomakivsky district (2016) / compiled by G. Pshenichkina, A. Lyubimova. Dnipro: Lira, 56 [in Ukrainian].
12. Folk Songs of Modern Dnipropetrovsk Region. Is. 2. Petropavlivskyi District (2019) / comp. by H. Pshenichkina, A. Liubymova. Dnipro: Lira, 164 [in Ukrainian].
13. Father Asked, Mother Asked: Ethnographic Film. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t-L0sBeA-fE>. [in Ukrainian].
14. Wedding: in 2 volumes / compiled by M.M. Shubravska (1970) (texts, notes), O.A. Pravdyuk (musical notation). Kyiv: Naukova Dumka, 74 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21 вересня 2025 року

UDC 78.087.6+78.072.3

DOI 10.33287/222514

Мироненко Сергій Сергійович,
*аспірант кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел.: (093) 788 – 87 - 45
e-mail: dolzhansky777@ukr.net
<https://orcid.org/0009-0001-8709-5561>

ОРАТОРІЯ-ДІЙСТВО «ДУМА ПРО УКРАЇНУ» ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК: ЖАНРОВІ ОСНОВИ В ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВОМУ КОНТЕКСТІ

Мета статті – визначити баланс жанрових начал в ораторії-дійстві «Дума про Україну» В. Мартинюк та виявити вплив жанрів на художньо-сміслову наповнення. У даній роботі використано комплекс взаємодоповнюючих **методів дослідження**, зокрема: жанрово-стильовий аналіз – для визначення структури твору та його місця серед споріднених жанрових форм, що дало змогу встановити баланс жанрових основ і виявити домінуючу; текстологічний аналіз – для дослідження символіки поетичних текстів та їх відповідності композиторській інтерпретації; культурологічний аналіз – для розгляду твору в контексті традиції думи, з метою висвітлення тягlosti культурної традиції та її трансформації в «Думі про Україну»; музично-аналітичний метод – для простеження засобів музичної виразності та виявлення тих, що найповніше втілюють художньо-сміслову концепцію твору; інтерпретаційний підхід – для осмислення виконавцем впливу жанрових основ на трактування твору з метою вироблення вірної та цілісної виконавської концепції. **Наукова новизна** полягає у дослідженні твору В. Мартинюк в контексті його жанрових основ. Окремі частини ораторії-дійства вже було досліджено українськими музикознавцями, але «Дума про Україну», як новий цільний жанр, буде досліджуватись під таким кутом вперше. **Висновки.** Художньо-смісловий контекст визначається жанровими основами в такому порядку: жанр ораторії виступає кристалічною решіткою твору, тобто основою жанру; жанр дійства не конкретизує вплив ораторії, але розширює сферу розвитку ораторії на візуальне; жанр думи складно відслідкувати в творі, як ще одну жанрову основу,

але назву твору «Дума про Україну» можна трактувати як метажанр, що надихнув композитора поєднати власні різножанрові хори однієї тематики в нову форму для народження сучасних сенсів, що розкривають наше воєнне сьогодення.

Ключові слова: Валентина Мартинюк, ораторія-дійство, «Дума про Україну», метажанр, жанрові основи, дума.

Myronenko Serhiy, postgraduate student of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts of the Dnipro Academy of Music

Oratorio-event “Duma about Ukraine” by Valentyna Martyniuk: genre foundations in the artistic and semantic context

The purpose of the article is to determine the balance of genre principles in the oratorio-action “Duma about Ukraine” by V. Martyniuk and to identify the influence of genres on its artistic and semantic content. In this study, a complex of complementary **research methods** has been employed, including: the genre-stylistic analysis – to determine the structure of the work and its place among related genre forms, which made it possible to establish the balance of genre foundations and to identify the dominant one; the textological analysis – to examine the symbolism of poetic texts and their correspondence to the composer’s interpretation; the culturological analysis – to consider the work in the context of the duma tradition, with the aim of highlighting the continuity of the cultural tradition and its transformation in The Duma about Ukraine; the musical-analytical method – to trace the means of musical expressiveness and identify those that most fully embody the artistic and semantic concept of the composition; and the interpretative approach – to comprehend the performer’s perception of the influence of genre foundations on the interpretation of the work, with the goal of developing a correct and holistic performance concept. **The scientific novelty** lies in the study of a new work by V. Martyniuk in the context of genre foundations. Separate parts of the oratorio-action have already been studied by Ukrainian musicologists, but “Duma about Ukraine”, as a new integral genre, is being studied from this angle for the first time. **Conclusions.** The artistic and semantic context is defined by genre foundations in the following order: the genre of the oratorio serves as the crystal lattice of the work, i.e., the foundation of the genre; the genre of event does not concretize the influence of the oratorio, but expands the sphere of its development into the visual domain; the genre of the duma is difficult to trace in the work as another genre foundation, but the title “Duma

about Ukraine” can be interpreted as a metagenre that inspired the composer to combine her own multi-genre choruses of one theme into a new form for the birth of new meanings, revealing our wartime present.

The key words: Martyniuk, oratorio-event, “Duma about Ukraine”, metagenre, genre foundations, duma.

Постановка проблеми. Для виконавця підготовка твору до концертного виступу є надзвичайно кропітким процесом. Це вимагає від музиканта діалогу з композитором на нотному рівні, оскільки виконавська інтерпретація музичного твору переважно базується на інформації, вказаній автором у партитурі. Особливе значення має назва твору та авторське жанрове позначення – саме це визначає основний напрям при вибудовуванні музичної форми та подальшого збалансування інших художніх засобів виразності.

Актуальність дослідження. Прем'єра твору Валентини Мартинюк (Брондзі) – ораторії-дійства «Дума про Україну» відбулася 3 квітня 2025 року. Зазначений композитором жанр – гібрид двох традиційних жанрів: ораторії та дійства; до того ж, в цій комбінації формат ораторії-дійства має аналоги в світовій музичній літературі. Але в самій назві твору В. Мартинюк підсвічено ще один жанр – дума, що створює ще більшу гібридність, а відповідно створює нові вимоги до збалансування. Визначення основного жанрового начала та вибудовування жанрового балансу для вірної інтерпретації твору – важливі чинники при роботі виконавця з музичним твором, з чим й пов'язана актуальність роботи.

Огляд літератури. У дослідженні спираємось на праці, присвячені В. Мартинюк та її хоровій творчості: А. Бакумець [1–3], Н. Тарасової [7], С. Хананаєва та Г. Хананаєвої [9]. У цих роботах згадуються та аналізуються окремі частини ораторії-дійства, що були написані в 1990-2010-х, а також розбираються засоби циклізації у творах В. Мартинюк.

Жанровий гібрид ораторії-дійства згадується у роботі В. Осипенко [5], але не досліджуються особливості такого гібриду. Явище метажанру розглядається у праці Н. Манича [4]. Поняття жанру «дійство» розглядається в театральному словнику П. Паві [6], а в «Енциклопедії сучасної України» розкрито поняття жанру «ораторія» [8], на які ми спираємось у своєму дослідженні.

Мета статті – визначити баланс жанрових начал в ораторії-дійстві «Дума про Україну» В. Мартинюк та визначити вплив жанрів на художньо-сміслову наповнення.

Об'єкт дослідження – ораторія-діяство «Дума про Україну» Валентини Мартинюк як цілісний жанровий феномен, а **предмет** – жанрові начала твору та їх вплив на виконавську інтерпретацію, художньо-сміслову наповнення та систему засобів виразності.

Виклад основного матеріалу. Валентина Мартинюк навчалася композиції у А. Штогаренка, який у своїй творчості спирався на пісенний фольклор та історичні пісні, а його твори є монументальними та мають чіткі форми. Як пише Н. Тарасова про В. Мартинюк: «Вона з перших творів заявила про усвідомлене призначення зробити власним мисленням і мовою саме фольклорну національну музичну поетику. Через сюжетність, жанрові ознаки, інструментарій опанувала народно-пісенний мелос у контексті сучасного відчуття й музичного словника ХХ століття» [7, 201].

Ораторія-діяство «Дума про Україну» (2025) В. Мартинюк – це яскравий приклад монументального жанру з народно-пісенним мелосом у творчості композиторки. Твір складається з 10 частин: 1) Вступ а-moll для бандури та фортепіано; 2) «Журавлики линуць» для жіночого хору; 3) Соло бандури h-moll; 4) «Зове рідна мати» для народного альта та мішаного хору; 5) «Токата» для фортепіано, бандури, барабанної установки та мішаного хору; 6) «Молюсь за Україну» для мішаного хору, фортепіано та дзвону; 7) поема «Маруся Богуславка» для мішаного хору, флейти, дудука (кларнета), трикутника, тамбурина, дарбуки, двох бандур, фортепіано та турецького сазу; 8) Вокаліз для дитячого хору, фортепіано та бандури; 9) «А я з того краю...» для дитячого та жіночого хору, фортепіано та бандури; 10) «Яблунева солов'їна» для солістів, мішаного хору, ріжка, тамбурина, дерев'яних блоків та трикутника.

Майже кожна окрема частина твору була написана в різні роки до початку повномасштабного вторгнення. Наприклад, № 2 «Журавлики линуць» видана в 2014 році в складі хорового циклу «Пори року» (частина друга – «Весна»). Частини № 4 «Зове рідна мати», № 6 «Молюсь за Україну» та № 10 «Яблунева солов'їна» написані в 90-х роках ХХ століття та опубліковані як збірка окремих п'яти хорів у 2005 році, про які А. Бакумець пише, що «хори збірки складають цілісний образ України з індивідуальним інтонаційним та вербально-поетичним

комплексом, наскрізний розвиток якого утворює драматургічну єдність» [2, 57]. Прем'єра поеми «Маруся Богуславка» (№ 7) відбулась у 2016 році. Шляхом переосмислення з цих частин та доданих епізодів соло бандури й фортепіано було складено нову форму ораторії-дійства.

Залишається відкритим питання, яким чином В. Мартинюк опрацювала свій творчий доробок, щоб окремі частини, раніше об'єднані в різні хорові цикли, переосмислити та інтегрувати в нову єдину форму. Розглянемо твір в контексті жанрових рис ораторії, дійства та думи у поетичному, хоровому, інструментальному та візуальному аспектах.

«Ораторія (від лат. *Oratorium* – молитовний дім) – великий вокально-симфонічний жанр для хору, співаків-солістів та симфонічного оркестру, призначений як для храмового, так і концертного виконання» [8]. У класичній ораторії фундаментальне значення має партія соліста (зокрема, євангеліста або оповідача, як в ораторіях Й. С. Баха), який виконує роль провідника крізь увесь музичний твір, але в «Думі про Україну» роль соліста виконує не вокаліст, а соло бандури (та фортепіано).

«Дійство (англ.: *event*; нім.: *Ereignis*; ісп.: *acontecimiento*; франц.: *événement*) – театральний спектакль не з погляду фабульної фікції, а реальної дійсності його як практики спілкування акторів з публікою» [6, 122]. В. Осипенко серед провідних тенденцій композиторської творчості ХХІ століття відзначає «тенденцію до жанрових модуляцій та взаємодій, що призводять до появи нових та “мішаних» форм”» [5, 146], та наводить у приклад ораторію-дійство. Тобто розширення назви жанру не звужує межі виразності ораторії, а додає нового значення та розширює виразні можливості.

В основі ораторії-дійства покладено поезію на тему України, а майже усі автори є свідками нинішніх подій. Автори тексту – класики української поезії ХХ – ХХІ ст. Л. Костенко та П. Воронько, поети-пісенники В. Крищенко та Ю. Рибчинський, а також поетеси С. Черевко та Л. Мерецька.

«Журавлики линуць» П. Воронька входить в однойменну збірку дитячих віршів. У концепції думи цю частину можна розглядати як зачин: образ журавлів символічно уособлює українців, що розлетілись по світу. Текст «Зове рідна мати» В. Крищенка до того вже звучав в його відомій пісні, що стала по-справжньому народною та навіть в

інтернет-джерелах часто вказана без авторства як народна. Цей хор постає своєрідною відповіддю попередньому – журавлі відлітають, але мати завжди чекає їх вдома. «Молюсь за Україну» С. Черевко – це неканонічна молитва, що нагадує відомий гімн «Боже великий, єдиний», та визначає ліричну кульмінацію усієї ораторії.

Найвідомішим прообразом віршу «Чадра Марусі Богуславки» Л. Костенко є «Дума про Марусю Богуславку», де так само символічно образ козаків та Марусі – доньки священника – символізує Україну-Божу країну, що потрапила під вплив чужинців і шукає шляхів визволення («...А я шукаю сховані ключі») та хоче звільнити своїх дітей з неволі.

Вірш «А я з того краю...», зі слів В. Мартинюк, належить Л. Мерецькій та було взято з інтернет-мережі.

У тексті пісні «Яблунева солов'їна» Ю. Рибчинського розкривається пейзаж щасливої та радісної України, де квітуча природа, міцні зв'язки з батьками стають символами історичного коріння, а рядки «Я дарую людям...Буйний сад її пісень» в концепті думи можна уявити як своєрідне закінчення-славослів'я.

У контексті хорової тканини як вираження вербальних сенсів у віршах, у № 2 «Журавлики лунуть» спостерігаємо розспівну мелодику з щемливими інтонаціями в бемольній сфері, відсутність домінантових кадансів та використання в каденції тонічних секстакордів замість тризвуків. Уникнення тонічного устою емоційно сприймається як відчуття відсутності опори, відірваність. А. Бакумець пише про № 2 «Журавлики лунуть», що «наявність звуконаслідування природним фонаціям, які маркують сезонний простір (завивання віхоли, курликання журавликів, <...>) розширюють виразні горизонти хорових тембрових барв» [1, 144].

У № 4 «Зове рідна мати» з соло народного альта поєднується сольне виконання в народнопісенній традиції та хоровий супровід у академічному стилі А. Бакумець пише, що хор «звучить у дусі народної ліричної пісні куплетної будови», але відзначає «фактуру “церковного співу”» [3, 133]. Двочастинна форма з невеликим декламаційним інтермецо, де «хоральна акордова фактура передає стан поминальної молитви на рядках тексту “забутим могилам, святим образам” – тт. 29-31» [3, 133].

Притаманна православній традиції строгість голосоведіння, молитовні зануреність та зосередженість, а також звучання, виражене

ефектом дзвонів та традиційною фактурною щільністю характеризує № 6 «Молюсь за Україну», що органічно поєднується з концертною драматично-емоційною палітрою. Згідно з Х. Шубартом «тональність h-moll є тональністю терпіння, спокою в очікуванні своєї долі та підкорення божественному керуванню» (пер. С.М.) [10].

У поемі «Маруся Богуславка» (№ 7), як на літературному, так і на музичному рівні, можна віднайти паралелі з жанром думи, де форма побудована схожим чином – зачин, основна розповідь, закінчення. Спостерігається контрастне розташування образів та картин:

1. Зачин (невольницький тягар);
2. Основна розповідь в картинах:
 - пейзаж турецького полону;
 - мрії про українську волю (з кульмінацією «Не продана душа»);
 - душевні муки в турецькому полоні (з кульмінацією «Сльози»);
 - мрії про українську волю – «дзвін кандалів» («А я шукаю сховані ключі»);

3. Закінчення без славослів'я (невольницький тягар з темою вступу).

№ 7 «Маруся Богуславка» є першою ансамблевою частиною ораторії, де інструменти (дві бандури, фортепіано, флейта, дудук (кларнет), турецький саз, трикутник, тамбурин та дарбука) стали не просто ефектом, а мають повноцінні самотійні партії, що взаємодіють з хором на рівних.

У № 8 «Вокаліз» використано мотиви теми фіналу «Марусі Богуславки» у F-dur. Неспішний «ангельський» унісон дитячого хору у супроводі бандури та фортепіано, що зображає мрійливі спогади про безтурботне дитинство, можна розглядати як оптимістичне закінчення-славослів'я «Марусі Богуславки» (№ 7) у жанровому контексті думи. № 9 «А я з того краю» виконується тим самим складом виконавців.

У № 10 «Яблунева солов'їна» свято природи, народження весни та народні гуляння передаються жвавим темпом і вигуками «Гей на», «О гей» та імітаційними інструментальними наспівами «Ту-ру-ту-ду-ду», «Та-ру-та-ру-та», що, як відзначають С. Хананаєв та Г. Хананаєва, «можливо було б віднести до колористичних прийомів, що зближують авторську ідею з семантикою аутентичного ритмоімпульсу танцювальності у пісенному жанрі, але пронизуюче твір емпіричне

начало вказує на іманентність фольклорно-міфологічного сприйняття автором образів» [9, 113]. У середньому розділі соло «народного» альта повторює мотив теми з № 9 «А я з того краю...».

Інструментальна частина музичної тканини виконує різні функції, починаючи від зовнішнього ефекту (дзвін) та закінчуючи повноцінним соло оповідача без слів у контексті ораторії (бандура та фортепіано) або варіант кобзаря без слів як у думі.

Партія бандури лейтмотивно об'єднує форму усієї ораторії. № 1 Вступ (a-moll) подібний зачину в думі. Бандуру супроводжує партія фортепіано, виконуючи лише супроводжуючу функцію. Після № 2 «Журавлики линуть» вступає № 3 Соло бандури (h-moll), наповнене інтонаціями плачу. Емоція туги, що виривається зовні «рваними вигуками» в кінці фрагменту, емоційно налаштовує № 4 «Зове рідна мати». Голосні алеаторні кластери і випадкові нотні послідовності у «Токаті» (№ 5) створюють ефект втручання історичного воєнного сьогодні у спогади чи мрії. У тт. 10-12 помітна дуже далека ритмічна та звуковисотна схожість із викривленим варіантом курантів, який можна розглядати як алюзію на відомий музичний образ.

Після 12-ти тактів фортепіанного соло бандурний вступ, вже з першого звуку, трансформується зі споглядально-роздумного на апатично-зламаний. Атональні кластери, удари кулаком по струнах, безладні глісандо вгору та донизу – таке інструментування звучить як відлуння війни, що й досі відчувається. Воно нагадує спогад щойно минулої миті, поступово формуючи емоцію паніки та створюючи ефект сирени повітряної тривоги перед вступом фортепіано у «Токаті».

Marcato в темпі Presto в «Токаті» з постійно змінюваним рваним розміром у супроводі барабанної установки в жанрі «hard rock» та мелодекламацією-стоном жіночого хору, що підсилює відчуття паніки – це перше буквальне зображення війни в ораторії: ритмічно чеканять барабанна установка та фортепіано, зображаючи постріли та вибухи, а хор – сирени та політ ударних дронів.

Драматичною кульмінацією № 5 «Токати» є цитата № 6 «Молюсь за Україну» (тт. 50-54), яка звучить на *forte* та підкреслює значення молитви, як єдиного, що лишається. Частина № 6 «Молюсь за Україну», де лише періодичні тихі дзвони (фортепіано та трубний дзвін на звуці «h»), занурює у атмосферу молитви.

Шукаючи ознаки жанру думи в ораторії, можна дійти висновку, що епізод бандури соло в «Токаті» завершує тричастинну структуру

думи. Втім, поява фортепіано, що «втручається» у фактуру, не тільки перериває традиційну думну модель, але й започатковує нову – думу ХХІ століття, зі схожою історичною основою, але в нових контекстах і з використанням сучасних композиторських засобів.

У поемі «Маруся Богуславка» (№ 7) інструменти поділяються на турецьку «азійську» (усі ударні, дудук (кларнет) і турецький саз) та на українську «європейську» групи (флейта (прообраз сопілки), дві бандури та фортепіано). Відбувається діалог між етнічними сферами інструментів. Наприклад, соло чоловічого дудука (кларнета) змагається з жіночною флейтою (сопілкою), а бандури та ударно-струнне фортепіано – з турецьким сазом та іншими ударними інструментами.

Тема фіналу «Марусі Богуславки» стає головною темою № 8 «Вокалізу», що образно відносить душі козаків додому через Чорне Море в метафізичну реальність щасливого дитинства в Україні. Цей ефект перетікає в № 9 «А я з того краю...», де на передньому плані – тембр бандури як символ України, а фортепіано доповнює тембр.

В № 10 «Яблунева солов'їна» поява нового тембру ріжка (т. 1) наче закликає до весняних гулянь. Тема весни проходить аркою крізь ораторію: від споглядання неба у № 2 «Журавлики линуць» до земних святкувань у № 10 «Яблунева, солов'їна». Подальший розвиток лише набирає обертів з появою ударних (трикутник, дерев'яні блоки та тамбурин), що задають ритм жвавого спільного танцю.

Візуальне оформлення ораторії-дійства «Дума про Україну» також підсилює емоційний ефект. Крізь усю ораторію проходить лінія відеоряду, що іноді підсилюється в інструментальних епізодах звучанням поезії. «Токата» (№ 5) є найбільш наповненою зовнішніми немусичними засобами виразності: це й театральні жести, й переміщення сценою, й сценічна гра світлом, й ліхтарики в руках жіночого хору, що перетворюються з молитовних свічок на зображення безладного польоту дронів, а також звукозображальні ефекти сирени жіночого хору, що є невізуальним, але важливим театральним ефектом. Театральні жести зустрічаються й у «Яблуневій солов'їній».

Неспішний зосереджений вихід артистів на сцену привертає увагу ще до музичного вступу. У «Вокалізі» (№ 8) дитячий хор виходить не із-за лаштунків, а з концертної зали, проходячи повз глядачів.

Проаналізувавши всі складові засобів музичної виразності у «Думі про Україну», спробуємо методом виключення визначити співвідношення жанрових основ ораторії та дійства, а також з'ясувати, чи можна вважати жанр думи повноцінною жанровою основою твору.

«Дума про Україну» – великий кантатно-ораторіальний жанр із номерною структурою та розвиненою лейтмотивною системою. У творі функцію оповідача виконує соло бандури – навіть без словесного тексту. Без цих фрагментів ораторія перетворилась би в кантату або великий цикл хорових творів. Отже, жанр ораторії виступає структурною основою, своєрідною «кристалічною решіткою» твору.

«Дума про Україну» як дійство виражена масивом візуальних засобів виразності. Додатковий іменник «дійство» розширює можливості жанру, на відміну від прикметника, що, навпаки, звужує направленість (наприклад, історична ораторія). Тобто дійство, як немuzичний театральний жанр додає зовнішніх форм для посилення ефекту звучання, але не є самодостатнім пластом ораторії-дійства – в даному випадку візуальне служить звуковому та не функціонує окремо. Жанр ораторії, навпаки, виступає самодостатньою основою, здатною існувати без візуального посилення. Однак і ораторія, і дійство пронизані духом думи, причому в двох вимірах: історичному, вираженому бандурою, та сучасному. Взаємодія цих двох пластів формує історичний діалог, де переплітаються минуле й сьогодення.

У жанрі традиційної думи так само, як і в ораторії, головне значення має соло бандури, навіть без вербального тексту, проте відслідкувати схожі риси з жанром вдається тільки віддалено. З одного боку, чітка традиційна структура тричастинного оповідання у відповідній мелодекламатичній манері про героїзм українського народу, про боротьбу українського народу з ворогом, чи то про соціальні та побутові теми тут відсутня, але у кожній частині можемо віднайти відповідне смислове змістовне навантаження. Можна припустити, що це – дума в жанрі ораторії, або ораторія в стилі думи. В цьому контексті залишається відкритою низка питань: чи допустимо тлумачити один жанр через призму іншого, та чи можна вважати думу стилем для визначення її жанрових основ. Але при цьому варто зазначити, що художньо-сміслові значення думи в творі величезні. Можливо, це була головна наскрізна ідея твору, яка надихала композиторку під час створення ораторії-дійства, або В. Мартинюк,

об'єднавши свої різножанрові твори в одній музичній формі, створила наджанрову категорію думи, тобто метажанр.

У контексті літератури Н. Манич пише, що «метажанр як абстрактна формально-змістова єдність художніх творів може функціонувати на загальнолітературному, конкретно-історичному, національно-історичному й індивідуально-авторському рівнях. Синтезуючими елементами, навколо яких об'єднуються структурні частини метажанру, є різноманітні прояви інтертекстуальності, метатеми, а також письменницькі стильові модифікації (символіка образів, характерні риси авторського мовлення тощо) [4, 78]. Тобто у творі В. Мартинюк і велика поема, і хорові мініатюри, й інструментальні епізоди наджанрово об'єднані на багатьох рівнях в одну категорію. Водночас, жанр думи не може бути метажанром, оскільки дума вже має визначену чітку жанрову структуру та не є наджанровою. Але назва «Дума про Україну» цілком може постати метажанром, що об'єднує не тільки твори В. Мартинюк, але й твори інших сучасних композиторів, що пишуть музику на тему війни в її реаліях (наприклад, «Псалми війни» Є. Станковича). Таким чином, це поняття може функціонувати не тільки на індивідуально-авторському, але й на національно-історичному рівні.

Висновки. Отже, в ораторії-дійстві «Дума про Україну» В. Мартинюк простежується діалог між епохами: історична традиційна дума та сучасна дума в контексті сьогоденних подій, які виражені через призму особистості композиторки в межах обраного складного жанру ораторії-дійства. Навіть в масштабі творчості самої композиторки окремі попередні твори вступають у взаємодію з новим жанром, об'єднуючись у цілісну композиційну концепцію. Художньо-смысловий контекст визначається жанровими основами у порядку:

- жанр ораторії виступає кристалічною решіткою твору, тобто основою жанру;
- жанр дійства не конкретизує вплив ораторії, але розширює сферу розвитку ораторії на візуальне сприйняття;
- жанр думи складно відслідкувати в творі як ще одну жанрову основу, але назву твору «Дума про Україну» можна трактувати як метажанр, що надихнув композитора поєднати власні різножанрові хори однієї тематики в нову форму для народження нових сенсів, що розкривають наше воєнне сьогодення.

Перспективою дослідження є глибше осмислення назви ораторії-дійства «Дума про Україну» як метажанру в творчому доробку В. Мартинюк і вивчення того, як масштабування цього поняття впливає на творчість інших композиторів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бакумець А.Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття: дис. ... д-ра філософії за спец. 025 «Музичне мистецтво» / НАКККиМ. Київ, 2021. 253 с.
2. Бакумець А.Ю. Індивідуальні композиційні засоби циклізації у творах Валентини Мартинюк. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: зб. матеріалів Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф., 14 лист. 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 56–58.
3. Бакумець А. Ю. Хорова збірка Валентини Мартинюк «Молюсь за Україну» (на вірші різних авторів) в аспекті циклізації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 1. Вип. 40. С. 128–135. <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.17>
4. Манич Н.Є. Концепт «метажанр» у сучасному літературознавстві. *Вісник ЛНПУ ім. Т. Шевченка: Філологічні науки*. 2007. № 22 (138). Ч. 1. С. 70–79.
5. Осипенко В.В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева): автореф. дис. ... канд. мист. / спец. 17.00.03. Харків, 2005. 196 с.
6. Паві П. Словник театру. Львів: ЛНУ ім. Франка, 2006. 640 с.
7. Тарасова Н.Ю. Жінка-композитор. Апологія професії по-українськи. До 60-річчя В.М. Брондзі (Мартинюк). *Музичний вісник*. № 2 (42). С. 199–208.
8. Терещенко А.К. Ораторія. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк [та ін.]; НАН України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75613> (дата звернення: 29.09.2025).
9. Хананаєв С., Хананаєва Г. Побудова авторської семантичної канви у структурній моделі хорового твору (на прикладі хорової творчості В. Мартинюк). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 111 – 114. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2016.138564>
10. Schubart C. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1806) / Translated by Rita Steblin. A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries. UMI Research Press, 1983. URL: <https://legacy.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html> (дата звернення: 29.09.2025).

References:

1. Bakumets, A.Yu. (2021). Genre and stylistic features of choral cycles of Ukrainian composers of the late XX – early XXI centuries. PhD diss., NAKKKiM. Kyiv. 253 [in Ukrainian].

2. Bakumets, A.Yu. (2019). Individual compositional means of cyclization in the works of Valentyna Martyniuk. *Suchasnyi kulturnyi prostir u mystetstvoznavchomu dyskursi*: coll. of materials of the Int. Dist. Sc.-Pr. Conf., Nov, 14. Kyiv: NAKKKiM, 56–58 [in Ukrainian].
3. Bakumets, A.Yu. (2019). Valentyna Martyniuk's choral collection "I Pray for Ukraine" (based on poems by various authors) in the aspect of cyclization. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka*. Ternopil: Hnatyuk TNPU, № 1, Vol. 40, 128 – 135 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.17>
4. Manych, N.Ye. (2007). The concept of "metagenre" in modern literary studies. *Visnyk LNPУ im. T. Shevchenka: Filolohichni nauky*. Vol. 22 (138), 70 – 79 [in Ukrainian].
5. Osypenko, V.V. (2005). Structural and semantic invariant of a choral concert (based on the choral work of Y. Alzhnev): PhD dissertation. Kharkiv: I. Kotlyarevsky National University of Arts, 196 [in Ukrainian].
6. Pavis, P. (2006). The Dictionary of Theatre. Lviv: Franko LNU, 640 [in Ukrainian].
7. Tarasova, N.Yu. (2018). Woman composer. Apology of the profession in Ukrainian. To the 60th anniversary of V.M. Brondzha (Martyniuk). *Muzychnyi visnyk*. Vol. 2 (42), 199–208 [in Ukrainian].
8. Tereshchenko, A.K. (2022). Oratorio. Encyclopedia of Modern Ukraine. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL: <https://esu.com.ua/article-75613> (the date 29.09.2025) [in Ukrainian].
9. Khananaiev, S., Khananaieva, H. (2016). Construction of an author's semantic canvas in the structural model of a choral work (using the example of the choral work of V. Martyniuk). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. Vol. 4, 111–114 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2016.138564>
10. Schubart, C. (1983). *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1806)* / Translated by Rita Steblin. A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries. UMI Research Press. URL: <https://legacy.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html> (the date 29.09.2025) [in English].

Стаття надійшла до редакції 30 вересня 2025 року

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 78.09:78.5+78.7

DOI 10.33287/222515

Буйновська Діана Сергіївна,
*аспірантка кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел. (066) 332 - 05 - 87
e-mail: dianaband8@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-8041-7464>

ФЕНОМЕН БАГАТОРІВНЕВОГО «ВІЗУАЛІЗОВАНОГО ВИКОНАВСТВА» ЖАНРІВ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ У БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою статті є комплексне дослідження та теоретичне обґрунтування феномену «візуалізованого виконавства» жанрів великої форми (соната, концерт, ораторія) у контексті сучасних інноваційних тенденцій розвитку бандурного мистецтва. Дослідження спрямоване на виявлення специфічних характеристик сценічно-візуального компонента у виконанні масштабних композицій для бандури, аналіз його впливу на трансформацію традиційних підходів до інструментального виконавства та визначення перспектив інтеграції театральних засобів у структуру академічної бандурної сфери. Серед обраних **методів дослідження**: аналітичний – у процесі формування теоретичного базису: жанрово-стильових, структурних ознак та властивостей обраних музичних творів; культурно-контекстуальний – в ході опрацювання музичних явищ в широкому соціокультурному контексті; музично-психологічний аналіз, що вивчає вплив музики на психіку людини, емоційне сприйняття «візуалізованого виконавства», герменевтичний – спрямований на інтерпретацію смислу обраних композицій. Попри розвинуту базу досліджень сучасної бандуристики, аспекти трактування, сценічної та позасценічної візуалізацій творів великої форми академічного репертуару для бандури у їх формо-жанровій різноманітності залишаються недостатньо розробленими, тому їх вивчення становить **новизну** наукового дослідження.

Висновки. Аналітичне опрацювання запропонованих сценічно-візуальних та театральних-музичних практик демонструє закономірність та актуальність інституціалізації феномену багаторівневого «візуалізованого виконавства» у площині жанрів великої форми бандурного репертуару. Вказана парадигматична тенденція зумовлює системну трансформацію академічного статусу інструмента, забезпечуючи його концептуальне переосмислення у контексті сучасних художньо-естетичних практик та розширюючи спектр його культурно-семіотичних функцій.

Ключові слова: інтерпретація, виконавство, візуалізація, бандура, соната, концерт, ораторія.

Buinovska Diana, postgraduate student of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts of the Dnipro Academy of Music

The phenomenon of multi-level «visualised performance» of great works in bandura art

The purpose of the article is to conduct a comprehensive study and theoretical justification of the phenomenon of multi-level «visualised performance» of great works (sonata, concerto, oratorio) in the context of contemporary innovative trends in the development of bandura art. The study aims to identify the specific characteristics of the stage-visual component in the performance of great works compositions for bandura, analyse its impact on the transformation of traditional approaches to instrumental performance, and determine the prospects for integrating theatrical and visual means into the structure of the academic bandura sphere. The selected **research methods** include: analytical – in the process of forming a theoretical basis: genre-style, structural features and properties of selected musical works; cultural-contextual – in the course of studying musical phenomena in a broad sociocultural context; musical-psychological analysis, which studies the influence of music on the human psyche, the emotional perception of «visualised performance»; hermeneutic – aimed at interpreting the meaning of selected compositions. Despite the developed research base of contemporary bandura studies, aspects of interpretation, stage and off-stage visualisations of great works from the academic repertoire for bandura in their form and genre diversity remain insufficiently developed, therefore their study is a **novelty** in scientific research.

Conclusions. Analytical processing of the proposed stage-visual and theatrical-musical practices demonstrates the regularity and relevance of

institutionalising the phenomenon of multi-level «visualised performance» in the genre of great works bandura repertoire. This paradigmatic trend leads to a systemic transformation of the academic status of the instrument, ensuring its conceptual rethinking in the context of contemporary artistic and aesthetic practices and expanding the range of its cultural and semiotic functions.

The key words: interpretation, performance, visualisation, bandura, sonata, concert, oratorio.

Постановка проблеми. Завдяки активному процесу становлення та вдосконалення хроматичної конструкції бандури періоду другої половини ХХ століття, концертно-педагогічний репертуар поступово розширюється творами великої форми (соната, концерт, ораторія) завдяки створенню оригінальних композицій та перекладу сталих класичних зразків форм та жанрів – від барочного до сучасного стилів.

Оскільки технічна область сьогодення стрімко розвивається, ринок споживання збагачується як візуально привабливим та якісним контентом, так і, навпаки, естетично збідненим та поверховим матеріалом. Візуальне сприйняття інформації в популярних соціальних додатках (Instagram, Tik-Tok, You-Tube), що направлені в першу чергу на налагодження швидкої комунікації в соціумі, формує так зване «кліпове» мислення.

Окрім того, академізований бандурний репертуар (особливо масштабні за формою твори) поступово втрачає резонанс з сучасністю, що призводить до зниження інтересу молоді та негативно позначається на популяризації бандурного мистецтва. Як наслідок, виникає потреба в пошуку інноваційних підходів оновлення та альтернативних прочитань класичного матеріалу шляхом синтезу застосування сучасних інформаційно-комунікаційних технологій та виконавського «переосмислення» творів. У результаті формується запит на створення відеорелізу та відокремлення нових ланок інтерпретації «візуалізованого виконавства» – «концертно-сценічну» та «режисерсько-постановочну».

Візуальна виконавська адаптація музичних творів для будь-якого інструмента, включаючи бандуру, передбачає інтеграцію пошукової та експериментальної тактики, що відкриває можливості для своєрідного сприйняття: персоналізованого трактування та унікального творчого бачення виконавця.

Актуальність дослідження. Останнім часом з'явилося чимало напрацювань в сфері бандурного мистецтва, проте питання сучасних аспектів виконавської інтерпретації та візуалізації оновленого бандурного репертуару потребує додаткового вивчення. Феномен новаторського трактування творів великої форми, кристалізування типів «візуалізованого виконавства», осучаснення термінологічної бази визначають затребуваність та актуальність обраної теми.

Огляд літератури. Візуалізація бандурного виконавства та модернізація концертно-педагогічного репертуару стають пріоритетними темами досліджень у сучасному бандуризмі. У дисертаційному дослідженні Ірини Дружки [1] розглядаються виконавські горизонти сучасного бандурного мистецтва та провідні закономірності розвитку академізованої бандуристики як складової культурної спадщини межі ХХ–ХХІ століть. Вадим Кочетков у своїй науковій статті [2] аналізує проблематику візуального компоненту музично-виконавського процесу. Виконавець-науковець Георгій Матвій у дисертації [3] аналізує виконавські аспекти звукообразності, жанрово-стильову еволюцію оригінального бандурного репертуару та модернізацію комунікації з аудиторією засобами цифрових технологій. У науковому дослідженні [4] бандуристики-науковиці Оляни-Квітослави Созанської висвітлюється аспект творчої спадщини Анатолія Маціяки як унікального явища української бандурної культури. Для розуміння професійного підходу системи жанрових пріоритетів в творчості Валентини Мартинюк корисною є стаття музикознавиці Світлани Щітової [5].

Зазначені праці становлять теоретичне підґрунтя для подальшого дослідження проблем візуалізації та сучасних тенденцій виконавства в бандурному мистецтві. Водночас обмежена кількість наукових робіт з даної та споріднених тем підкреслює необхідність поглибленого вивчення феномену багаторівневого «візуалізованого виконавства» в бандуристиці.

Метою статті є комплексне дослідження та теоретичне обґрунтування феномену «візуалізованого виконавства» жанрів великої форми (соната, концерт, ораторія) у контексті сучасних інноваційних тенденцій розвитку бандурного мистецтва.

Дослідження спрямоване на виявлення специфічних характеристик сценічно-візуального компонента у виконанні масштабних композицій для бандури, аналіз його впливу на

трансформацію традиційних підходів до інструментального виконавства та визначення перспектив інтеграції театральновізуальних засобів у структуру академічної бандурної сфери.

Об'єкт дослідження – твори великої форми концертно-педагогічного бандурного репертуару, а **предмет** – сценічна та діджиталізована візуальна адаптація жанрів сонати, концерту, ораторії в практиці бандурного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Соната і концерт є одними з найскладніших циклічних жанрів. Найвагоміші ознаки цих творів – розгорнутість сюжетної лінії, контрастність, дуалістичність образів, насичена тональна палітра, багатогранні прийоми розвитку, формують перспективу виконавцеві-інструменталісту досягти високого професійного рівня, віртуозно-технічної досконалості, розвитку музично-стильового мислення, вміння аналізувати музичні стилі та вдало інтерпретувати твори.

Впровадження нових концертних жанрів та технічне еволюціонування інструменту сформували попит на оригінальні композиції великих форм для бандури.

Окрім того, популяризації жанрів сонати та концерту сприяли програмні вимоги на міжнародних та всеукраїнських конкурсах — Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах «Арт-Домінанта» (м. Харків), Всеукраїнські конкурси «Кубок Києва» (м. Київ), «Дзвени, бандуро» (м. Дніпро) та багато інших.

На перетині ХХ–ХХІ століть композитори звертають увагу на неостилі в своїй творчості – неофольклоризм, неоромантизм, необароко, неоімпресіонізм – що, безумовно, збагачує образностильову палітру композицій.

Комплекс модерних властивостей в інструментальній творчості зумовлює новий етап в історії розвитку бандурного мистецтва. Виходячи з цього, музиканту-бандуристу доводиться шукати нові способи поширення жанрів академічної музики. Втім, технологічний прогрес значно полегшує та сприяє процесу популяризації академізованої бандури.

Задля підвищення зацікавленості широких мас припустимо використовувати візуалізацію, яка, за словами доктора мистецтва В. Кочеткова, «в сучасному вимірі стала невід'ємною складовою в різних виявах музичної творчості, <...> здібна до заглиблення

ключових, вузлових моментів, до висвітлення авторської думки, розстановки смислових акцентів» [2, 121].

Процес створення відеоряду до творів інструментальної академічної музики, зокрема для бандури, від зародження ідеї до її втілення потребує об'ємних вкладень енергії, креативності творчої думки, фізичних зусиль та матеріального забезпечення. Музиканту доводиться виконувати різнопланові задачі: інтерпретаційну, менеджерську, дизайнерську, режисерську, монтажерську, продюсерську.

Прикладами застосування візуалізації при виконанні творів великої форми на бандурі можуть служити авторські версії у вигляді відеокліпів інтерпретацій перших частин близьких за мотивністю та драматургією Сонати і Концерту Анатолія Маціяки — композитора, який зробив значний внесок в оригінальний репертуар для бандури.

Творча спадщина Анатолія Маціяки, чий індивідуальний стиль поєднує постромантичні традиції з тяжінням до мініатюр, яскравою мелодикою та національною основою, відзначається багатством жанрів і високим професійним рівнем. Митець писав для різних виконавських складів, але центральне місце в його доробку займає бандура. Його композиції відкривають нові можливості інструмента і сприяють зростанню вправності бандуристів, дозволяючи їм поглибити художнє розуміння та розвинути власний інтерпретаційний підхід [4].

Ідея сюжетної лінії Сонати має на меті відобразити історію кохання, що й вкладав в основний задум А. Маціяка, присвячуючи твір своїй дружині. Полярність образів головної та побічної партій сонатної форми, як символів чоловічого та жіночого начал, розкривається у відеокліпі хореографічною лексикою. Задля втілення образів та передачі настроїв використано допоміжні технічні ефекти — гра світлотіней та димове наповнення простору, що додало об'єму та різноманіття кадрам в кіностудії Contrabas Studio. Спіралевидна штучна квітка в руках танцівниці сприймається як лейтсимвол кохання і неначе «пронизує» обидва образи⁶.

Головними персонажами відеокліпу Концерту⁷ А. Маціяка (першої частини) є ексцентричні, пристрасні та емпатичні танцівники та музиканти — їх альтер-его. Своєю спокійною та гармонійною

⁶ <https://youtu.be/hOq5UavTuWU?si=gAZJUJmW36XnmeA>

⁷ https://youtu.be/d1QTA0_xNE?si=OVyw9rs-_87cElJL

натурою, стриманим характером вони врівноважують хвилю емоцій чоловіка та жінки. Локацією кліпу обрана дорога як символ пройденого шляху, реквізит — довгий відріз шифону, як символ легкості та свободи. Кольорова гама витримана в природних пастельних тонах — блакитному та жовтому. Монтаж з миттєвою зміною кадрів кожні 10–15 секунд динамізує всю композицію та додає їй цілісності.

Танцівникам, завдяки рухам в стилі «experimental», вдалося втілити головний задум режисера — вказати шлях боротьби до свободи у відносинах та передати настрої головної та побічної партій. В підсумку, створено полістилістичну роботу, в якій органічно поєднано різнорідні елементи, запозичені з протилежних концепцій, оскільки поєднують традиційну музику періоду постромантизму та сучасні танці-experimental.

Безумовно, якщо у Сонаті та Концерті бандура функціонує як провідний соліст у камерному та симфонічному контекстах відповідно, то в жанрі ораторії інструмент набуває принципово іншого статусу. Опрацювання ораторійного жанру дозволяє розглянути бандуру не лише як інструментальний засіб художнього вираження, а як активного учасника синтетичного дійства, де музичні, вокальні, візуальні та сценічні компоненти формують цілісну концептуально-драматургічну структуру.

Дніпровська композиторка, заслужена діячка культури України Валентина Мартинюк активно звертається до тембру бандури в її множинному вияві, між іншим використовуючи рекурентність власного музичного матеріалу. Прикладом тому є її новітній твір — Ораторія-дійство «Дума про Україну»⁸ — яскравий приклад синтезу автентики, сучасної полістилістики та видовищності. У масштабному проєкті бандура посідає одне із центральних за значимістю місць як символ національної ідентичності, боротьби та незламності України.

Ораторія пронизана ниткою історичних подій, від яких потерпала українська земля впродовж століть: від турецьких загарбань під час періоду активної експансії Османської імперії в XVI – XVII століттях до подій російського нападу сьогодення.

Перформанс інспірований інтонацією теми української народної пісні «Калиноньку ломлю» зі вступу Концерту В. Мартинюк «Bandura Forever». Композиторка відновлює первісну ліричну мелодію у її

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=-dbDQLSvw8Q>

природному вигляді, акцентуючи за допомогою повільного темпу (Largo) та ритмічного розширення її глибоку автентичність, емоційну насиченість, природну течію та стримано-драматичний характер. Вступні мотиви бандури в симбіозі з сакральним звучанням трикутника, підкріплені відеорядом меланхолійних пейзажів ніби відкривають браму до світу містичних вірувань давніх предків, чие життя нерозривно поєднане з природним світом.

У супроводі бандурного виконання фрагменту «Фути» (Largo) з Партити «Незламна Україна» на фоні відеоряду з зображенням журавлів звучить віршована декламація поетичних рядків Любові Готвянської «В нас війна, а лелеки летять додому»⁹. Жіноча хорова група реалізує сценічний вихід із організацією у клиноподібну геометричну побудову. У першому хоровому номері дійства «Журавлики линуть» змальовуються натуралістичні образи, як уособлення мальовничої краси природи та значимості жіночого початку в українській культурі.

Композиційний компонент продовжується твором «Зове рідна мати», в якому оспівується біль особливого роду — духовний, що пронизує кожну мить розлуки з Батьківщиною, а земля, що дала життя, завжди кличе назад. Наприкінці композиції застосовується прийом градуального затемнення, що функціонує як візуальна метафора майбутніх драматичних подій воєнного часу.

Ліричні, контемпоральні настрої перериваються прийомом subito експресивно-трагічним вступом «Токати», за участю фортепіано, бандури, ударних, хору та дзвонів, символізуючи початок війни, що підкріплюється відеорядом бомбардувань, розрухи сьогодення. Застосовані кінетичні засоби виразності що інтерпретують оборонні жести та сценічно втілюють концепт безвиході.

Фрагмент бандурної партії побудований на інтонаціях першої частини Партити «Незламна Україна» Валентини Мартинюк «Інтро», яка за своєю природою близька до жанру прелюдії, зберігаючи притаманні їй риси: імпровізаційну свободу, темпову гнучкість (*rubato*), переважання універсальних ритмічних формул над конкретним тематичним матеріалом [5]. Гострі, диссоновані акорди, сонористичні прийоми: кластер по басовим струнам як візуальна репрезентація вибухових ефектів, ковзання догори по басовій струні як імітація свисту куль, створюють стан нагнітання та неминучості

⁹ <https://www.facebook.com/groups/255425469158429/posts/1063384071695894/>

трагічних подій. Чоловічий хор демонструє захисну пластику на авансцені, жіночий — реалізує меморіальну символіку через свічкову атрибутику. Акордові побудови з асоціативною функцією пострільних звуків еволюціонують у протяжне *glissando*, що слугує тембрально-символічним втіленням хаотичного, деструктивного стану.

Після трагічного, оплакувального хору «Молюсь за Україну» звучить масштабний номер за участю бандур і турецького сазу, кларнету та флейти «Маруся Богуславка» — діахронічна паралель з історичними загарбницькими подіями минулого. Подальший сценічний епізод представляє композицію «А я з того краю» у виконанні дитячого хорового колективу з інструментальним супроводом бандури та фортепіано, що функціонує як символічне втілення концепції оптимістичного майбутнього та життєствердного начала. Заключним компонентом сценічного дійства виступає хорова композиція «Яблунева солов'їна», що характеризується оптимістично-патріотичним емоційним модусом.

Отже, враховуючи полістилістичну природу твору, що характеризується інтеграцією численних виконавських ресурсів, музичного матеріалу та смислових рівнів, необхідно насамперед визначити специфіку функціонування бандури у структурі даного синкретичного мистецького феномену.

Бандура, як втілення любові до Батьківщини, опору гнобителям та моральної стійкості від самого початку до кінця дійства урочисто панує в серці сценічного простору. Драматургічна роль бандури, ніби провідника подальшого «сценарію», розкривається в різнопланових смислових модифікаціях.

У зв'язку з цим доречним є застосування терміну *багаторівневе «візуалізоване виконавство»*, оскільки інструмент реалізується не менш ніж на трьох пластах візуального втілення: сценічне (зорове сприйняття значимості розташування бандури на авансцені), драматургічне (закладений символізм у бандурних виконавських фрагментах) та позасценічне (застосування мультимедійних технологій).

Висновки. Аналітичне опрацювання запропонованих сценічно-візуальних та театральних-музичних практик демонструє закономірність та актуальність інституціалізації феномену багаторівневого «візуалізованого виконавства» у площині жанру великої форми бандурного репертуару. Вказана парадигматична

тенденція зумовлює системну трансформацію академічного статусу інструмента, забезпечуючи його концептуальне переосмислення у контексті сучасних художньо-естетичних практик та розширюючи спектр його культурно-семіотичних функцій.

Перспективою дослідження заявленої теми може стати інтеграція бандурного багаторівневого «візуалізованого виконавства» з зображувальним мистецтвом та ілюстративне втілення новітніх творів великої форми В. Зубицького. Таким чином, основна увага зосереджена на синтезі музичного мистецтва бандури з візуальними формами.

Список використаних джерел і літератури:

1. Дружба І.С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. канд. мист.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
2. Кочетков В.Є. Візуалізація та її місце у сучасних естрадно-театральних постановках. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. І. Франка*. Вип. 48, том 1 (2022). Дрогобич: «Гельветика», 2022. С. 120–124. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-17>
3. Матвій Г.В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 123 с.
4. Созанська О.К. Життєтворчість Анатолія Маціяки як феномен української бандурної традиції. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Вип. 47. 2022. С. 94–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269593>
5. Щітова С. Партита «Незламна Україна» в системі жанрових пріоритетів Валентини Мартинюк. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 28 № 1. Дніпро: ГРАНІ, 2025. С. 3–10. <https://doi.org/10.33287/222470>

References:

1. Druzhha, I. (2021). Contemporary bandura music: composer's search and performance perspectives: diss. cand. art history: 17.00.03 Musical art / Kotlyarevsky State University of Applied Sciences. Kharkiv, 215 p. [in Ukrainian].
2. Kochetkov, V. (2022). Visualization and its place in contemporary variety theater productions. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Interuniversity collection of scientific works of young scientists of DSPU named after I. Franko*. Issue 48, vol. 1. Drohobych: «Helvetyka». P. 120–124 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-17>
3. Matviiv, H.V. (2021). Sound-image factors of contemporary bandura creativity: instrumental-performance authorial approach. diss. cand.. art history: 17.00.03 Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa. 123 p. [in Ukrainian].

4. Sozanska, O.K. (2022). Life creativity of Anatolii Matsiaka as a phenomenon of Ukrainian bandura tradition. *Visnyk KNUKiM. Seriiia «Mystetstvoznavstvo»*. KNUKiM Bulletin. Art Studies Series, Issue 47, P. 94 – 104 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269593>
5. Shchitova, S. (2025). Partita «Unbreakable Ukraine» in the system of genre priorities of Valentyna Martyniuk. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 28 (1), P. 3–10 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.33287/222470>

Стаття надійшла до редакції 15 вересня 2025 року

UDC 78.087.61

DOI 10.33287/222516

Кочетков Вадим Єгенович,
доктор мистецтва, доцент,
доцент кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
тел. (050) 931 - 99 - 92
e-mail: vako1986@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-9351-7206>

СУЧАСНИЙ ПОПУЛЯРНИЙ ВОКАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР: ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Метою статті є аналіз сучасного популярного вокального репертуару глобальних і національних вимірах. У роботі розкрито особливості його формування під впливом світових музичних трендів, цифрових платформ і мас-медійної культури, що визначають стилістичне й жанрове розмаїття сучасної сцени. Досліджено роль виконавця як медіатора між авторським задумом і слухацькою аудиторією, здатного поєднувати традиційні вокальні прийоми із новими технологічними можливостями: цифровою обробкою голосу, використанням віртуальних інструментів, інтерактивним сценічним рішенням. Розкрито специфіку сценічної репрезентації репертуару як особливої форми мистецької практики, що поєднує музичний, візуальний та перформативний компоненти. У роботі використано наступні **методи дослідження**: виконавсько-інтерпретологічний, що дозволяє розглянути вокальний твір як результат індивідуальної творчої інтерпретації виконавця з урахуванням його технічних, емоційно-виражальних та сценічних рішень; метод

інтерпретологічного аналізу, спрямований на осмислення художнього змісту твору крізь призму виконавської подачі у різних культурних і комунікативних контекстах; музично-семантичний аналіз, який дає змогу виявити символічні та емоційні смисли, закладені в музичній структурі твору. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні тенденцій розвитку сучасної естрадної музики як багатовимірного явища, що інтегрує крос-жанрові практики, інноваційні комунікативні стратегії та новітні медіа-формати, зокрема стримінгові сервіси, відеохостинги й соціальні платформи. **Висновки.** Сучасний популярний вокальний репертуар є багатокомпонентним і мінливим явищем, що формується на перетині локальних і глобальних тенденцій, поєднуючи традиційні музичні елементи з інноваційними технологічними та сценічними рішеннями. Таким чином, сучасний популярний вокальний репертуар постає одним із провідних чинників розвитку глобальної культури, здатним формувати соціальні цінності та впливати на світоглядні орієнтири слухачів.

Ключові слова: естрада, музика, репертуар, вокальний, виконавство, тренди, медіа, інтерпретація.

Kochetkov Vadim, doctor of Arts, Associate professor, department of vocal and choral Arts at the Dnipro Academy of Music

Modern popular vocal repertoire: trends of formation, interpretation and representation

The purpose of the article is to analyze the contemporary popular vocal repertoire on a global and national scale. The work reveals the peculiarities of its formation under the influence of global music trends, digital platforms, and mass media culture, which determine the stylistic and genre diversity of the contemporary scene. The role of the performer as a mediator between the author's idea and the audience, capable of combining traditional vocal techniques with new technological possibilities: digital voice processing, the use of virtual instruments, and interactive stage solutions, is explored. The specifics of the stage representation of the repertoire as a special form of artistic practice combining musical, visual, and performative components are revealed. The following research **methods** are used in the work: performance-interpretological, which allows us to consider a vocal work as the result of the performer's individual creative interpretation, taking into account their technical, emotional-expressive, and stage decisions; the method of interpretological analysis, aimed at understanding the artistic content of a work through the prism of

its performance in different cultural and communicative contexts; musical-semantic analysis, which allows us to reveal the symbolic and emotional meanings embedded in the musical structure of a work. **The scientific novelty** of the article lies in identifying trends in the development of contemporary pop music as a multidimensional phenomenon that integrates cross-genre practices, innovative communication strategies, and the latest media formats, including streaming services, video hosting, and social platforms. **Conclusions.** Contemporary popular vocal repertoire is a multi-component and changing phenomenon, formed at the intersection of local and global trends, combining traditional musical elements with innovative technological and stage solutions.

The key words: pop music, music, repertoire, vocal, performance, trends, media, interpretation.

Постановка проблеми. Сучасна популярна музика посідає провідне місце у світовому культурному просторі. Репертуар поп-виконавців формується не лише відповідно до естетичних уподобань слухачів, а й з огляду на технологічні інновації та глобальні соціальні процеси. У результаті співак сьогодні не може обмежуватися класичною інтерпретацією творів: він має враховувати вимоги цифрового середовища, комунікативні стратегії шоу-бізнесу та міжнародні тенденції музичного ринку.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що популярний вокальний репертуар нині стає головним каналом масової музичної комунікації. Саме через пісні, що здобувають популярність у TikTok чи YouTube, формуються смаки молоді, закріплюються моделі культурної поведінки, поширюються соціальні ідеї. Водночас виникає потреба у системному вивченні закономірностей добору репертуару для естрадного виконавця, його інтерпретації та сценічної презентації, адже від цього залежить професійний успіх артиста і його здатність впливати на аудиторію.

Огляд літератури. Сучасний стан естрадної музики в Україні і світі досліджували: А. Кохан [1] – з розглядом феномену поп-музики і ролі крос-жанрових експериментів; Л. Масенко [2] з аналізом мовно-естетичних особливостей популярних пісень; О. Пономаренко [3] що характеризує вплив цифрових платформ на трансформацію музичного ринку; Т. Яковенко [4] описує тенденції розвитку українського шоу-бізнесу та фестивального руху. Попри наявні дослідження, питання формування сучасного вокального репертуару в

глобальному естрадному контексті ще не дістало належного узагальнення.

Мета статті полягає у всебічному розгляді сучасного популярного вокального репертуару як динамічного явища, що відображає глобальні музичні процеси, формує культурні ідентичності та створює нові виконавські практики.

Об'єктом дослідження є основні фактори формування популярного репертуару в Україні та світі, а **предметом** – особливості сценічної репрезентації естрадного репертуару.

Виклад основного матеріалу. Сучасний популярний вокальний репертуар визначається надзвичайною динамічністю і відкритістю до нових впливів, що робить його одним із найбільш мінливих сегментів музичної культури. Його формування відбувається під тиском трьох взаємопов'язаних чинників: глобалізації музичного ринку, цифрових комунікацій та інновацій у виконавській техніці. Глобалізація зумовлює активний культурний обмін, унаслідок якого локальні традиції переплітаються зі світовими трендами, створюючи нові жанрові модифікації. Цифрові технології забезпечують миттєвий доступ до світових музичних новинок, сприяють поширенню онлайн-концертів і розвитку стримінгових платформ, які формують репертуарні уподобання слухачів. Інновації у вокальній техніці охоплюють як розширення арсеналу виконавських прийомів, так і інтеграцію спеціальних ефектів, електронної обробки голосу, використання мультимедійних форматів. У результаті сучасний репертуар постає живим, мобільним і відкритим до постійного оновлення явищем, що відображає як індивідуальний стиль виконавця, так і загальні тенденції розвитку глобальної культури.

На глобальному рівні ключові тренди задають артисти світової сцени: Beyonce, Lady Gaga, BTS, Billie Eilish, The Weeknd, Dua Lipa та інші, чия творчість визначає естетичні орієнтири сучасної поп-музики. Їхні композиції демонструють органічне поєднання традиційних жанрів, таких як поп, R&B, хіп-хоп, з новими медіа-формами, що передбачають активне використання відеокліпів високої художньої цінності, VR-технологій, інтерактивних концертів, цифрових ефектів і соціальних платформ для залучення аудиторії. У результаті пісня перестає бути лише музичним текстом – вона стає комплексним мультимедійним продуктом, що включає сценічну постановку, візуальні ефекти, хореографію, мерчендайз і цифрові інтеракції з

фанами. Така багатовимірність перетворює музичний твір на повноцінний культурний феномен, здатний впливати на масову свідомість і формувати світоглядні орієнтири слухачів.

В українському контексті репертуар сучасних естрадних виконавців (Monatik, Джамала, NK, The Hardkiss, Артем Пивоваров, Kalush Orchestra, Jerry Heil) також тяжіє до синтезу жанрів, поєднуючи локальні музичні традиції з глобальними тенденціями. Відчутним є вплив світових трендів: К-поп у молодіжній культурі стимулює розвиток вокальної та танцювальної майстерності, латиноамериканські ритми відображаються у динамічних композиціях для танцювальних майданчиків, електронні ефекти додають емоційної глибини поп-баладі. Ці зміни зумовлюють необхідність освоєння нових вокальних технік: від академічного *bel canto* до сучасних вокальних технік та прийомів, голосових прикрас і навіть реп-читання. Виконавці активно експериментують з поєднанням вокалу та цифрових ефектів, створюючи оригінальні інтерпретації та підкреслюючи свою індивідуальність, що дозволяє їм конкурувати на глобальному музичному ринку.

Інтерпретація естрадного репертуару має низку специфічних особливостей, що визначають успішність сучасного виконавця та якісно відрізняють сучасну популярну музику від класичних жанрів. По-перше, співак мусить поєднувати високий рівень вокальної техніки з акторською майстерністю, сценічною пластикою, емоційною виразністю та хореографічними елементами, формуючи цілісний і впізнаваний сценічний образ. Це означає не лише точне виконання нотного матеріалу, а й здатність передати внутрішній зміст твору, його емоційну насиченість, створити враження цілісного театрального перформансу, що захоплює глядача і забезпечує естетичне задоволення від виступу. Виконавець має враховувати різні аспекти сприйняття аудиторії: візуальні, слухові та емоційні, інтегруючи їх у загальну концепцію номера.

По-друге, успіх виконання значною мірою залежить від здатності артиста створити автентичний, впізнаваний образ, який резонує з очікуваннями аудиторії та відповідає її емоційним запитам. У сучасних умовах конкуренції на музичному ринку цінність виконавця визначається не лише вокальними даними, а й оригінальністю сценічного образу, його харизмою, здатністю формувати власний стиль і комунікувати з публікою через невербальні сигнали, сценічні

прийоми та інтерактивні елементи шоу. Артист повинен постійно адаптувати свій образ до змін у культурних трендах, запитах слухачів та нових форм подачі музики, зберігаючи при цьому впізнаваність і власну унікальність.

По-третє, сучасні цифрові технології відкривають перед виконавцями безпрецедентні можливості для інтерпретації та подання творів. Використання live-ефектів, автотюну, віртуальних бек-вокалів, інтерактивних сценічних елементів, мультимедійних додатків і спеціальних ефектів дозволяє створювати виступи, що поєднують класичний вокал із сучасними інноваціями. Це сприяє появі нових жанрових експериментів, крос-медійних інтеграцій, а також нових форматів концерту, коли глядач стає активним учасником процесу. Завдяки технологіям можливо створювати інтерактивні перформанси з елементами доповненої та віртуальної реальності, використовувати цифрову обробку голосу та інтегрувати аудиторію через стримінгові платформи та соціальні мережі.

У результаті інтерпретація естрадного репертуару перетворюється на багатовимірний процес, що включає вокал, сценічну драматургію, цифрові технології та інтерактивні медіа. Артист повинен володіти широким спектром компетенцій: технічною майстерністю, креативністю, медіа-грамотністю та адаптивністю до змін глобальної музичної культури. Саме поєднання цих чинників дозволяє створювати яскраві, незабутні виступи, здатні захоплювати аудиторію, формувати культурний смак і відповідати сучасним стандартам музичного шоу. Таким чином, інтерпретація стає не просто відтворенням музичного твору, а комплексним мистецьким процесом, який інтегрує традиційні вокальні навички з інноваційними технологіями, сценічним мистецтвом та глобальними культурними тенденціями, створюючи унікальний продукт сучасної естрадної сцени.

Сценічна репрезентація сучасного популярного репертуару виходить далеко за межі традиційного концерту і стає комплексним явищем, що поєднує музичне виконання, візуальні ефекти, хореографію, інтерактивність та цифрові технології. Важливу роль відіграють міжнародні фестивалі та конкурси, такі як Eurovision, Atlas Weekend, Tomorrowland та інші, які формують глобальні стандарти шоу, визначають естетичні й технічні вимоги до виступів та задають тон розвитку світової поп-культури. На цих майданчиках артисти

демонструють новітні підходи до постановки номерів, використання світлових інсталяцій, мультимедійних проєкцій та інтерактивних елементів для залучення глядача, створюючи ефект повного занурення у концертний простір.

Телевізійні формати, такі як «Голос країни», «Х-фактор», «Маска» чи «Україна має талант», стають не лише платформою для популяризації нових пісень, а й своєрідною школою для розвитку сценічної майстерності. Виконавці вчаться поєднувати вокал, акторську гру та сценічну хореографію, формувати яскравий образ, який запам'ятовується глядачеві, а також працювати з камерою та ефектами, що додають виступу динаміки та виразності. Через телевізійні шоу відбувається відбір та запуск нових талантів, формуються музичні бренди та стильові орієнтири для широкої аудиторії.

Соціальні мережі та цифрові платформи відіграють особливу роль у формуванні сучасного репертуарного успіху. TikTok, Instagram, YouTube та інші онлайн-майданчики створюють нову модель популярності, де вірусність і інтерактивність відіграють ключову роль. Сучасна пісня може стати світовим хітом завдяки декільком десяткам вірусних роликів, челленджів, мемів та креативних користувацьких відео, що масово поширюються в інтернеті. Алгоритми платформ визначають, які треки потрапляють у тренди, а користувачі активно впливають на їхню популярність, створюючи «живий рейтинг» вподобань у режимі реального часу.

В українському контексті репертуар сучасного естрадного виконавця також інтегрує ці глобальні тенденції, при цьому зберігаючи національні особливості. Виконавці поєднують локальні музичні традиції та фольклорні мотиви з сучасною поп-естетикою, крос-жанровими експериментами і технологічними інноваціями. У результаті сцена стає простором культурного діалогу, де локальне і глобальне взаємодіють, а музика набуває багатовимірного змісту, що включає естетику, емоції, соціальні меседжі та технологічні інновації.

Отже, репертуар сучасного співака формується не лише естетикою і традиціями, а й алгоритмами цифрових платформ, реакцією публіки в реальному часі, а також глобальною культурною модою. Це створює високі вимоги до артиста: необхідна гнучкість у сценічних і медійних форматах, мобільність, здатність працювати одночасно у live, онлайн і медіа-просторах, а також постійна

готовність до адаптації до нових технологій та музичних тенденцій. Від артиста очікують не лише якісного виконання твору, а й уміння взаємодіяти з аудиторією через різні платформи, створювати унікальний образ і використовувати інноваційні підходи до подачі контенту. Сучасна сцена стає мультиплатформеним простором, де музика, візуальне мистецтво, цифрові технології та взаємодія з аудиторією формують новий тип поп-культури, здатної одночасно впливати на емоційний стан, естетичне сприйняття та соціальні орієнтири слухачів. В результаті сучасний естрадний репертуар постає багатовимірним явищем, що поєднує мистецтво, технології та комунікацію, створюючи новий тип культурного продукту, який формує соціальні, естетичні та медійні стандарти глобальної та локальної музичної сцени.

Висновки. Сучасний популярний вокальний репертуар є багатокомпонентним і мінливим явищем, що формується на перетині локальних і глобальних тенденцій, поєднуючи традиційні музичні елементи з інноваційними технологічними та сценічними рішеннями. Він віддзеркалює трансформації сучасної культури, у якій музика виконує функцію не лише розваги, а й соціального комунікатора, засобу формування ідентичності, культурного маркера та інструмента глобального діалогу. Сучасний виконавець, працюючи у межах популярного репертуару, несе відповідальність не лише за вокальну майстерність, а й за концептуальне подання твору, його емоційний та візуальний ефект, що впливає на сприйняття аудиторії та формує її культурні пріоритети.

Інтерпретація популярного репертуару вимагає від виконавця нових стратегій – поєднання академічних вокальних знань із медіакомпетентністю та сценічною креативністю. Сучасний артист повинен вміти працювати у різних форматах одночасно: live-виступи, онлайн-трансляції, соціальні платформи та інтерактивні медіа, що створює додаткові виклики і відкриває нові можливості для експериментів. Крім того, важливим аспектом є здатність формувати власний сценічний бренд, підтримувати індивідуальний стиль і підтримувати постійну комунікацію з аудиторією через цифрові канали. Сценічна репрезентація естрадних пісень дедалі більше тяжіє до мультимедійних форматів, інтерактивності та крос-жанрових експериментів, поєднуючи вокал, хореографію, світлові та

відеоінсталяції, цифрову обробку голосу, спецефекти та елементи перформативного театру.

Перспективи дослідження. Сучасний популярний вокальний репертуар постає одним із провідних чинників розвитку глобальної культури, здатним формувати соціальні цінності та впливати на світоглядні орієнтири слухачів. Він виступає платформою для міжкультурного обміну, розвитку музичної творчості, експериментів із жанрами та технологіями, а також створення нових форматів мистецьких подій. Популярна музика здатна не лише розважати, а й транслювати культурні й соціальні сенси, формувати естетичні пріоритети, сприяти самовираженню молоді та утвердженню національної ідентичності у глобальному культурному просторі. У такому контексті репертуар постає важливим інструментом соціальної комунікації, що відображає сучасні культурні трансформації і впливає на розвиток суспільної свідомості.

Список використаних джерел і літератури:

1. Кохан А. Поп-музика як феномен сучасної культури. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2018. 264 с.
2. Масенко Л. Мова і сучасна популярна пісня. *Мовознавство*. 2019. № 2. С. 45–52.
3. Пономаренко О. Цифрові платформи як чинник розвитку музичного ринку. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2020. Вип. 21. С. 117–125.
4. Яковенко Т. Тенденції українського шоу-бізнесу: репертуарний аспект. *Вісник КНУКіМ*. 2022. № 47. С. 88–97.
5. Романюк І. Медіа та музична індустрія: вплив соціальних мереж на популярний репертуар. *Культура і сучасність*. 2021. № 3. С. 73–81.
6. Сапожнікова В. Естрадний вокал у глобалізованому культурному просторі. Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2017. 198 с.

References:

1. Kokhan, A. (2018). Pop music as a phenomenon of contemporary culture. K.: P.I. Tchaikovsky NMAU, 264 p. [in Ukrainian].
2. Masenko, L. (2019) Language and contemporary popular songs. *Movoznavstvo*. Number 2. P. 45–52 [in Ukrainian].
3. Ponomarenko, O. (2020). Digital platforms as a factor in the development of the music market. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu svit*. Vol. 21. P. 117–125 [in Ukrainian].
4. Yakovenko, T. (2022). Trends in Ukrainian show business: the repertoire aspect. *Visnyk KNUKiM*. Number 47. P. 88–97 [in Ukrainian].

5. Romaniuk, I. (2021). Media and music industry: the influence of social networks on popular repertoire. *Kultura i suchasnist*. Number 3. P. 73–81 [in Ukrainian].
6. Sapozhnikova, V. (2017). Popular singing in a globalized cultural space. Kharkiv. 198 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15 вересня 2025 року

UDC 780.6(510):781.1+78.07

DOI 10.33287/222517

Лі Чень,

аспірант кафедри музикознавства та культурології

ННІ культури і мистецтв

Сумського державного педагогічного

університету ім. А.С.Макаренка

тел. (093) 474 - 79 - 37

e-mail: asd-x@ukr.net

<https://orcid.org/0009-0002-9870-1173>

ЗВУКООБРАЗИ ТРАДИЦІЙНИХ КИТАЙСЬКИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Мета статті полягає в репрезентації точок зору науковців на поняття звукообразу інструмента; в окресленні шляхів використання традиційних інструментів у контексті сучасної композиторської творчості; у визначенні взаємозв'язку між звукообразом інструмента і сучасної соносферою. **Методи дослідження.** У статті використані культурологічний, історичний, жанрово-стильовий, а також системний методи наукового дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в окресленні стратегій використання традиційних інструментів китайської музичної культури в системі західної музичної культури; у накресленні стратегій реалізації смислу та інформації, носіями яких є звукообрази інструментів, у новому соціокультурному і художньо-мистецькому контексті; у визначенні механізмів взаємодії між звукообразом інструмента і сучасною соносферою. **Висновки.** У процесі академізації та модернізації китайських інструментів відбулося їх активне входження до творчості сучасних композиторів. Це спричинило появу різних стратегій використання: від поєднання з традиційними західними інструментами – до інтеграції з електронікою

та мультимедійними засобами. Таким чином, звукообрази традиційних китайських інструментів не є статичними: вони зазнають переосмислення, розширення і набувають нових смислових вимірів. Важливим результатом такого культурного діалогу є формування полікультурних звукообразів, які акумулюють різні семантичні рівні: збереження архетипів культури, переосмислення традицій та породження нових смислових шарів. Це забезпечує взаємодію двох векторів: з одного боку, традиційні інструменти збагачують соносферу сучасної західної культури, з іншого – сама соносфера впливає на звукообрази інструментів, змінюючи їхню функцію та смислове наповнення.

Ключові слова: звукообраз інструмента, традиційні інструменти Китаю, соносфера, полікультурність, діалог, взаємодія Сходу та Заходу.

Li Qian, Postgraduate Student, Department of Musicology and Cultural Studies, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Sound Images of Traditional Chinese Instruments in Contemporary Compositional Creativity

The purpose of the article is to represent scholarly perspectives on the concept of the sound-image of an instrument; to outline ways of employing traditional instruments within the context of contemporary compositional practice; and to define the interrelation between the instrument's sound-image and the modern sonosphere. **The methods** of scientific investigation. The research employs cultural, historical, genre-stylistic, and systemic approaches methods of exploration. **The scientific novelty** of the study lies in delineating strategies for incorporating traditional instruments of Chinese musical culture into the system of Western music; in outlining the means of realizing meanings and information carried by instrumental sound-images within new sociocultural and artistic contexts; and in identifying mechanisms of interaction between the instrument's sound-image and the contemporary sonosphere. **Conclusions.** Through the processes of academization and modernization, Chinese instruments have become actively integrated into the creative work of contemporary composers. This has given rise to diverse strategies of use: from combining them with traditional Western instruments to integrating them with electronics and multimedia technologies. Thus, the sound-images of traditional Chinese instruments are not static: they undergo reinterpretation, expansion, and

acquire new semantic dimensions. An important result of such cultural dialogue is the formation of polycultural sound-images that accumulate multiple semantic layers: preservation of cultural archetypes, rethinking of tradition, and the generation of new meanings. This ensures the interplay of two vectors: on the one hand, traditional instruments enrich the sonosphere of contemporary Western culture; on the other, the sonosphere itself influences the sound-images of instruments, reshaping their function and semantic content.

The key words: instrumental sound-image, traditional Chinese instruments, sonosphere, polyculturality, intercultural dialogue, East-West interaction.

Постановка проблеми. В європейській музичній культурі XX – XXI століть спостерігається тенденція розширення арсеналу музичних інструментів, в тому числі за рахунок залучення інструментарію країн Сходу. Цей процес був інспірований сутнісним “відкриттям” східних культур культурою Європи на межі XIX – XX століть, яке полягало в усвідомленні їх самобутності і своєрідності. Відтоді інтенсивність взаємного тяжіння між культурами Сходу і Заходу, зокрема музичними, не втрачає своєї напруги, лише набуваючи нових форм і маючи двоспрямований характер: як Захід виявляє інтерес до Сходу, так і Схід до Заходу.

В музиці країн Сходу це має прояв у процесах активного засвоєння європейської музичної традиції шляхом апробації її стилів, жанрів, стилістики в умовах іншої культури, що, беззаперечно, передбачає переосмислення, адоптацію і синтез з елементами традиційної музичної культури. Одночасно ці процеси супроводжуються процесами академізації і професіоналізації традиційних музичних інструментів, що дозволяє активно використовувати їх в композиторській практиці, причому не тільки в музичній культурі Сходу. Цьому, у свою чергу, сприяють глобалізаційні тенденції, внаслідок яких поступово складається сучасна соносфера, позначена рисами культурної, стильової та жанрової діалогічності, дифузності та синтетичності. Це дає підстави констатувати, що інструменти багатьох східних музичних культур, в тому числі китайської, на сьогодні є невід’ємною складовою сучасного тембрового арсеналу композиторської практики, відповідно, традиційні інструменти виконують важливу функцію творення сучасної соносфери. Причому їх використання не завжди має на меті

відтворення етнографічного колориту, часто їх звукообраз розширюється, доповнюючись новими смислами і виступаючи компонентом індивідуальних композиторських стратегій.

Актуальність теми дослідження. Актуальність статті зумовлена наступними чинниками: 1) сучасною композиторською творчістю, в якій активно використовуються традиційні музичні інструменти Китаю, у зв'язку з чим актуалізуються поняття звукообразу інструмента у сучасній соносфері; 2) необхідністю наукової рефлексії цих процесів; 3) доцільністю систематизації точок зору на поняття звукообразу інструмента, що представлені в наукових дослідженнях відповідної тематики.

Мета статті є багатокомпонентною, що зумовлено складністю досліджуваної проблематики, яка потребує висвітлення декількох аспектів. По-перше важливою є репрезентація точок зору науковців на поняття звукообразу інструмента, по-друге, необхідним є окреслення шляхів використання традиційних інструментів в контексті сучасної композиторської творчості, нарешті, доцільним вважаємо визначення взаємозв'язку між звукообразом інструмента і сучасної соносферою.

Об'єктом дослідження є сучасна композиторська творчість, а **предметом** – звукообраз традиційного інструмента у контексті сучасної композиторської творчості. Для досягнення мети у статті використані культурологічний, історичний, жанрово-стильовий, системний методи дослідження.

Огляд літератури. У представленій статті основна увага буде приділена поняттю “звукообраз інструмента”, у зв'язку з чим необхідним є представлення наукової літератури, присвяченій цій темі. Слід зазначити, що часто поняття “звукообраз” або “звукообраз інструмента” використовується як загальноприйняте, що не потребує пояснень. Відтак його смислове поле окреслюється дослідником в контексті викладення матеріалу. Так, наприклад, М. Калашник, робить висновок про “метамодерні трансформації звукового образу фортепіано” у творчості О. Щетинського [5, 78], що відбиваються на концептуальному, жанровому та інтонаційному рівнях. Є. Жила в результаті жанрово-стильового та стилістичного аналізу творів В. Зубицького та П. Роффі зазначає про полікультурну, “інтертекстуальну” специфіку звукового образу акордеона в сучасній музиці [4, 23]. Дещо інший – виконавський розворот теми – демонструє О. Резнік [9], досліджуючи життє-творчість і виконавсько-

наукову діяльність Є. Жили [9]. Л. Гонтова розкриває сутність звукового образу віолончелі через жест [3]. Трансформації звукообразу бандури в творчості М. Лисенка досліджує Р. Шевченко [12] на матеріалі обробок народних пісень і солоспівів, застосовуючи поняттєвий апарат семіотики і музикознавства: знак, знакова система, музична фактура. Є. Белова [1] використовує поняття звукообраз інструмента в проєкції на ударні і пов'язує "ударність" з характеристиками картини світу ХХ-ХХІ ст. [1, 135]. Авторка зазначає про дві основні тенденції формування звукообразу ударних: перша "пов'язана з емансипацією ритмічного начала (подібно до емансипації дисонансу)" друга – "сонорно-кolorистична" [1, 135]. Нерідко поняття звукообразу поєднується з певною образністю, наприклад, пасторальною [2]. О. Плаксина, спираючись на концепцію Н. Рябухи [10; 11] проєктує поняття звукообразу на сферу естрадної музики, зокрема на фолк-рок [8].

Концептуалізації понять звукового образу (звукообразу) та звукообраз інструмента дістали в наукових працях Н. Рябухи [10; 11 та ін.] та Н. Кучми [7]. У дисертаційному дослідженні Н. Рябухи та низці статей авторки розробляється поняття звукового образу світу. Згідно з науковицею, "звуковий образ світу – це духовна форма пізнання та відтворення онтологічної, соціокультурної, гносеологічної, сонологічної, національно-ментальної, символічної, індивідуально-стильової специфіки музики – царині звукового Логосу Буття" [11, 402]. А звуковий образ інструмента Н. Рябуха трактує як "репрезентанта звукового образу світу та онтологічної специфіки звука" [11, 397]. У свою чергу, Н. Кучма, узагальнюючи та систематизуючи точки зору на поняття звукового образу інструмента, зазначає, що "воно є досить поширеним у виконавському музикознавстві, як таке, що дозволяє виявити: специфіку взаємодії інтерпретатора/композитора та інструмента; параметри задуму щодо організації музичної фактури; особливості музичного мовлення певного музиканта чи епохи" [7, 164]. Дослідниця робить висновок, що звуковий образ інструмента може бути досліджений на мікро- та макрорівні: "мікрорівень включає більш практичні поняття та завдання (органологію інструмента, техніку гри на ньому тощо), а макрорівень дозволяє представити звуковий образ інструмента як складову звукового образу світу" [7, 164]. Також Н. Кучма зазначає, що звуковий образ інструмента можна представити як естетичний та

технологічний феномен: «Перший розкриває специфіку мислення епохи чи конкретного виконавця, є відображенням феномену звукового образу світу, другий – дозволяє дослідити та виявити механізми реалізації поставлених виконавцем художніх завдань. Фактично, мова йде про техніку як засіб опанування інструментом для втілення виконавського задуму» [7, 165]. Таким чином, звуковий образ інструмента є смислово ємним, багатоскладовим поняттям, в якому відбиваються історико-стильові, жанрові, мовно-стилістичні та технологічні аспекти функціонування певного інструмента.

Основний матеріал. У середині ХХ ст. в Китаї відбувся процес академізації та інституціоналізації народних інструментів: створювались оркестри китайських народних інструментів, розроблялись їх модернізовані конструкції, що створювало умови для активного використання китайських традиційних інструментів в композиторській творчості, зокрема на Заході. Цьому сприяв відтік композиторських сил з Китаю, внаслідок якого китайські композитори почали активно працювати на Заході, поєднуючи традиції китайської музичної культури з досвідом західної музики. У творчості Тан Дуна, Чень І, Чжоу Лонга, Брайт Шена та ін. спостерігається дуже цікавий процес взаємодії, дифузії, інтеграції та синтезу елементів двох культур на різних рівнях — стильовому, жанровому, мовно-стилістичному (ладовому, гармонічному, мелодичному, фактурному, ритмічному), темброво-фонічному. Причому ця взаємодія відбувається в широкому діапазоні від діалогу до синтезу, формуючи індивідуальні художньо-стильові композиторські вектори, часто пов'язані з індивідуальними, іноді унікальними звуковими образами. Велику роль у їх створенні відіграють тембри інструментів, їх поєднання, застосування певних прийомів звукоутворення. У використанні традиційних інструментів китайської музичної культури в системі західної культури і музики можна виокремити декілька стратегій: 1) поєднання акустичних інструментів академічної західної традиції з традиційними китайськими музичними інструментами; 2) поєднання акустичних інструментів академічної західної традиції з традиційними китайськими музичними інструментами та електронікою; 3) поєднання традиційних китайських музичних інструментів з електронікою; 4) поєднання у записі або в реальному часі традиційних китайських інструментів зі звуковими та іншими елементами різного

походження (акустичними інструментами, звуками електронного генезису, мультимедійними способами представлення даних тощо).

Таким чином, традиційні китайські інструменти беруть участь у творенні сучасної соносфери західної культури. Термін «соносфера» походить від латинських слів *sonus* (звук) і *sphere* (сфера). Під ним розуміється вся сукупність звуків, що оточують людину в навколишньому просторі. Відповідно, ним охоплюються природні аудіальні явища (звуки природи), а також широкий спектр звуків штучного походження від технічних до мистецьких. Як бачимо, соносферу утворюють не тільки суто музичні звуки, а відтак соносфера може бути досліджена в декількох аспектах, що демонструє сучасна західна наука. Передусім, інтерес викликає той аспект досліджень, який опікується природними звуками як основою збереження екологічного балансу і фізичного та психічного здоров'я людини. Важливим аспектом є технічний, який передбачає досягнення та осмислення нових звуків, породжених різними технологіями від промислових до цифрових. Цей аспект тісно пов'язаний з проблемою шумового забруднення і феноменами акустичної екології [14], звукового ландшафту і його впливу на людське сприйняття середовища та на людську культуру [17].

Нарешті, важливими є соціокультурний і мистецький аспекти розуміння соносфери, який дозволяє визначити роль і значення музичних звуків різного походження, академічних і традиційних музичних інструментів різних народів у формуванні сучасного звукового простору, яким є соносфера. Адже звукообрази музичних інструментів є носіями культурної пам'яті, архетипів культури, соціокультурно значущої інформації. На нашу думку, можливі декілька стратегій реалізації смислу та інформації в новому соціокультурному і художньо-мистецькому контексті: 1) він може бути реактуалізований і збережений; 2) він може бути переосмислений; 3) він може породити інші смисли та інформацію. Реалізація смислотворних стратегій відбувається шляхом застосування стратегій використання традиційних інструментів, про що зазначалось вище. Одночасно відбувається зміна умов, середовища і контексту функціонування традиційних народних інструментів шляхом їх імплементації в неприродні та незвичні для родоvodu інструменту жанрові сфери, види і форми музичної культури (опера, кіномузика, театральна музика, рок-музика, поп-музика, рок-фолк-

музика тощо). Також, як правило, спостерігається розширення технік гри, збагачення тембрової палітри і засвоєння нових фактурних форм відповідно до залучення до незвичної для звукообразу інструмента стилістики [див. іншу працю автора статті – 12].

Таким чином, взаємодія між соносферою сучасної західної культури і звукообразом інструмента відбувається у двоспрямованому напрямку. З одного боку, відбувається розширення і збагачення сучасної соносфери за рахунок залучення до неї традиційних інструментів різних музичних культур, зокрема китайської. З іншого боку, соносфера як контекст активно впливає на звукообраз інструмента, створюючи нові умови його функціонування, що сприяє реактуалізації, переосмисленню або породженню нових смислів, які часто можна визначити з позиції полікультурного діалогу. Відповідно, сам звукообраз набуває якостей полікультурності, про що зазначають дослідники [4].

Звернемось до прикладу. Концерт для струнного оркестру (квартету) та піпи Тан Дуна був написаний 1999 року на основі твору «Опера-привид» (1994) [16]. Концерт складається з чотирьох частин *attacca*, в ньому звучать цитати Й. Баха, танцювальні ритми американської музики, використані елементи мінімалізму [15]. Однак такий короткий опис не дає уявлення про специфіку матеріалу і сутність роботи з ним композитора. У цьому творі Тан Дун вдається до використання “лексики” західної музичної традиції (цитат, авторських тем) і китайської музики. Композитор використовує і органічно поєднує ладо-гармонічні, мелодичні та ритмічні тематичні елементи тональної, розширено тональної, атональної та традиційної китайської мовних систем, що створює індивідуальний полікультурний звукообраз, вельми гнучкий і динамічний. Піпа виконує функцію сольного інструмента, що відповідає її звукообразному родоводу. Одночасно реалізація в новому жанрово-стильовому і темброво-фактурному контексті розширює цей звукообраз, надає йому нових смислових розворотів. Струнно-смичкові і струнно-щипковий (піпа) взаємодіють, підкорюючись двом принципам: тембрового зближення і тембрового віддалення. Реалізація першого відбувається шляхом застосування ударних штрихів, коротких звуків, тремоло, трелей, створення ілюзії виходу за межі темперації (глісанді, мікрохроматика); другого – шляхом протиставлення довгих і коротких, ударних і м’яких, темперованих і нетемперованих звучань.

Висновки. У процесі академізації та модернізації китайських інструментів відбулося їх активне входження до творчості сучасних композиторів. Це спричинило появу різних стратегій використання: від поєднання з традиційними західними інструментами — до інтеграції з електронікою та мультимедійними засобами. Таким чином, звукообрази традиційних китайських інструментів не є статичними: вони зазнають переосмислення, розширення і набувають нових смислових вимірів.

Показовим прикладом є творчість Тан Дуна, у якій відбувається органічне поєднання західної та китайської мовних систем, що формує унікальний художній простір, де піпа та струнно-смичкові інструменти стають учасниками полікультурного діалогу. Важливим результатом такого культурного діалогу є формування полікультурних звукообразів, які акумулюють різні семантичні рівні: збереження архетипів культури, переосмислення традицій та породження нових смислових шарів. Це забезпечує взаємодію двох векторів: з одного боку, традиційні інструменти збагачують соносферу сучасної західної культури, з іншого — сама соносфера впливає на звукообрази інструментів, змінюючи їхню функцію та смислове наповнення.

Перспективами дослідження означеної теми є аналіз звукових образів китайських народних інструментів у творчості сучасних композиторів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Белова Є.Д. Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції. *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. Вип. XIX - XX. С. 120–139. <https://doi.org/10.34064/khnum2-19.07>
2. Ван Яньсуй. Пасторальні звукообрази у фортепіанній музиці китайських композиторів: дис. ... доктора філософії. Суми: СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2024. 203 с.
3. Гонтова Л.В. Музичний інструмент як реалізація художнього жесту: віолончель. *Мистецтво та освіта*. 2024. 2 (112). С. 2 – 6. [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2\(112\)-2-6](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2(112)-2-6)
4. Жила Є.М. Звуковий образ акордеона в сучасному художньому просторі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 2 (5). С. 20–24. <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.4>
5. Калашник М. Звукообраз фортепіано у творчості О. Щетинського. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № (1). С. 73–80. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-11>
6. Кравченко А. І. Фортепіано в електроакустичному дискурсі звукообразних репрезентацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і*

мистецтв: наук. журнал. 2023. № 2. С. 154–161. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286893>

7. Кучма Н.А. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть: дис. ... доктора філософії. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2021. 204 с.

8. Плаксина О. До питання специфіки звукообразу в сучасному європейському естрадному музичному мистецтві. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2020. Вип. 19. С. 74–82. <https://doi.org/10.33287/222035>

9. Рєзнік О.С. Сучасний звукообраз акордеона у життєво-творчій та мистецько-науковій проєкції Євгена Жили. *Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends*. Baltija Publishing, Riga, Latvia. 2025. С. 115–153. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-555-6-7>

10. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*. 2012. № 3. С. 129–133.

11. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... д-ра мист. Харків: Харківська державна академія культури, 2017. 456 с.

12. Чень Лі. Гучжен в сучасній соносфері. Ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури: до 100-річчя Сумського державного пед. універ. ім. А.С. Макаренка: зб. статей за мат. VIII Всеукр. наук.-практ. конф. (11–12 грудня 2024 року). Суми: ФОП Цьома С.П., 2025. С. 137–140.

13. Шевченко Р.С. Трансформація звукообразу бандури у творчості М. Лисенка (на прикладі обробок народних пісень та солоспівів із циклу «Музика до "Кобзаря" Т. Шевченка»): дис. ... доктора філософії. Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2023. 522 с.

14. Schafer R.M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, 1977. 320 p.

15. Tan Dun. Concerto for String Orchestra and Pipa (1999). URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33552/Concerto-for-String-Orchestra-and-Pipa--Tan-Dun/>

16. Tan Dun. Ghost Opera. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/>

17. Tokarj S.D. *Acoustic Ecology*. University of California Press, 2003. 340 p.

References:

1. Belova, Ye.D. (2020). Sound images of percussion instruments: Modernity and retrospections. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, XIX – XX, 120–139. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.34064/khnum2-19.07>

2. Van, Y. (2024). Pastoral sound images in the piano music of Chinese composers. (Doctoral dissertation). Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, Sumy, 203 [in Ukrainian].

3. Gontova, L.V. (2024). The musical instrument as an embodiment of artistic gesture: The cello. *Mystetstvo ta osvita*, 2 (112), 2 – 6. [in Ukrainian]. [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2\(112\)-2-6](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-2(112)-2-6)

4. Zhyla, Ye.M. (2024). The sound image of the accordion in the modern artistic space. *Slobozhanski mystetski studii*, 2 (5), 20–24. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.4>
5. Kalashnyk, M. (2025). The piano sound image in the works of O. Shchetynskyi. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 73–80. [in English]. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-11>
6. Kravchenko, A.I. (2023). The piano in the electroacoustic discourse of sound-image representations. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (2), 154–161. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286893>
7. Kuchma, N.A. (2021). The embodiment of the piano sound image in cycles of études by 19th–20th century composers. (Doctoral dissertation). Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotliarevsky, Kharkiv. 204 [in Ukrainian].
8. Plaksina, O. (2020). On the specifics of sound images in contemporary European pop music art. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, (19), 74–82 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.33287/222035>
9. Reznik, O.S. (2025). The modern sound image of the accordion in the life-creative and scientific-artistic projection of Yevhen Zhyla. In *Performing Arts in the Context of European Traditions: Historical Development, Cultural Aspects and Modern Trends* Pp. 115–153. Baltija Publishing. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-555-6-7>
10. Riabukha, N. (2012). The piano sound image in the chamber-instrumental works of V. Silvestrov. *Visnyk KhDADM*, (3), 129–133. [in Ukrainian].
11. Riabukha, N.O. (2017). The transformation of the sound image of the world in piano culture: An onto-sonological approach. (Doctoral dissertation). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. 456 [in Ukrainian].
12. Chen, L. (2025). Gu zheng in the modern sonosphere. In *Yuvileina palitra 2024. Pam'iatni daty ukrainskoi muzychnoi kultury: do 100-richchia Sumskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni A.S. Makarenka: zbirnyk statei za materialamy VIII vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (11–12 hrudnia 2024 roku)*. Pp. 137–140. Sumy: FOP Tsioma S.P. [in Ukrainian].
13. Shevchenko, R.S. (2023). The transformation of the bandura sound image in the works of M. Lysenko (on the example of folk songs arrangements and solosongs from the cycle "Music to Taras Shevchenko's "Kobzar"). (Doctoral dissertation). Ivan Franko National University of Lviv, Lviv. 522 [in Ukrainian].
14. Schafer, R.M. (1977). The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. Destiny Books. 320 [in English].
15. Tan Dun. Concerto for String Orchestra and Pipa (1999). URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33552/Concerto-for-String-Orchestra-and-Pipa--Tan-Dun/> [in English].
16. Tan Dun. Ghost Opera (1994). URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/33560/> [in English].
17. Tokarj, S.D. (2003). Acoustic ecology. University of California Press. 340 [in English].

Стаття надійшла до редакції 21 вересня 2025 року

UDC 783:782.2:784.5

DOI 10.33287/222518

Щітова Світлана Анатоліївна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики*
тел.: (098) 820 - 87 - 86
e-mail: shchitova.dnipro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7758-8207>

Кельник Ганна Валентинівна,
*магістр кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики*
тел.: (095) 486 - 69 - 12
e-mail: annalusenko2332@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-5810-9004>,

МІНІМАЛІСТИЧНЕ ТРАКТУВАННЯ ГІМНУ «TRISAGION» АРВО ПЯРТОМ

Метою статті є вияв особливостей сучасного трактування стародавнього молитовного гімну «Трисвяте» крізь призму авторського композиторського стилю tintinnabuli естонського митця Арво Пяртом. Серед обраних **методів дослідження**: історичний – при розгляді зародження і формування молитовного гімну «Трисвяте»; метод комплексного аналізу феномену «Trisagion»; методи музично-семантичного аналізу для пояснення змістовно-образної складової складової музичного гімну; метод теоретичного узагальнення для досягнення і формулювання певних висновків проведеного дослідження. Розкриття генезису однієї з найвідоміших стародавніх музичних суплікацій (у православ'ї Трисвяте) (лат. supplicatio – благання – молитовна форма, що передбачає звертання до святих – «Trisagion» в європейській музичній духовній культурі періоду порубіжжя XX – XXI століть становить **новизну** наукового дослідження. **Висновки.** Під час проведення теоретичної розвідки виявлено, що твір Арво Пярта «Trisagion» для струного оркестру (1992) постає унікальним прикладом трансформації сакральної традиції у площині сучасної інструментальної музики. Він демонструє, як у модерному мистецтві можливо зберегти тяжіння до церковної традиції, поєднуючи хоровий архетип зі струнною фактурою та

відкриваючи нові перспективи взаємодії слова і музики. Вплив тексту відсутній на рівні звучання, однак виявляє себе у гіпертекстуальності – асоціюванні слухачем певних богослужбових інтонацій, завдяки чому відбувається повне розуміння музичного матеріалу. Основними виражальними засобами виступають статичність, псалмодійні інтонації, повторюваність, які формують основний рефлексивний характер та створюють відчуття «музики тиші». Композиція А. Пярта «Trisagion» постає не лише як закінчене музичне ціле, а як символічний акт діалогу між літургією та концертною практикою, між мовчанням і звучанням.

Ключові слова: «Трисвяте», гімн, Пярт, молитовний, духовний, мінімалізм, tintinnabuli, церковний.

Shchitova Svitlana, PhD in Arts, associate professor, Head of the History and Theory of Music Department in Dnipro Academy of Music

Kelnyk Hanna, Master of Arts at the Department of History and Theory of Music in Dnipro Academy of Music

Minimalistic interpretation of the hymn «Trisagion» Arvo Pärt

The purpose of this article is to reveal the peculiarities of the modern interpretation of the ancient prayer hymn «Trisagion» through the prism of the author's compositional style tintinnabuli by Estonian artist Arvo Pärt. The selected **research methods** include: historical – when considering the origin and formation of the prayer hymn «Trisagion»; comprehensive analysis of the “Trisagion” phenomenon; methods of musical-semantic analysis to explain the content and imagery of the musical hymn; the method of theoretical generalization to achieve and formulate certain conclusions of the research. Revealing the genesis of one of the most famous ancient musical supplications (in Orthodoxy, Trisagion) (Latin supplicatio – supplication – a form of prayer that involves addressing the saints – «Trisagion» in European musical spiritual culture at the turn of the 20th and 21st centuries is a **novelty** in scientific research. **Conclusions.** During theoretical research, it was found that Arvo Pärt's Trisagion for string orchestra (1992) is a unique example of the transformation of sacred tradition in the field of contemporary instrumental music. It demonstrates how modern art can preserve its connection to church tradition by combining the choral archetype with string texture and opening up new perspectives for the interaction of words and music. The text has no influence on the sound, but manifests itself in hypertextuality – the listener's association with certain liturgical intonations, thanks to which a complete

understanding of the musical material occurs. The main means of expression are staticity, psalmody intonations, and repetition, which form the basic reflective character and create a feeling of «music of silence». A. Piart's composition «Trisagion» appears not only as a complete musical whole, but as a symbolic act of dialogue between liturgy and concert practice, between silence and sound.

The key words: «Trisagion», hymn, Piart, prayerful, spiritual, minimalism, tintinnabuli, church.

Постановка проблеми. Попри широку популярність творчості Арво Пярта у світі, в українському музикознавстві твір Trisagion поки що не має достатнього висвітлення. Проблема полягає у відсутності системного аналізу «Трисвяте» Пярта як феномену, що поєднує богословську і музичну складові, відображає діалог Сходу і Заходу та водночас формує нову модель музичного мислення.

Актуальність теми дослідження зумовлена виявом у сучасному музикознавстві дедалі більшої уваги феномену духовної музики другої половини ХХ століття, що поєднує традиційні богослужбові моделі та новаторські композиторські техніки. Постать Арво Пярта є однією з ключових у цьому процесі, адже його техніка tintinnabuli відкрила нові шляхи осмислення сакральності у музиці. Твір Trisagion є надзвичайно показовим прикладом трансформації літургійного гімну у сферу інструментального мистецтва, тому потребує ґрунтовного аналізу композиції.

Огляд літератури. Дослідження духовної творчості А. Пярта та його авторської техніки tintinnabuli привертають увагу як українських, так і зарубіжних науковців. У статті С. Гоменюк, Н. Тарасенко [1] аналізуються принципи співвіднесення літургійного тексту з числовими пропорціями, що формують музичну тканину, підкреслюючи зв'язок між змістом і будовою творів. Н. Ліва [2] розглядає феномен музичного мінімалізму та наголошує на тому, що твори Пярта втілюють специфічну духовну рефлексію у культурі ХХ століття. У своїй науковій статті О. Опанасюк [3] пропонує культурологічний підхід до аналізу tintinnabuli, розглядаючи стиль як форму інтенціональної практики. У зарубіжному музикознавстві інтерес викликає монографія Я. Сільде [4] щодо творчого шляху композитора, процесу формування його музичної мови. Цінний внесок зробив Д. Кохал [5], який у статті підкреслює сакральний підтекст

tintinnabuli та показує, як музика А. Пярта стає формою богословської медитації, поєднуючи мінімалістичні засоби з духовністю.

Метою статті є вияв особливостей сучасного трактування стародавнього молитовного гімну «Трисвяте» крізь призму авторського композиторського стилю tintinnabuli естонського митця Арво Пяртом.

Об'єкт дослідження – сучасне трактування стародавньої музичної суплікації, а **предмет** – композиторське інтерпретування А. Пяртом «Trisagion» в стильовій парадигмі мінімалізму.

Виклад основного матеріалу. У християнській традиції важливе місце посідають тексти молитов, що поєднують у собі простоту формулювання та глибину богословського змісту. Одним з таких є гімн «Трисвяте» (грец. Τρισάγιον) – короткий виголос «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас», який уже понад півтори тисячі років звучить у літургійній церковній практиці. Його поширення охоплює як східні, так і західні традиції, однак функції, форми та богословське осмислення цього гімну відрізняються залежно від культурного контексту.

У східному обряді Трисвяте є невід'ємною частиною літургії, тоді як у західному – найближчими відповідниками стали Sanctus у месі та численні форми суплікацій (молитовних благань): Litanie (літанії), Kyrie eleison (Господи помилуй). Повторюваність і триєдина структура гімну відображають центральні ідеї християнського віровчення – прославлення Бога та визнання Його всемогутності, вічності. Канонічне «Трисвяте» не має єдиної фіксованої мелодії, його варто сприймати як жанрову формулу, яка в різних духовних культурах розробляється по своєму. Разом з тим, між ними є схожі музичні елементи – вузький діапазон (в межах кварта/квінти), хвилеподібна мелодична лінія з поступовим, розміреним рухом відповідно до особливостей григоріанського співу в католицизмі та давньоукраїнського знаменного розспіву у православ'ї, з обов'язковими автентичними каденційними формулами (D→T).

Походження «Трисвятого» сягає V століття й пов'язане з подіями у Константинополі, де молитва була сприйнята як божественна відповідь на народне звернення під час стихійного лиха — потужного землетрусу 438 – 439 років. Відтоді це молитовне звернення стала обов'язковим елементом богослужіння, увійшло до Божественної Літургії св. Іоанна Златоуста, правил і чинів заупокійної пам'яті.

У православ'ї та католицизмі «Трисвяте» зберегло свою канонічну форму, тоді як у латинському обряді його функцію частково виконує молитва «Sanctus».

Завдяки своїй стислій, але надзвичайно насиченій формулі «Трисвяте» стало не лише невід'ємною частиною богослужбової практики, але й джерелом натхнення для композиторів. Своє відображення гімн знайшов у хорових творах українських митців: Д. Бортнянського, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Дилецького, які створювали музичні інтерпретації молитви у рамках літургії. У ХХ столітті простежується звертання до цього тексту представниками як православної, так і католицької традицій, зокрема у контексті модерних духовних жанрів (К. Пендерецький «Польський реквієм», К. Сандер «Божественна літургія св. І. Златоуста», В. Сильвестров «Майдан – 2014»).

Особливу увагу варто звернути на трактування «Trisagion» естонським композитором Арво Пяртом (нар. 1935) – одним із провідних митців сучасної духовної музики. У його творчості, починаючи з 1970-х років, відбувається звернення до біблійних і літургійних текстів, осмислення молитви як універсальної мови духовного досвіду. В сакральних творах композитора, за висловом композитора, музикознавця і піаніста О. Козаренка, «загальною була тенденція до подолання профанності, спрощеності вислову» [6, 157]. Написаний у 1992 році, твір А. Пярта «Trisagion» для струнного оркестру є своєрідною музичною іконою: композитор. Він передає молитовний стан не через слова, а через звук, з використанням власного авторського стилю *tintinnabuli*.

Техніка «тінтіннабулі» («*tintinnabuli*» з лат. – «дзвоники») – філософська задумка А. Пярта, що ґрунтується на ідеї внутрішньої тиші, зосередженості та пошуку божественного порядку у звуках. Вона нерозривно пов'язана з богословською традицією православ'я, зокрема з його уявленням про простоту як вищу форму духовної краси, а також із практикою молитви, де повторюваність формули-патерну веде до медитативного стану. Використання простих, повторюваних звукових фрагментів створює ефект дзвону або звуків, що тремтять. З точки зору композиційної мови, *tintinnabuli* функціонує як звуковисотна техніка, пов'язана зі строгими правилами контрапункту. За визначенням самого Пярта, вона базується на поєднанні двох голосів: мелодійного (М-голосу), що розгортається у вигляді

раціональної, здебільшого гамоподібної лінії, та *tintinnabuli*-голосу (Т-голосу), обмеженого трьома звуками центрального тризвуку. «Зміст стилю *tintinnabuli* й творчості Арво Пярта, – як узагальнює композитор і музикознавець Олександр Опанасюк – визначають екстенсивна та реплікативна основа, в якій у контексті давньої музики, середньовічної поліфонії, православної літургії й авангардної естетики на модальний план переводяться актуалізовані засоби виразності та принципи формотворення» [3, 20].

Твір Арво Пярта «*Trisagion*» (1992) є зразком авторського осмислення стародавнього християнського гімну в сучасному музичному просторі. Розвиток музики не ґрунтується на класичній драматургії з властивими для неї контрастними розділами, а постає як безперервний потік звучання. Логіка викладу матеріалу будується на поступовому нашаруванні звукових пластів, що створюють враження внутрішньої безкінечності.

«*Trisagion*» складається з окремих блоків, які можна визначити як монтажні сегменти. Кожен з них репрезентує певний патерн музичного матеріалу, але не вступає в жорсткі протиставлення, а рухається плавно, у дусі молитви, яка триває поза часовими межами. Таким чином, континуальна форма «*Trisagion*» поєднує статичність і поступове зростання, створюючи ефект духовної зосередженості.

Тематизм концентрується на розгортанні елементарних інтонаційних формул. В основу покладено інтервальні співвідношення інтервалів малої сексти, чистої кварта, які розгортаються у вигляді речитативних промов. Ключова інтонаційна формула є близькою до псалмодійної: вона тяжіє до центру, утримує слухача в межах вузького звукоряду, а вся динаміка розкривається за рахунок поступового нагромадження голосів. У результаті виникає відчуття монотемності, що відповідає сакральній природі тексту: слова повторюються як мантра, а музика не відволікає від їхньої суті, а навпаки – занурює в екзистенційний стан.

Цікавим і незвичним є вибір виконавського складу – струнного оркестру, адже за своєю логікою та структурою вбачається саме прототип хорового викладення. Це утворює особливий паралелізм між партитурою для інструментів і традиційним хоровим виконанням літургійного «Трисвятого». У хоровому викладі цей гімн завжди має чітку текстову основу: слово формує головний інтонаційний осередок, а повтори й антифонність визначають форму. А. Пярт, позбавляючи

твір вербального тексту, переносить його у сферу «інструментального хору». Струнні в ньому беруть на себе функцію голосів: вони моделюють спів хору, зберігаючи ті самі принципи – речитативні повтори, псалмодійні формули, tintinnabuli-техніку як аналог канонічного багатоголосся.

Таким чином, у партитурі «Trisagion» А. Пярта можна побачити наступні властивості:

- сопрано і альти у хоровому прототипі відповідають першим і другим скрипкам – вони ведуть «голос слова»;
- тенорові лінії реалізуються в партіях альтів і віолончелей;
- басовий фундамент передається контрабасами й нижнім регістром віолончелей, створюючи основу, аналогічну хоровому басу.

У такий спосіб оркестр набуває «вокальної» природи, а сам інструментальний твір сприймається як безмовний спів, що зберігає глибоку духовну семантику тексту без його буквального озвучення. Це можна тлумачити як гіпертекстуальний прийом: А. Пярт відсилає слухача до «Трисвятого» не через пряме слово, а через інтонаційний і структурний код, уже закріплений у свідомості духовної культури.

Висновки. Отже, під час проведення теоретичної розвідки виявлено, що твір Арво Пярта «Trisagion» для струного оркестру (1992) постає унікальним прикладом трансформації сакральної традиції у площині сучасної інструментальної музики. Він демонструє, як у модерному мистецтві можливо зберегти тяжіння до церковної традиції, поєднуючи хоровий архетип зі струнною фактурою та відкриваючи нові перспективи взаємодії слова і музики. Вплив тексту відсутній на рівні звучання, однак виявляє себе у гіпертекстуальності – асоціюванні слухачем певних богослужбових інтонацій, завдяки чому відбувається повне розуміння музичного матеріалу.

Основними виражальними засобами виступають статичність, псалмодійні інтонації, повторюваність, які формують основний рефлексивний характер та створюють відчуття «музики тиші». Композиція А. Пярта «Trisagion» постає не лише як закінчене музичне ціле, а як символічний акт діалогу між літургією та концертною практикою, між мовчанням і звучанням.

Перспективою дослідження обраної теми може бути здійснення аналізу духовних творів різних жанрів, написаними різними композиторськими техніками в основу яких покладено музичну церковну суплікацію.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гоменюк С., Тарасенко Н. Особливості раннього стилю тінтіннабулі у творах Арво Пярта: взаємодія слова та числа. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, (137), 2023. С. 95 – 109. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294668>
2. Ліва Н.В. Музичний мінімалізм у контексті західноєвропейської метасвідомості. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2018. № 3. С. 6 – 16. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143715](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143715)
3. Опанасюк О. Іntenціонально-культурологічні аспекти стилю tintinnabuli й творчості Арво Пярта. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, (2). 2018. С. 12 – 26. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153371>
4. Sildre J. Between Two Sounds: Arvo Pärt's Journey to His Musical Language. Plough Publishing House, 2024. 224 p.
5. Cohal, Dragos Mihai. Arvo Pärt. Tintinnabuli style, religious implications, Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts. 2023. P. 15-30.
6. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття у контексті національних музично-семіотичних процесів. *Каллофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. 2002. Ч. 1. С. 150–160. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.14570/3239>

References:

1. Homeniuk, S., Tarasenko, N. (2023). Features of the early tintinnabuli style in Arvo Pärt's works: the interaction of words and numbers. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (137). P. 95–109. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.137.294668>
2. Liva, N. (2018). Musical minimalism in the context of Western European meta-consciousness. *Chasopys NMAU imeni P.I. Chaikovskoho*. No. 3. P. 6–16. [in Ukrainian]. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.3\(40\).2018.143715](https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143715)
3. Opanasiuk, O. (2018). Intentional and cultural aspects of the tintinnabuli style and the work of Arvo Pärt. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Series: Musical Art*, (2). 2018. P. 12 – 26. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153371>
4. Sildre, J. (2024). Between Two Sounds: Arvo Pärt's Journey to His Musical Language. Plough Publishing House, 2024. 224 [in English].
5. Cohal, Dragos Mihai. Arvo Pärt. (2023). Tintinnabuli style, religious implications. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts*. P. 15 – 30. [in English].
6. Kozarenko, O. (2002). Sacred works by Ukrainian composers of the 20th century in the context of national musical-semiotic processes. *Kalofoniia: Scientific collection on the history of church monody and hymnography*. Part 1. P. 150–160. [in Ukrainian]. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.14570/3239>

Стаття надійшла до редакції 17 вересня 2025 року

UDC 78.087.55

DOI 10.33287/222519

Вакалюк Петро Васильович,
*кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри виконавського мистецтва
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника*
тел.: (050) 986 - 12 - 88
e-mail: petro.vakalyuk@cnu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0002-4544-1657>

Волощук Юрій Іванович,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри виконавського мистецтва
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника*
тел.: (099) 745 - 27 - 10
e-mail: yurii.voloshchuk@cnu.edu.ua
<http://orcid.org/0000-0003-0676-0222>

Дутчак Віолетта Григорівна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичної україністики та
народно-інструментального мистецтва
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника*
тел.: (066) 193 - 32 - 66
e-mail: violetta.dutchak@cnu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>

ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ САКСОФОНІСТА

Мета статті полягає в осмисленні значення педагогічного репертуару як ключового чинника у формуванні виконавської майстерності саксофоніста, зокрема розвитку технічних, інтерпретаційних та художньо-естетичних умінь майбутніх музикантів. Підкреслено необхідність органічного поєднання у навчальному процесі саксофоністів творів різних жанрів і стильових напрямів, що забезпечує всебічний розвиток виконавців. **Методи**

дослідження визначаються у взаємодії історико-культурологічного та аналітичного підходів, що дозволило окреслити жанрово-стильовий спектр саксофонного репертуару XIX – початку XXI століть, а також структурно-функціонального – у процесі розгляду педагогічного репертуару як системи, що включає технічний, художньо-виразовий і виховний компоненти; методу узагальнення науково-педагогічних праць, робочих програм і силабусів мистецьких закладів вищої освіти.

Наукова новизна статті полягає в узагальненні значного фактологічного матеріалу, що дозволило трактувати педагогічний репертуар саксофоніста як цілісну систему, що інтегрує різні жанрово-стильові рівні музичного матеріалу (від етюдів до концертних програм), спрямовані на комплексне формування виконавської майстерності майбутніх музикантів. Обґрунтовано тезу, що використання сучасних творів поряд із класичними зразками сприяє зростанню мотивації учнів, активізує їхню творчу діяльність та формує здатність до інтерпретації у широкому культурно-естетичному контексті. Запропоновано трактувати педагогічний репертуар як методичну основу, яка поєднує технічні завдання з художньо-інтонаційною виразністю. **Висновки.** Аналіз педагогічного репертуару засвідчує його визначальну роль у становленні виконавської майстерності саксофоніста. Послідовний і методично виважений добір творів забезпечує інтеграцію технічних навиків та інтерпретаційних умінь, сприяє розвитку індивідуальної творчості й формуванню естетичного світогляду майбутнього музиканта. Репертуар виступає своєрідною «освітньою платформою», яка не лише відображає рівень підготовки виконавця, а й формує його здатність до професійної самореалізації в сучасному культурно-мистецькому просторі.

Ключові слова: педагогічний репертуар, саксофон, виконавська майстерність, композиторська творчість, інтерпретація, технічні навики, художньо-виразові засоби, заклади вищої освіти, музична освіта.

Voloshchuk Yurii, candidate of arts, associate professor, department of performing art Vasyl Stefanyk Carpathian National University

Vakalyuk Petro, candidate of arts, associate professor, department of performing art of Vasyl Stefanyk Carpathian National University

Dutchak Violetta, doctor of arts, professor, department of musical Ukrainian studies and of folk instrumental art of Vasyl Stefanyk Carpathian National University

Pedagogical repertoire as a basis for the formation of saxophonists' performance mastery

The purpose of this proposed article is to conceptualize the significance of pedagogical repertoire as a key factor in shaping the performance mastery of saxophonists, particularly in the development of their technical, interpretative, and artistic-aesthetic skills. The study emphasizes the necessity of organically integrating works of various genres and stylistic directions into the educational process, which ensures the comprehensive development of performers. **The research methods** are based on the combination of historical-cultural and analytical approaches, which made it possible to outline the genre and stylistic spectrum of saxophone repertoire from the 19th to the early 21st century. It also relies on a structural-functional approach to examine the pedagogical repertoire as a system that encompasses technical, artistic-expressive, and educational components, as well as on the method of generalizing scientific and pedagogical works, curricula, and syllabi of higher music education institutions. **Scientific novelty.** The article generalizes a significant body of factual material, which has enabled the interpretation of the saxophonist's pedagogical repertoire as an integral system that integrates different genre-stylistic levels of musical material (from études to concert programs). These are directed toward the comprehensive formation of performance mastery among future musicians. The thesis is substantiated that the use of contemporary works alongside classical models enhances students' motivation, stimulates their creative activity, and develops their interpretative abilities within a broad cultural and aesthetic context. It is proposed to interpret pedagogical repertoire as a methodological foundation that unites technical tasks with artistic and intonational expressiveness. **Conclusions.** The analysis of pedagogical repertoire demonstrates its decisive role in the development of saxophonists' performance mastery. A consistent and methodologically balanced selection of works ensures the integration of technical skills and interpretative abilities, contributes to the development of individual creativity, and shapes the aesthetic worldview of the future musician. Repertoire thus acts as a kind of «educational platform» that not only reflects the performer's level of training but also forms their

capacity for professional self-realization in the contemporary cultural and artistic space.

The key words: pedagogical repertoire; saxophone; performance mastery; compositional creativity; interpretation; technical skills; artistic-expressive means; higher education institutions; music education.

Постановка проблеми. Одним із ключових та пріоритетних завдань сучасної музично-педагогічної практики є формування виконавської майстерності саксофоніста. Саксофон як інструмент, що поєднує широкі технічні та темброві можливості, вимагає від музиканта гнучкості, досконалого володіння звуковидобуванням, артикуляцією та диханням, а також уміння інтерпретувати різножанрові музичні твори.

Важливим чинником цього процесу виступає педагогічний репертуар, який забезпечує системність і послідовність засвоєння технічних та художніх навиків майбутніх музикантів. Добір навчального матеріалу визначає не лише рівень їх технічної підготовки, але й формує музичний світогляд молодих виконавців, художнє мислення та здатність до інтерпретації різножанрових композицій.

Упродовж ХХ – початку ХХІ століть українська й світова педагогіка накопичила значний досвід створення навчальних програм, силабусів та збірників, що враховують поступовість оволодіння виконавськими прийомами, розвиток інтонаційної, звукової культури та артикуляційної гнучкості. Жанровий спектр педагогічного саксофонного репертуару включає гами, етюди, вправи, перекладення та оригінальні твори, які послідовно формують технічний апарат та виховують художнє мислення здобувачів. Таким чином, педагогічний репертуар виступає не лише засобом оволодіння інструментом, але й основою розвитку творчої індивідуальності саксофоніста, його здатності інтегрувати технічні й інтерпретаційні навики у цілісний процес художнього виконавства.

Актуальність теми пропонованої наукової статті зумовлюється потребою у ґрунтовному аналізі методичних засад стосовно добору навчального матеріалу, що забезпечує комплексний розвиток виконавця-саксофоніста.

Огляд літератури. Методологічним підґрунтям пропонованої статті слугували монографічні, дисертаційні дослідження та окремі статті, пов'язані з дослідженням історичних аспектів побутування

саксофона в українській та зарубіжній музичній культурі. Це, зокрема дисертація В. Авілова [1], в якій автор розглядає саксофон у контексті загальноєвропейської виконавської традиції, акцентуючи увагу на процесах стилістичного моделювання інструментальної манери. У дисертаційній роботі М. Крупця [4] систематизовано стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста, поєднуючи історичний екскурс із практико-методичними висновками.

Формування та жанрово-стильові особливості саксофонного репертуару висвітлюють ґрунтовна монографія В. Громченка [2], в якій авором детально проаналізовано розвиток духового соло в європейській композиторській та виконавській практиці XX – початку XXI ст. та узагальнено жанрово-стильові тенденції його розвитку. У цьому річищі також знаходяться дисертаційні роботи А. Понькіної [12], стосовна еволюції сонати для саксофона в музичній культурі XX століття; Д. Максименка [6], який розглядає європейський саксофонний концерт як феномен, виокремлюючи теоретичні засади та виконавські інспірації; В. Лебеда [5], присвячений дослідженню академічних творів для саксофона з духовим оркестром, які автор трактує як репертуарну новацію сучасного саксофонного виконавства. Важливу інформацію, стосовну обраної теми, містить дисертаційна робота Л. Максименко [7], в якій акцентовано увагу на розкритті іманентних особливостей провідних регіональних саксофонних шкіл України.

Вельми цінною видається низка статей І. Палійчук та Р. Павлюка [9], І. Палійчук та А. Яськіва [10], І. Палійчук та Р. Лесіва [11], в яких проаналізовано конкретні збірки етюдів провідних зарубіжних та українських саксофоністів-педагогів (М. Мюля, Ж.М. Лондекса, О. Мельника та Ф. Микитюка) та обґрунтовано їхню педагогічну доцільність у контексті виховання техніки і стильової культури саксофоністів.

Також слід відзначити статтю О. Палаженко [8], в якій автор характеризує модель структури виконавських умінь музиканта-духовика, виокремлюючи технічний, інтонаційно-гармонічний, ритмічно-метричний, темброво-динамічний, інтерпретаційно-художній та комунікативний (ансамблевий) компоненти. Вона, на нашу думку, має важливе практичне значення для побудови навчальних програм і методики викладання гри на саксофоні, оскільки

дозволяє цілеспрямовано планувати тренувальні впливи на кожен рівень майстерності молодих виконавців.

Метою статті є обґрунтування значення педагогічного репертуару як основи формування виконавської майстерності саксофоніста та окреслення його жанрово-стильового спектру.

Об'єктом дослідження є процес формування виконавської майстерності саксофоніста в системі музичної освіти, а **предметом** – педагогічний репертуар для саксофона ХХ – початку ХХІ століть як підґрунтя розвитку технічних і художніх навичок виконавця.

Виклад основного матеріалу. У системі музичної освіти поняття «виконавська майстерність» розглядається як синтез технічної досконалості та художньої виразності. Для саксофоніста це передбачає не лише оволодіння основними технічними аспектами гри – постановкою амбушура, контролем дихання, різноманітними артикуляційними прийомами, – але й умінням здійснювати інтерпретацію музичних творів різних стильових напрямів: від академічної класики до джазових імпровізацій. Вирішальну роль у цьому процесі відіграє педагогічний репертуар, який виконує функцію основного методичного підґрунтя для розвитку виконавських навиків. Вдалий підбір вправ, етюдів і художніх творів відображає послідовність професійного становлення музиканта, забезпечує поступове ускладнення як технічних, так і художніх завдань, створюючи умови для гармонійного поєднання технічної вправності й інтерпретаційної виразності.

Саксофон як інструмент має низку особливостей, що визначають специфіку його виконавської практики. В історичному та культурному контексті він асоціюється передусім із джазово-естрадним напрямом, тоді як використання інструмента в академічній традиції сформувалося пізніше й розвивається дотепер. Такий образ саксофона в масовій свідомості зумовив певні відмінності у репертуарній сфері: на відміну від інших дерев'яних та мідних духових інструментів, саксофоністи значно частіше звертаються до сольних творів. Це, у свою чергу, акцентує увагу на необхідності розвитку індивідуальних художньо-творчих якостей виконавця, його естетичного й духовного становлення. Таким чином, під час роботи над саксофонними композиціями особливого значення набуває гармонійне поєднання технічної вправності та особистісної інтерпретаційної виразності. У практиці викладання гри на музичному інструменті трапляються

випадки, коли вибір репертуару не відповідає завданням, що постають перед учнем на певному етапі його професійного розвитку. У таких ситуаціях це негативно впливає на становлення технічних умінь і художнього сприйняття майбутніх музикантів.

Важливо враховувати тісний взаємозв'язок між художньо-творчим розвитком учня та якістю виконання музичного твору. Лише за умови поєднання технічної досконалості й естетичної повноти інтерпретації можна забезпечити гармонійний розвиток виконавця. О. Палаженко слушно відзначає, «що під час навчання гри на духових інструментах необхідно пам'ятати, що виконання твору значною мірою обумовлюється індивідуальними властивостями і характеристиками виконавця, зокрема його технічними і художньо-творчими можливостями, особливостями відчуття сили звучності і співвідношень динамічних відтінків, метроритму і швидкості руху, логіки прискорень та уповільнень, особливостей взаємовідносин формоутворювальних структур і елементів» [8, 206].

Ефективним методичним кроком, на нашу думку, є поділ процесу роботи над художнім твором на декілька послідовних етапів. Така систематизація дозволяє цілеспрямовано розвивати найбільш значущі для кожного рівня підготовки аспекти виконавської діяльності – від опанування учнем нотного тексту та технічних труднощів до формування інтерпретаційної цілісності та сценічної виразності.

Початковий етап роботи над музичним твором передбачає попереднє ознайомлення з його нотним текстом і вироблення індивідуальних інтерпретаційних підходів. Важливо розпочати цей процес із вивчення творчої біографії композитора та історико-культурного контексту епохи, в якій написано твір. Такі знання дозволяють глибше усвідомити стильові особливості музики, сприяють формуванню ширшого культурно-естетичного світогляду здобувача й створюють підґрунтя для його подальшого творчого зростання.

Корисним є також ознайомлення з аудіо- чи відеозаписами виконання пропонованого твору, що допомагає отримати уявлення про традиційні інтерпретаційні підходи. Водночас акцент робиться на поступовому формуванні власного виконавського прочитання, яке згодом набуває більшої глибини та індивідуальної виразності. Таким чином, на першому етапі закладаються основи подальшої роботи над

художнім образом та інтерпретаційною цілісністю музичного матеріалу.

Наступним завданням педагога є ознайомлення учня зі стилевими та жанровими особливостями твору. О. Палаженко констатує, «що працюючи над твором, виконавець повинен максимально відійти від свого «Я» на користь композитора і не пристосовувати цей твір до особистого світосприймання і художнього мислення» [8, 206]. Так, якщо п'єса написана у жанрі вальсу, слід звернути увагу на танцювальний характер музики та пояснити, яким чином підкреслити його у виконавській інтерпретації. У випадку роботи над сонатою чи концертом необхідно допомогти молодим музикантам усвідомити закономірності формотворення, притаманні цим жанрам. Здобуті знання не лише сприяють якісному опрацюванню конкретного твору, але й формують базу для подальшої виконавської діяльності, оскільки в майбутньому учень неодмінно знову матиме справу з творами великої форми.

На цьому етапі слід також зосередити увагу на технічному опрацюванні композиції. Для цього твір доцільно розділити на окремі фрагменти, які слід вивчати окремо. Такий підхід дає можливість сконцентруватися на подоланні конкретних технічних труднощів, виробленні необхідних моторних навиків і поступово забезпечує цілісність виконавського процесу. Опрацювання технічно складних фрагментів музичного твору потребує багаторазового повторення в повільному темпі, що забезпечує якісний слуховий контроль і запобігає механічному, несвідомому відтворенню. У цьому процесі особливу увагу слід зосередити на точному виконанні тривалостей нот і пауз, правильному виконанні штрихів та артикуляційних прийомів. Важливим аспектом є ритмічна стійкість, яка часто ускладнюється під час переходів між різними фрагментами твору, зокрема при переході дуолей на тріолі та навпаки.

Окремим завданням виступає визначення початкового темпу виконання п'єси. Для цього доцільно використовувати метроном, а також інтонування початкових тактів внутрішнім слухом. Не менш важливим чинником є свідомою робота над динамічними відтінками. У випадку відсутності в нотному тексті конкретних авторських позначень інтерпретаційні рішення повинні ґрунтуватися на загальному характері та стилі твору, логіці музичної фрази та її образному наповненні.

Особливу увагу слід приділяти аналізу мелодичного малюнку: виявленню його смислових акцентів і локальних та загальних кульмінацій. Компетентна художня акцентуація виконує функцію емоційного підсилення музичної фрази. Кульмінаційний розвиток може бути зосереджений як на одному звуці, так і на кількох нотах чи навіть окремих тактах.

Після того, як учень достатньо опанує нотний матеріал, доцільно переходити до третього етапу роботи – цілісного виконання твору. Завершеним художнє відтворення п'єси можна вважати за умови дотримання низки принципів положень.

По-перше, подолання технічних труднощів має поєднуватися з образно-емоційним розкриттям змісту твору. Важливим є досягнення балансу між партією солюючого інструмента та фортепіанним акомпанементом.

По-друге, необхідно постійно контролювати точність і делікатність виконання агогічних відтінків, органічність застосування поступових прискорень (*accelerando*) та сповільнень (*ritenuto*). Помилки у відтворенні агогіки можуть спотворити авторський задум та призвести до втрати логічної цілісності інтерпретації.

По-третє, особливої уваги потребує інтонаційна чистота, яка може ускладнюватися під час переходу від роботи над сольної твором до ансамблевого виконання з фортепіано.

По-четверте, доцільним є заучування п'єси напам'ять, що забезпечує більшу свободу у відтворенні її художнього змісту. Для цього корисними є регулярні програвання в класі або концертному залі.

По-п'яте, підготовка до публічного виконання передбачає ретельний контроль технічного стану інструмента, добір відповідної тростини, а також психологічну готовність виконавця: налаштування на творчу атмосферу, подолання надмірного хвилювання, уникнення факторів, що можуть негативно позначитися на результаті.

Крім того, доцільно виділяти ще один, додатковий, четвертий етап – аналітичну оцінку підсумкового результату. Порівняння початкового задуму з фактичним виконанням, визначення сильних і слабких сторін інтерпретації та формування подальшого плану роботи є необхідною складовою навчального процесу. Такий підхід запобігає виконавській стагнації та сприяє розвитку внутрішнього професійного відчуття музиканта.

Організація процесу засвоєння музичних творів у педагогічній практиці передбачає не лише роботу над технічними аспектами, але й постійне залучення учня до сфери інтерпретації, що забезпечує досягнення художньо-творчого завдання. У цю сферу входять: ідейно-образний задум, емоційно-чуттєве осмислення, стильові ознаки, виконавські традиції, а також форма і зміст музичного твору. Адже особливістю музично-педагогічної творчості є її співтворчий характер, що проявляється як у сольному, так і в колективному виконавстві.

З огляду на актуальні науково-методичні позиції щодо організації виконавської підготовки учнів доцільно виокремити кілька ключових компонентів структури виконавських умінь.

Мотиваційно-вольовий компонент спирається на загальнолюдські та соціокультурні цінності музичного мистецтва, що зумовлює у молодого покоління потребу в залученні до навчання музиці. Його сутність полягає у формуванні внутрішнього прагнення опановувати виконавське мистецтво, а також у готовності долати труднощі, пов'язані з оволодінням музичним твором.

Когнітивний компонент відображає зміст музично-освітнього процесу й охоплює систему музикознавчих знань та практичних умінь, які реалізуються у безпосередньому виконавстві. Він забезпечує поступове нагромадження необхідної інформації й практичного досвіду, формує здатність учня відбирати й застосовувати їх у відповідності до конкретних виконавських завдань.

Ціннісний компонент орієнтований на формування вміння оцінювати процес і результат виконавської діяльності, а також на здатність учня до інтерпретації музичного твору. Завдяки цьому відбувається розвиток критичного мислення й вміння співвідносити власні виконавські дії з художньо-естетичними критеріями.

Творчо-емоційний компонент пов'язаний із готовністю учня до художньої інтерпретації музичного твору, яка передбачає використання особистого творчого досвіду, сформованих виконавських навичок та здатності до самостійного й оригінального опрацювання музичного матеріалу. Цей компонент забезпечує перехід від формально-технічного відтворення до глибокого художнього перевтілення.

Таким чином, зазначені компоненти утворюють цілісну систему, яка дозволяє комплексно формувати виконавські вміння учнів-

духовиків, поєднуючи мотиваційні, когнітивні, ціннісні та творчо-емоційні аспекти їхньої професійної підготовки.

Відтак, динамічний розвиток учня у виконавській діяльності насамперед пов'язаний із його художньо-творчим зростанням. Формування виконавської майстерності, досягнення якісного звучання, подолання технічних труднощів і успішна концертна практика стають можливими лише за умови системного та комплексного підходу до навчання. Саме такий підхід має становити методологічну основу виховного процесу у роботі з молодими музикантами.

Педагогічний репертуар студентів закладів вищої освіти зі спеціальності «Музичне мистецтво» передбачає органічне поєднання творів різних стилів і жанрів, що відображають провідні тенденції розвитку сучасного музичного мистецтва. У програмі навчання саксофоністів Навчально-наукового інституту мистецтв Карпатського національного університету імені Василя Стефаника поєднуються класичні та романтичні зразки, сучасні твори XX – XXI століть, а також композиції естрадно-джазової стилістики. Такий репертуарний добір спрямований на забезпечення цілісності виконавської підготовки студентів, адже водночас формує універсальну технічну базу, розвиває інтерпретаційні вміння та сприяє інтеграції майбутніх фахівців у широкий культурно-мистецький контекст. Наявність у програмах творів різних жанрових і стильових напрямів дозволяє не лише досягнути академічні стандарти виконавства, але й забезпечити гнучкість і мобільність музиканта у сфері сучасного музичного життя.

Аналіз дипломних програм здобувачів-саксофоністів ОПП «Музичне мистецтво» другого (магістерського) рівня вищої освіти підтверджує цю тенденцію. Так, до них включено академічні композиції (П. Бонно «Концерт», Ф. Шопен «Ноктюрн», Ж. Ібер «Камерне концертино»), що формують основу технічної та стильової культури виконавця. Водночас у програмах представлені твори віртуозного характеру з виразною національною або програмною образністю – П. Женін «Венеціанський карнавал», І. Тараненко «Птах зі зламаним крилом», З. Ковпак етюд-картина «Зранку, з Високого замку». Значне місце відведено естрадно-джазовим композиціям, що сприяють розвитку сучасного відчуття ритму та свободи інтерпретації: М. Гарсон «Джазові варіації на тему Паганіні», П. Іттуральде «Грецька сюїта», Г. Томазі «Концерт». Особливої уваги заслуговує включення

ансамблевих творів, зокрема «Американської сюїти» В. Маника для тріо однорідних саксофонів, що підкреслює важливість формування навиків колективного музикування поряд із сольними виступами.

Обидві програми відображають комплексний підхід до підготовки саксофоністів, передбачаючи поступове поєднання академічної, національної та джазово-естрадної стилістики. Такий репертуар не лише розвиває технічну майстерність студентів, а й формує їхню інтерпретаційну свободу, здатність працювати у різних художніх напрямках та готовність до сучасної концертної практики.

Так, у Концерті П. Бонно поєднано класичні форми з сучасною гармонічною мовою; він формує у студентів уміння працювати з кантиленим звуковеденням, пасажною технікою, балансом між солістом і супроводом. «Венеціанський карнавал» П. Женіна (віртуозні варіації на тему В. Белліні), виховує культуру виконання оперної мелодики, розвиває технічну майстерність і відчуття варіаційної форми. Сучасний український твір І. Тараненка «Птах зі зламаним крилом» акцентує увагу на емоційно-драматичній інтерпретації, нетрадиційних тембрових ефектах і художньо-образному мисленні виконавця. Перекладення «Ноктюрну» Ф. Шопена забезпечує опанування романтичної стилістики, дає змогу відпрацювати пластичність фразування, тонке відчуття *rubato* та баланс із фортепіанним акомпанементом. «Камерне концертино» Ж. Ібера – один із ключових творів французької школи, що виховує легкість у виконанні, артистичність і здатність інтерпретувати неокласичну стилістику.

Твори іншого варіанту дипломної демонструють більш виразну орієнтацію на сучасні стильові напрями та національний контекст. Так, Концерт Г. Томазі поєднує академічні й джазові інтонації, вимагає технічної свободи й ритмічної стійкості, сприяє формуванню подвійної компетентності саксофоніста. Етюд-картина З. Ковпака «Зранку, з Високого замку» вирізняється взаємодією різних жанрів, як-от інструментальної імітації солосопіву та ритмо-інтонаційної природи джаз-року [2, 234–235]. «Грецька сюїта» П. Іттуральде уособлює стилізацію народної музики з модальними ладами, танцювальними ритмами та колористичними ефектами; її вивчення забезпечує розширення стильового діапазону виконавця. «Джазові варіації на тему Паганіні» М. Гарсона є прикладом синтезу класики й джазу, що виховує у молодих музикантів ритмічну гнучкість,

володіння свінговою пульсацією та артистизм. «Американська сюїта» В. Маника для тріо однорідних саксофонів викликає стильові алузії із американською музичною культурою (регтайм, блюз, джаз), який формує у здобувачів навички ансамблевого виконавства, рівноправності партій та комунікативності.

Таким чином, обидві програми демонструють продумане поєднання академічних, національно-фольклорних і джазово-естрадних зразків, що у своїй сукупності утворюють систему послідовного професійного становлення саксофоніста. З одного боку, студент оволодіває класичними принципами виконавської майстерності, а з іншого – розширює стильовий і жанровий діапазон репертуару, формує інтерпретаційні навички, адаптовані до вимог сучасної концертної практики.

Висновки. Педагогічний репертуар є фундаментальною основою формування виконавської майстерності саксофоніста. Він забезпечує поступовий розвиток технічних навичок, сприяє вихованню художньої виразності та формує у виконавця цілісний музичний світогляд.

Український педагогічний репертуар ХХ – початку ХХІ століття поєднує національні інтонаційні традиції та загальноєвропейський досвід, що дозволяє виховувати музикантів, здатних поєднувати технічну досконалість із високим рівнем художнього мислення.

Під час добору педагогічного матеріалу викладач повинен враховувати не лише розвиток технічного апарату (дихання, артикуляція, інтонаційна точність), але й послідовне формування індивідуальної художньої виразності. Також в освітньому процесі необхідно поєднувати вправи та етюди з оригінальними творами й перекладеннями, які розкривають стильову багатогранність інструмента.

Особливого значення набувають композиції, що орієнтовані на інтерпретаційні завдання: розвиток фразування, динамічної палітри, тембрових відтінків. Водночас педагогічний репертуар повинен інтегрувати твори різних стильових напрямів – від класики та романтизму до джазових і сучасних експериментальних форм. Такий підхід сприяє комплексному розвитку саксофоніста, формуванню його здатності адаптуватися до різних виконавських контекстів і вихованню власної музичної індивідуальності.

Перспективи досліджень означеної теми полягають у глибшій аналітичній характеристиці збірок етюдів, художнього репертуару

українських та зарубіжних авторів, визначенні доцільності їх використання у навчальному процесі молодих музикантів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Авілов В.М. Саксофон в контексті музично-виконавської традиції XIX – XX століть: до проблеми інструментально-виконавського стилізового моделювання: автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2012. 19 с.
2. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро: ЛПРА, 2020. 304 с.
3. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва XX століття: автореф. дис. ... канд. мист. Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка. 2018. 20 с.
4. Крупей М. Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX – XX століть): дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса: ОДМА ім. А.В.Нежданової, 2006. 236 с.
5. Лебедь В.О. Академічні твори для саксофона з духовим оркестром як репертуарна новація сучасного саксофонного виконавства: дис. ... наук. ступеня доктора філософії: 025 «Музичне мистецтво». Дніпро: КВНЗ «Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки», 2023. 247 с.
6. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. 203 с.
7. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2020. 292 с.
8. Палаженко О.П. Компонентна структура виконавських умінь музиканта-духовика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 204–207. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2017.138834>
9. Палійчук І.С., Павлюк Р.В. Етюди для саксофона М. Мюля в процесі виховання виконавської майстерності саксофоністів. *Науковий потенціал 2017: збірник матеріалів XIII Міжнар. наук. інтернет-конф., (м. Київ, 20–22 березня 2017 р.)*. К.: «ТК Меганом», 2017. С. 55–68.
10. Палійчук І.С., Яськів А.Б. Жанрово-стильові та виконавські особливості етюдів для саксофона Ж.М. Лондейкса. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 3. С. 217–222. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220135>
11. Палійчук І.С., Лесів Р.В. Жанрово-стильові та виконавські особливості збірки «П'єси для саксофона О. Мельника та Ф. Микитюка». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 142–145. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229579>
12. Понькіна А.М. Саксофон в музичній культурі XX століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 257 с.

References:

1. Avilov, V.M. (2012). Saxophone in the context of the musical and performing tradition of the 19th and 20th centuries: to the problem of instrumental and performing stylistic modeling. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
2. Hromchenko, V.V. (2020). Wind solo in European academic composition and performance of the 20th – beginning of the 21st centuries (development trends, specificity, systematics). Kyiv-Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
3. Zotov, D.I. (2018). Saxophone Performance in the System of Musical Art of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy: SumDPU im. A.S. Makarenka [in Ukrainian].
4. Krupei, M.V. (2006). Style bases of formation of saxophonist's performance (in the context of musical creativity of XIX – XX centuries). Candidate's thesis. Odesa: ODMA im. A.V. Nezhdanovoji [in Ukrainian].
5. Lebed, V.O. (2023). Academic works for saxophone and wind orchestra as a repertoire innovation of modern saxophone performance. A philosophy doctor's thesis (Ph.D.). KVNZ «Dnipropetrovska akademiia muzyky im. M. Hlinky» [in Ukrainian].
6. Maksymenko, D.P. (2018). European saxophone concert: theoretical foundations and performing inspiration. Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M. Lysenka [in Ukrainian].
7. Maksymenko, L.V. (2020). Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine. Candidate's thesis. Lviv: LNMA im. M. Lysenka [in Ukrainian].
8. Palazhenko, O. (2017). The component structure of performing skills of a wind musician. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (4), 204–207 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2017.138834>
9. Paliichuk, I., Pavliuk, R. (2017). Saxophone etudes by M. Mule in the process of developing saxophonists' performing mastery. *In Scientific Potential 2017. Proceedings of the 13th International Scientific Internet Conference* (Kyiv, March 20–22, 2017). Pp. 55–68. Kyiv: TK Meganom [in Ukrainian].
10. Paliichuk, I., Yaskiv, A. (2020). The genre-style and performance features of sketches for saxophone J.M. Londaks. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*, 3, 214–219 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220135>
11. Paliichuk, I., Lesiv, R. (2021). Genre-stylistic and performing features of the collection «Pieces for saxophone by O. Melnyk and F. Mykytiuk». *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (1), 142–145. [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2021.229579>
12. Ponkina, A.M. (2009). Saxophone in the musical culture of the twentieth century (on the material of sonata creativity of foreign and Ukrainian composers). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv, 257 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21 вересня 2025 року

UDC 781.68:780.614.131

DOI 10.33287/222520

Башмакова Наталія Вікторівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри народних інструментів
Дніпровської академії музики*
тел.: (095) 553 - 08 - 93
e-mail: nbashmakova.7@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9484-2406>

Дударенко Юлія Петрівна,
*магістрантка кафедри народні інструменти
Дніпровської академії музики*
тел.: (068) 705 - 10 - 37
e-mail: yuliiadudarenko@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-5991-7356>

ГІТАРНИЙ ЦИКЛ МІНІАТЮР: СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЕМІЛІО ПУХОЛЯ

Мета статті – виявити образний зміст, специфіку тематизму та формоутворення, а також палітру гітарних художньо-виражальних засобів у циклах гітарних мініатюр Еміліо Пухоля. **Методи** презентованого дослідження ґрунтуються на історичному, жанрово-типологічному принципах та музично-теоретичному підході, що включає аналіз формоутворення і осмислення комплексу засобів художньої виразності гітарного музично-виконавського мистецтва. **Наукова новизна** пропонованої статті полягає в тому, що вперше у якості матеріалу дослідження аналізуються цикли гітарних мініатюр Еміліо Пухоля, а саме – «Trois morceaux espagnols», трилогія «Triquilandia», а також «Triptyque campagnard». **Висновки.** У аналізованих гітарних циклах Еміліо Пухоля виявлено риси неофольклоризму, традицію використання присвят та програмності, що знайшла характерне вираження як на рівні назв циклів та мініатюр, так і в численних авторських ремарках та навіть віршованих фрагментах авторського нотного тексту. Тяжіння до тричастинності, що є однією з ключових рис композиторського мислення Еміліо Пухоля, знайшло особливе втілення як в узагальненому ракурсі (цей жанровий напрям представлений трьома опусами, де центральний

блок займає трилогія «*Triquilandia*»), так і на рівні формоутворення більшості п'єс. Цілісність гітарних циклів формується тональним планом, принципом контрасту, а також орієнтацією на специфіку таких інструментальних жанрів як сюїта («*Trois morceaux espagnols*»), варіації («*Deuxieme triquiliandia*»), етюд («*Triptyque campagnard*»). Вагомим ресурсом гітарної художньої виразності композитор розкриває особливості іспанської (тонадилья, танго, гуахір) та французької (бранль) культури через, акцентуватимемо, використання типових та характерно специфічних гітарних виконавських прийомів гри (*pizz*, *tambourine*, *rasqueado*, *golpe*).

Ключові слова: Еміліо Пухоль, цикл мініатюр для гітари, композиторська інтерпретація, жанри танцювальної музики, присвята, триптих.

Bashmakova Nataliya, PhD, Assistant Professor, Head of the folk instrument of Music department in Dnipro Academy of Music

Yuliia Dudarenko, Master's student in the department of Folk Instrumental in Dnipro Academy of music

Guitar miniature cycles: specifics of Emilio Pujol's composer interpretation

The purpose of this article is to identify the figurative content, the specifics of thematic development and form-building, as well as the palette of artistic and expressive means for guitar in Emilio Pujol's miniature cycles.

Methods. The research methods are based on historical, genre-typological principles and a musical-theoretical approach, which includes an analysis of form-building and the complex of means of guitar expression.

Scientific Novelty. This study analyzes for the first time the cycles of guitar miniatures by Emilio Pujol: «*Trois morceaux espagnols*» the trilogy «*Triquilandia*» and «*Triptyque campagnard*» as the research material.

Conclusions. The analyzed represented cycles by Emilio Pujol reveal features of Neo-Folklorism, the tradition of using dedications and programmatic music, which is expressed both at the level of the cycles' and miniatures' titles and in composer's remarks and even poetic fragments within the sheet music. The tendency towards three-part form, which is one of the key features of Emilio Pujol's compositional thinking, is embodied both in a generalized perspective (this genre direction is represented by three opuses, with the «*Triquilandia*» trilogy occupying the central block) and at the level of form-building for most pieces. The integrity of the cycles is formed by the tonal plan, the principle of contrast, and the orientation towards the specifics of

genres such as the suite («*Trois morceaux espagnols*»), variations («*Deuxième Triquilandia*»), and the etude («*Triptyque campagnard*»). The composer employs the guitar's expressive resources to reveal the characteristics of Spanish (tonadilla, tango, guajira) and French (branle) culture through the use of typical and specific guitar playing techniques (*pizzicato, tambourine, rasgueado, golpe*).

The key words: Emilio Pujol, miniature cycle for guitar, composer's interpretation, dance music genres, dedication, triptych.

Постановка проблеми. В українській академічній гітарній традиції славетний іспанський гітарист та композитор Еміліо Пухоль відомий за своєю «Школою гри на шестиструнній гітарі», що була перекладена та опублікована у скороченому виді (з оригінальних чотирьох томів до одного) сорок років тому [3]. В цій редакції був представлений виключно інструктивний матеріал, а вагомий композиторський доробок автора довгий час залишався малодоступним для українських гітаристів. І в наш час композиторська діяльність Е. Пухоля відома українській гітаристиці частково, не дивлячись на те, що вже є можливість знайти його опуси в Інтернеті у вільному доступі. Аналіз переліку творчого доробку композитора виявляє тяжіння до малих форм та інструктивного матеріалу, але з метою актуалізації уваги виконавців та науковців до оригінальної гітарної музики Е. Пухоля буде доречним звернутися до створених ним циклів мініатюр для гітари соло.

Актуальність дослідження. В останнє десятиліття у вітчизняному музикознавстві актуалізувався підхід до системного вивчення гітарного доробку видатних митців ХХ століття, які внесли вагомий внесок в розбудову оригінального академічного гітарного репертуару: А. Барріоса, М. Понсе, М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго, Х. Турина. Ця тенденція, зокрема, знайшла втілення в наукових розвідках Т. Іваннікова [1] та І. Косинця [2]. На жаль, й досі залишається не розкритою в сучасному українському музикознавстві творчість Е. Пухоля, що частково пояснюється тим, що у виконавській практиці вона частіше використовується у педагогічному репертуарі, ніж у концертному.

Огляд літератури. У європейській музичній науці дослідження діяльності Е. Пухоля розпочалося ще за його життя у 1974 році Хуаном Рієрою [6] та продовжилося лише у ХХІ столітті в ґрунтовних працях іспанської гітаристки Марії Рубери Гібаль [4] та мексиканського

музикознавця Фабіана Хермандеса Раміреса [5]. Однак всі ці автори акцентують свою увагу на біографічних відомостях, доволі побіжно аналізуючи деякі твори з доробку композитора та не розглядають його цикли гітарних мініатюр.

Мета статті – виявити образний зміст, специфіку тематизму та формоутворення, а також палітру гітарних художньо-виражальних засобів у циклах гітарних мініатюр Еміліо Пухоля.

Об'єкт дослідження – композиторська творчість Еміліо Пухоля у контексті оригінального репертуару гітарного мистецтва кінця XIX – XX століть, а **предмет** – специфіка композиторської інтерпретації Е. Пухолем жанрової моделі циклу гітарних мініатюр (на матеріалі «Trois morceaux espagnols», трилогії опусів, об'єднаних назвою «Triquilandia», та «Tryptyque campagnard»).

Виклад основного матеріалу. Завдяки зростанню інтересу до гітари у XX столітті за допомогою просвітницької діяльності іспанського гітариста А. Сеговії та спонуканню до співпраці композиторів великого штибу (наприклад Х. Турина, М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе, Х. Родріго та ін.), оригінальний гітарний репертуар значно розширився. Серед шедеврів гітарної музики з'являлися масштабні концертні цикли, що були надзвичайно різноманітними за специфікою музичної мови та інтерпретацією засобів гітарної виразності. Наприклад: Сюїти Ф. Морена-Тороба, Варіації та fuga на тему іспанської фолії М. Понсе, Сюїта «Собор» А. Барріоса, «Варіації через века» М. Кастельнуово-Тедеско, Концерт Х. Родріго [2, 104]. У той же час творчість Еміліо Пухоля, що налічує більше 120 оригінальних творів та близько 250 перекладів та транскрипцій, знаходиться у тіні вищезазначених шедеврів, а його гітарні цикли практично залишаються поза увагою сучасних концертних виконавців.

Найзатребуванішим у виконавській практиці сьогодення є «Trois morceaux espagnols» (з фр. «Три іспанські твори»). Це перший з його циклів гітарних мініатюр, який було створено, як зазначається Х. Рієрою, у середині 1920-х [6, 87]. Коли саме виникла ідея об'єднати вже апробовані концертною практикою композитора три танцювальні мініатюри невідомо, але всі п'єси за тематизмом спираються на іспанський фольклор, характеризуються наявністю присвят (крайні – друзям Пухоля, а центральна – його дружині), високим рівнем

виконавських завдань та різноманітним прийомів гри та видів гітарної фактури.

Відкриває цикл присвячена Пітеру Ван Есу п'єса «Manola del lavapiés». Зафіксований назвою жіночий образ корінної мешканки одного з районів Мадриду доповнений жанровим підзаголовком «Tonadilla», що відсилає до традицій іспанського літературно-музичного напрямку, що зародився у XVIII ст. та втратив актуальність на початку XIX ст. Спочатку тонадильями називали сатиричні театральні п'єси, однак з часом їх почали виконувати як музичні сценки в антрактах драматичних спектаклів. Традиційно в них актори, використовуючи живу народну мову, відтворювали буденні людські образи, включали популярну музику й танці.

Тонадилья Пухоль написана у тридольному метрі (3/8), мінорній тональності (a-moll). В основі її формоутворення закладено пісенну структуру (ABV₁ AB₂V₃ A₃), а темповими змінами позначено чергування умовного інструментального супроводу (тема А) з побудовами пісенного складу (тема В).

Тема А (*Allegretto con grazia*), що вступає з четвертого такту після короткого вступу, у якому форшлагами та штрихом *staccato* в басу створюється грайливий та легкий характер, енергійна (завдяки ритмічній організації мелодичного малюнку, що спирається на рух шістнадцятими тривалостями). У ній Пухоль також активно використовує мелізматичну у вигляді форшлагів, мордентів та флажолетів, якими передається граційний танцювальний образ.

При появі теми В уповільнюється темп (*Meno mosso e cantabile*), мелодична лінія від басового діапазону поступово переходить у верхні регістри, з'являється акордова фактура та виразні підголоски викладені інтервально у вигляді секунд та секст. У характері тематизму прослідковується схожість на іспанський танець булеріас, за допомогою ритмічної організації (Пухоль використовує на кожен четвертий такт речення триольний мотив, який вперше з'являється у вступі). Серед специфічних виразних гітарних прийомів гри автор зазначає технічні ліги та флажолети, що присутні в кінці побудов. Це додає мрійливості та вишуканості втіленому образу.

Друга п'єса має жанрову назву «Tango». Вона присвячена першій дружині композитора – гітаристці фламенко Матільді Куервас, складається з трьох розділів, написана у тональності А-dur, дводольному метрі (2/4) та має відповідну авторську темпову ремарку:

Mouvement de Tango. У крайніх розділах Пухоль представляє тему з затактового хроматичного ходу, розкриваючи в ній ніжність та глибоку емоційну прив'язаність до адресатки присвяти. Серед основних прийомів гри має місце й використання технічних ліг та мелізматика (форшлаги, морденти).

У серединному розділі, що має розвиваючий характер та характеризується тональним розвитком основної теми, композитор активно звертається до таких прийомів як *pizzicato*, арпеджіато, *golpe* та флажолети. Тут прослідковується відповідність стилістиці танго-фламенко (цей жанровий різновид об'єднує з аргентинським танго спільна ритмічна організація – *compas binario*), на яку вказують вище зазначені прийоми гри, а також проведення мелодичної лінії на басових струнах. Таким фактурним рішенням ніби розкривається глибока пристрасть між автором та героїнею присвяти.

Третя п'єса циклу називається «Guajira» та присвячена французькому гітаристу іспанського походження Леону Фаре. Гуахіра – це переважно радісний та чуттєвий кубинський дванадцятидольний танець, що виник у результаті асиміляції в іспанську культуру, де він здобув популярність, особливо серед виконавців фламенко. Традиційно виконувався у помірному темпі, що дозволяло імпровізувати танцівницям, які використовували великі іспанські віяли, що додавало рухам елегантності та кокетства. Як правило Гуахіра має чітку структуру: вступну, середину та заключну частини.

Гуахіра Пухоля за будовою також тричастинна та відповідає всім наведеним характеристикам цього колоритного танцю. Радісна мажорна тональність (D-dur), помірний темп, позначений ремаркою *Rythmique et anime*, дванадцятидольний метр (перемінний, тактовий розмір: 3/4 - 6/8) демонструються у розгорнутому вступі, де акцентованим *pizzicato* (ремарка: *pizz.stridente*) ніби підкреслюється чергування тридольної метричної пульсації (3/4) на тонічній функції з дводольною (6/8) на домінантовій. Мелодична лінія насичена мелізмами у вигляді форшлагів, викладена з використанням теситурних співставлень.

Середній розділ характеризується тонально контрастним розвитком інтонаційних елементів теми. Мелодична лінія поступово змінює своє забарвлення – стає більш ліричною, що приводить до каденційної побудови (*Ad libitum*). У ній Пухоль активно використовує

шістнадцяті та тридцять другі тривалості, надаючи віртуозності та динамічності розгортання музичної думки.

Третій розділ є скороченою динамічною репризою. Завершується мініатюра кодою, в якій матеріал вступу ефектно викладено завдяки нарощуванню динаміки звучання від *ppp* до *ff* в передостанньому такті, де вчетверте з'являється характерний низхідний пасаж шістнадцятими (що ніби зображує рух віяла в руках танцівниць), який приходить на *fff* в фінальний неповний тонічний тризвук.

На жаль, інформації щодо обставин створення аналізованих мініатюр немає, але відомі роки їх прем'єрного виконання: Тонадилья у 1925 році у Парижі, Танго – у 1924 році там же, Гуахіра – у 1926 році у Мюнхені [6]. Спираючись на це логічно буде припустити, що композитор відштовхуючись від фольклорних інтонаційних ідей створював та апробував у своєму концертному репертуарі мініатюри, а потім об'єднав їх в цикл, якому використання танцювального тематизму сповіщає риси сюїтності.

Подібний творчий підхід відображається й трьома опусами Е. Пухоля (два з них є циклами мініатюр), що пов'язані між собою єдиною образною ідеєю, відображеною в назві. «*Triquilandia*» («Країна спокою») – п'єса, що відкриває однойменну трилогію, присвячена Крістіні Віанде. В основу її музичної драматургії закладено сюжет іспанської дитячої пісні-гри «*Jugando al escondite*» (зміст якої – діалог між Вовком та дітьми, що граються в хованки в нічному лісі під спів зозулі).

Твір написаний у тональності E-dur у формі двічі повтореного періоду з трьох речень зі вступом та кодою. Восьмитактовий вступ у швидкому темпі (Allegro) означає початок дитячої гри. Мелодична будова теми відображає пісенну програмність: дитячі питальні інтонації («Вовче, де ти?») та теситурно нижчі відповіді Вовка, якими він ніби затягує час («Я лежу відпочиваю», «Я одягаю штани», «Я одягаю шляпу»). Пухоль передає цей ефект через зміну метру (з 3/4 на 2/4) та темпове уповільнення (*meno*), якому передуює спів зозулі (низхідна м. 3, що виконується на *p* натуральними флажолетами з ремаркою *lontano* – далеко). Коли час, відведений дітям на схованки, закінчується Вовк промовляє фразу «Тепер ви мене побачите, і я з'їм вас усіх!». Ця драматургічно-кульмінаційна подія відображається в коді гамоподібним ходом широкого діапазону (від басової E до високої h) та стверджувальною інтонацією (ремарка *deciso* – рішуче), що

нагадує ритмічно перефразований перший мотив теми. Таким чином, завдяки фактурній організації (різні теситури) та прийомам гри (флажолети, *pizz*) автор передає грайливість, гумор та театральність сюжету.

Центральним у трилогії є також програмний опус під назвою «*Deuxime triquliandia*», в якому Пухоль використовує міфологічний сюжет. Можна припустити, що ідея створення цього гітарного циклу з п'яти мініатюр (згідно нумерації авторського тексту) була нав'язана оперою румунського композитора Джорджо Енеску «*Oedipe et le Sphinx*» («Едіп і Сфінкс»), прем'єра якої відбувалася в Парижі у 1936 році. Відомо, що в цей час Пухоль концертував у Франції [4, 48]. В логіці організації циклу та у лаконічності масштабу його частин містяться риси варіацій (які в європейській гітарній музиці часто створювалися на основі тем популярних опер).

Композитор відкриває цикл (перший номер) темою, яку супроводжує темповою ремарку *Recitatif, un peu lent* (речитативно, повільно). Не виписуючи тактовий розмір, а зазначаючи лише співвідношення тривалостями (чверті, цілі), Пухоль одноголосною мелодичною лінією відтворює діалог Едіпа і Сфінкса. Тема налічує два речення (a a1 b b1): репліки міфологічної істоти побудовані за принципом низхідного руху, а відповіді Едіпа мають висхідний напрямок. Композитор не проставляє ключові знаки основної тональності (G-dur), а перша репліка починається з низхідного руху по звуками мі-мінорного секстакодру, що створює момент загадковості.

Аналогічна структура (одноголосний виклад, інтонаційна будова мелодичного малюнку, динамічний та тональний плани) відтворена у Варіації або Дублі (другий номер). Тут тема вже ритмічно організована – жвавий рух восьмими у тактовому розмірі 6/8 та темповою характеристикою *Anime* створюють життєрадісний характер. У даній варіації Пухоль активно використовує форшлагги, а серед гітарних прийомів гри – технічні ліги.

Відомо, що обраний композитором сюжет – це не просто міфологічна сцена, а глибока метафора життєвого циклу. Чисельні характеристики поставленого Сфінксом питання («Хто вранці ходить на чотирьох ногах, вдень – на двох, а ввечері – на трьох?») ніби відбиваються у метроритмічній організації наступних частин пухолієвського циклу, а відповідь Едіпа («Це – людина: в дитинстві

вона повзає на чотирьох, у дорослому віці ходить на двох, а в старості – спирається на тростину, тобто третю ногу») у їх жанрових основах.

Третій номер має назву «Jeu» («Гра»), якою ніби означений основний рід діяльності у дитинстві. Ритмічні звороти (восьма+дві шістнадцяті, пунктир) нагадують марш, а квадратність («на чотирьох ногах»), як відомо, є основою цього жанру. Пухоль змінює характер (*Vif et gracieux* – радісно з грацією), тактовий розмір (2/4) та тональність (F-dur). П'єса складається з шістнадцяти тактів та написана одноголосно – басова лінія відсутня повністю, а єдиний акорд звучить лише в кінці. Подібний виклад вказує на іронічність, яка підкреслюється в кульмінаційній точці шумовим ефектом (позначка *perc.* у передостанньому такті).

«La plume de perdreau» («Перо куріпки») – назва четвертого номеру циклу, написаного в тональності d-moll. Пухоль змальовує за допомогою дводольного метру (розмір такту 6/8), швидкого темпу (*Vivace*) та руху дрібними тривалостями образ пташки, що у французькій культурі асоціюється з об'єктом полювання (заняття зрілих чоловіків).

Завершує цикл «Branle Bourguignon» («Бургундський брань»). Даний танець є одним з численних різновидів популярних хороводних танців епохи Відродження. Його головною характеристикою є швидкий темп (в інтерпретації Пухоля: *Gai et anime*) та подвійний крок, який композитор змальовує остинатним синкопованим басом на ноті «ре», що звучить на другу долю тридольного розміру 3/8 на протязі всього номеру. За формою це період з трьох речень з кодою. У серединному реченні в мелодичному голосі з'являється мотив основної теми циклу (побудови b), що утворює інтонаційну арку та скріплює цілісність. В останніх трьох тактах композитор використовує акордову фактуру, таким чином фактурно стверджуючи основну тональність (G-dur). Бранль являється кульмінаційною частиною циклу, що проявляється у його легкості, швидкості та енергійності. Цей танець створює святкову атмосферу та піднесений настрій.

Цикл мініатюр «*Troisieme triquilandia*» завершує трилогію. Судячи з назви та наповнення, він також був написаний в період побуту Пухоля у Франції. Перша п'єса має назву «Le Petit grenadier» («Маленький гренадер»). Гренадери – це рід військ в кінці XVIII – на початку XIX століть, які закидували ворогів гранатами. Мініатюра ділиться на три періоди (по вісім тактів). Єдина ремарка, яка подана

Пухолем у нотному тексті твору, відноситься до темпових характеристик: *Anime et rythmique*. Тональність *C-dur* (серединний період в *G-dur*), розмір такту – $2/4$. Серед тривалостей присутні четвертні, восьмі та шістнадцяті, а їх групування відповідає характеру маршу. Так Пухоль демонструє радість ліричного героя та його готовність до подвигів.

Друга мініатюра має жанрову назву «*Cantilene*» («Кантилена») та темпову вказівку *Anime*. Будова мелодичного малюнку нагадує інтонаційну структуру питання-відповіді, що проявляється завдяки змінам метру та ритмоорганізації. На кожний парний такт Пухоль використовує розмір $2/4$ та тривалості у вигляді четвертних та половинних, що створює інтонацію відповіді. В свою чергу на кожний непарний такт – розмір $3/4$ та висхідні тріолі (використовує тонічний, субдомінантовий та домінантовий тризвуки), що створює сльозливу питальну інтонацію. Написана у формі періоду та складається з шістнадцяти тактів. Мінорна тональність (*c-moll*) створює враження смутку та трагізму – немов ліричний герой не отримує позитивних відповідей на свої питання та змушений прийняти сумну реальність.

Третя п'єса циклу (не пронумерована, зазначено, що це твір з форзацу) написана у тональності *E-dur* та називається «*Vals intimo*» («Інтимний вальс»). Його прем'єра відбулася у 1918 році у Барселоні у виконанні автора [6]. Вальс ділиться на три розділи: у крайніх створюється життєрадісний та енергійний характер, а в середньому змінюється лад (на однойменний мінор: *e-moll*) та темп (*piu mosso*). За характером середній розділ доволі емоційний та тривожний – ніби ліричний герой вдається до глибоких емоційних спогадів. Зазначимо, що при розгляді цілісності тонального плану аналізованої трилогії «*Triquilandia*» включення у якості її фінального елементу цієї ранньої мініатюри є закономірним, адже воно відсилає до її першого опусу.

Також доволі цікавим з точки зору цілісності, організованої на рівні композиторської ідеї, є один з пізніх опусів Пухоля під назвою «*Triptyque campagnard*» («Сільський триптих»), що датований 1971 роком. Найцікавішим є те, що цикл містить уточнення від автора, що це етюд на відкритих струнах лише для правої руки, присвячений Мас Жанет – сільській місцевості в провінції Леріда, в якій Пухоль отримував спокій та натхнення для написання власних композицій. Рієра зазначає, що цей опус «висвітлює години дня та життя у сільській місцевості, від світанку до заходу сонця» [5, 175].

Привертає увагу пропорційно вивірена масштабність мініатюр та різноманіття динамічної, фактурної, метроритмічної та штрихової організації елементів нотного тексту, а також широта діапазону (верхня межа розширена за рахунок флажолетів), палітри прийомів гри та чисельність авторських ремарок, якими розкривається закладена програмою образність.

В першій п'єсі «Aube» («Світанок») зображено початок нового дня. За допомогою прийому гри *tambora* на басових струнах на *ppp* автор змальовує темряву (так саме й завершується триптих). Сходження сонця передається висхідним рухом, наростаючою динамікою та за допомогою поступового дроблення ритму (починаючи від цілих, через триольність четвертними до квінтолі тридцятьдругими) та в кінці мініатюри ритмізованою фігурацією, яка розв'язується співзвуччям відкритих струн гітари (фінальний акорд *rasqueado* на *fff*). У першій побудові (перемінний метр: 5/4 - 4/4) ритмізовано виписаними ніби трелями (чергування струн *g - h*) та форшлагами автор передає спів ранкових пташок, а гострими (на стакато, біля підставки) восьмими – рух курібок. У другій побудові (6/8) Пухоль демонструє початок ранкової праці сільських мешканців звукоімітацією звучання бубна (стала пунктирна ритмічна формула на басових струнах) та дерев'яного духового інструменту шалюмо (мелодична лінія).

У другій частині «Viscolique» (жанр пасторальної поезії) Пухоль за допомогою помірного темпу (*Moderato*) демонструє полудень, під час якого пастух випасає отару овець. У розділі *Lent et plaintif* (повільно і жалібно) міститься речитатив пастуха (без зазначення метру та поділу на такти). Під ремаркою *Le berger (recit)* композитор розміщує текст каталонською мовою: «Серце моє, спокійне, нарешті відпочило, доки спокійне стадо лежить і пасеться, насолоджуючись тим, що дає йому природа – плідні дні та ночі». За визначенням Рієри «пастух користується паузою, щоб зіграти протяжну пісню на очеретяній сопілці» [5, 175]. Це данина природі за її божественні дари, гімн Пухоля до свого сільського притулку, як ключового джерела натхнення.

Фінальна мініатюра – «Fete» («Свято») – це данина закінченню дня. У ній звучать дзвони, що закликають сільських жителів до святкування (прийом гри *tambourin*). За характером радісна та життєствердна (*Valse, vif et gai*). В заключних тактах Пухоль

використовує акордову фактуру восьмими тривалостями аби таким символічним чином показати наповнення прожитого дня.

Висновки. У аналізованих циклах Еміліо Пухоля виявлено риси неофольклоризму, традицію використання присвят та програмності, що знайшла вираження як на рівні назв циклів та мініатюр, так і в авторських ремарках та навіть віршованих фрагментах нотного тексту. Тяжіння до тричастинності, що є однією з ключових рис композиторського мислення Е. Пухоля, знайшло втілення як в узагальненому ракурсі (цей жанровий напрям представлений трьома опусами, де центральний блок займає трилогія «Triquilandia»), так і на рівні формоутворення більшості п'єс. Цілісність циклів формується тональним планом, принципом контрасту, а також орієнтацією на специфіку таких жанрів як сюїта («Trois morceaux espagnols»), варіації («Deuxieme triquilandia»), етюд («Triptyque campagnard»). Ресурсом гітарної виразності композитор розкриває особливості іспанської (тонадилья, танго, гуахір) та французької (бранль) культури через використання типових та специфічних гітарних прийомів гри (*pizz, tambourine, rasqueado, golpe*).

Перспективи дослідження. Серед перспективних напрямів дослідження творчого доробку Еміліо Пухоля: комплексний аналіз його оригінальної гітарної музики за такими умовними жанровими групами як варіації, етюди, танцювальні п'єси, концертні програмні мініатюри; виявлення базових принципів його методики та художньо-образних параметрів творів, що складають інструктивно-навчальний матеріал в його Школі гри на гітарі; аналіз специфіки його виконавського стилю на основі існуючих аудіозаписів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Іванніков Т.П. Сучасна гітара в контексті соціодинаміки культури. *Культура і сучасність*. № 1. Київ, 2015. С. 134 – 141. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147762>
2. Косинець І.І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості: наук. обґрунт. твор. мист. проекту докт. мист. за спец. 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2022. 137 с. URL: https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2022/12/kosynecz-i.i._nauk-obgruntuvannya_tvorch-proyektu.pdf
3. Пухоль Е. Школа гри на шестиструнній гітарі. На принципах техніки Ф. Тарпера. URL: <https://archive.org/details/guitarp/guitarp/page/15/mode/2up>
4. Gibal M.R. Emilio Pujol (1886 – 1980), pedagog i interpret de La guitarra, En El content de l'estetica guitarra de mitjans del segle XIX i Primera meitat del segle XIX a Catalunya. Barcelona, 2017. 641 p.

5. Ramires F.H. La musica para guitarra de Emilio Pujol. Zacatecas, Mexico, 2021. 238 p.
6. Riera J. Emilio Pujol. Instituto de Estudios Ierdenses, Leridas, 1974. 212 p.

References:

1. Ivannikov, T. (2015). Modern guitar music on the context of sociodynamics of culture. *Kultura ta suchasnist*. Kyiv, 134 – 141 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147762>
2. Kosynets, I. (2022). Repertoire and stylistic tendencies of guitar playing on contemporary performing arts. Scientific justification of a creative art project. Odesa, 137 [in Ukrainian]. URL: https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2022/12/kosynecz-i.i._nauk-obgruntuvannya_tvorch-proyektu.pdf
3. Pujol, E. Shkola igry na shestistrunnoj gitare. Na principach tehniki F. Tarregi. URL: <https://archive.org/details/guitarp/guitarp/page/15/mode/2up>
4. Gibal, M.R. (2017). “Emilio Pujol (1886 – 1980), pedagog i interpret de La guitarra, En El content de l'estetica guitarra de mitjans del segle XIX i Primera meitat del segle XIX a Catalunya». Barcelona, 2017. 641 p. [in Spanish].
5. Ramires, F.H. (2021). “La musica para guitarra de Emilio Pujol» Zacatecas, Mexico, 238 [in Spanish].
6. Riera, J. (1974). “Emilio Pujol” Instituto de Estudios Ierdenses Leridas. 212 [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 23 вересня 2025 року

UDC 781.65:7.01

DOI 10.33287/222521

Bogoliubov Oleksii,

*Doctor of fine arts, faculty member at the department of musicology,
composition and performing skills in Dnipro Academy of Music*

тел.: (067) 459 - 87 - 48

e-mail: alekbogolyubov@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5592-2801>

AN INTEGRAL CONCEPT OF THE PHILOSOPHICAL DIMENSION OF JAZZ: FROM MIMESIS TO THE INDIVIDUAL VOICE

The purpose of this study is to formulate an integral concept of the philosophical dimension of jazz, which describes how philosophical ideas of different epochs are operationalized in the performative, educational, and communicative practices of jazz art. **The methods** of the research is based on a hermeneutic approach for the analysis of philosophical texts; a

musicological approach for the analysis of jazz practices; and a comparative approach, which makes it possible to correlate the principles of jazz with the corresponding concepts of philosophical tradition. **Scientific novelty.** For the first time, a systematic analysis of parallels between philosophical concepts and jazz educational–performative practices has been conducted, which allows jazz to be interpreted not only as a musical style but also as a philosophical model of action. Structural correspondences have been identified between the pedagogy of mimesis and jazz transcription practices, which lead from a normative model to the formation of an individual voice. An integral concept of jazz as a practice of responsible freedom has been formulated, based on three axes: pedagogical, practical, and aesthetic. It has been proven that improvisation in jazz functions as a dialectical process of self-realization of the subject, where freedom acquires meaning only in the communicative interaction of the ensemble. **Conclusions** of the study identify three key axes of the philosophical dimension of jazz: pedagogical (*mimesis* → *interiorization* → *individuality*), practical (*techne* ↔ *phronesis*, *unity of theory and practice*), and aesthetic (*Apollonian* ↔ *Dionysian*, *self-realization*). In their unity, jazz emerges as a practice of responsible freedom, where form is born out of communication and individuality arises from dialogue with tradition. Thus, jazz can be regarded not only as a musical style but as a philosophical model of action that integrates *techne*, intuition, ethics, and social interaction.

The key words: concept of jazz; philosophy of art; philosophy of music; jazz pedagogy; mimesis; improvisation.

Боголюбов Олексій Олегович, доктор мистецтва, викладач кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики

Інтегральна концепція філософського виміру джазу: від мімезису до індивідуального голосу

Мета статті – сформувати цілісну концепцію філософського виміру джазу, яка описує, як філософські ідеї різних епох операціоналізуються у виконавських, освітніх і комунікативних практиках джазового мистецтва. **Методологію наукової розвідки** складають: герменевтичний – для аналізу філософських текстів; музикознавчий – для аналізу джазових практик; компаративний – для зіставлення принципів джазу з відповідними концептами філософської традиції. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше здійснено системний аналіз паралелей між філософськими концептами та

джазовими освітньо-виконавськими практиками, що дозволяє описати джаз не лише як музичний стиль, а як філософську модель дії. Виявлено структурні відповідники між педагогікою мімезису й джазовою транскрипційною практикою, що веде від нормативного зразка до формування індивідуального голосу. Сформульовано інтегральну концепцію джазу як практики відповідальної свободи, яка ґрунтується на трьох осях: педагогічній, практичній та естетичній. Доведено, що імпровізація в джазі функціонує як діалектичний процес самореалізації суб'єкта, де свобода набуває сенсу лише в комунікативній взаємодії ансамблю. **Висновки.** У дослідженні виявлено три ключові осі філософського виміру джазу: педагогічна (*мімезис* → *інтеріоризація* → *індивідуальність*), практична (*техне* ↔ *фронезис*, *єдність теорії та практики*) та естетична (*аполлонічне* ↔ *діонісійське*, *самореалізація*). У цій єдності джаз постає як практика відповідальної свободи, де форма народжується з комунікації, а індивідуальність – із діалогу з традицією. Таким чином, джаз можна розглядати не лише як музичний стиль, а як філософську модель дії, що інтегрує *техне*, інтуїцію, етику та соціальну взаємодію.

Ключові слова: концепція джазу; філософія мистецтва, філософія музики, педагогіка джазу, мімезис, імпровізація.

Problem Statement. Despite growing interest in jazz as a cultural and musical phenomenon, its philosophical dimension often remains under-conceptualized. Most scholarly works approach jazz either through the lens of historical-stylistic processes or within music-pedagogical methodologies. At the same time, there is no integrated account of how practices of imitation, improvisation, and ensemble interaction reflect key philosophical concepts – from Platonic mimesis to Nietzsche's idea of becoming without a final form.

The relevance of this study lies in the need to integrate these dimensions into a single analytical model.

Review of publications on the topic. In jazz pedagogy, methods proposed by J. Aebersold are widely used [5]; he emphasizes transcription and imitation as pathways to stylistic competence. His methodological guidelines and didactic principles align with Plato's concept of mimesis [4] and Kant's idea of the unity of theory and practice [2]. Aristotle's notion of *techne* and *phronesis* [1] finds practical resonance in Mark Levine's textbook [8], where theoretical models are turned into actionable algorithms for real-time performance choices. Liebman [10], stressing the importance

of modelling from examples, echoes Rousseau's principle of natural education [11]. Lewis's idea of collective emancipation through musical interaction [9] has direct parallels with Hegel's conception of art as the self-revelation of Spirit [7]. Finally, Brøndum's account of jazz's indeterminacy and openness [6] corresponds to Nietzsche's view of art as becoming without a definitive form [3]. This intertextual framework enables the integration of pedagogical and aesthetic dimensions into a unified philosophical model of jazz.

The purpose of this article is to formulate an integral concept of the philosophical dimension of jazz that describes how philosophical ideas from different epochs are operationalized in the performative, educational, and communicative practices of jazz art.

The object of the study is jazz as a cultural-artistic phenomenon; **the subject** of the study is the philosophical interpretation of jazz mechanisms that foster individuality and community rules.

Main material. The study focuses on the correlation between jazz performers' worldview stances, the specific communicative regimes of the jazz stage (ensemble interaction, improvisational protocols, ethics of listening), and key tenets of major philosophical doctrines. In other words, the epistemology of improvisation, the social organization of musical dialogue, and the construction of an individual style have structural counterparts in philosophical concepts – from ancient notions of imitation and measure to modern theories of subjectivity, language, and power. The observed network of correspondences prompted this work, whose aim is to systematically describe these intersections and determine their heuristic value for interpreting jazz art.

In the early stages of professional socialization, a jazz musician almost inevitably turns to “canonical figures” – individual authorities who condense models of sound ideal, intonational lexicon, and performance ethics. This involves not just an emotional orientation toward a model but a system of practices: close listening, solo transcription, reconstruction of articulatory-dynamic patterns, reproduction of timing and micro-accentuation – in other words, the *interiorization* of parameters that constitute the “language” of a style. Such procedures both accumulate stylistic competence and serve as a laboratory in which the musician calibrates aural analysis and motor memory.

“Transcribing solos or portions of solos off recordings is one of the best ways to find out what the professional is doing to make things sound so good” [5, 6].

This pedagogical logic directly correlates with Plato’s concept of *mimesis* as a principle for mastering examples. Although *Plato* (4th–3rd c. BCE) in the *Republic* [4] considers imitation mainly in terms of ethical-educational effects and is often critical of artistic *mimesis*, the very notion of relying on a normative model remains methodologically productive for music education. In jazz, “copying” is not mere duplication of sonic surface; rather, it functions as an analytic-practical tool that translates external similarity into an internal ability to act within a grammar – from intonation and phrasing to form-building and solo dramaturgy.

Thus, imitative practice has a dual effect. First, it creates a normative framework that disciplines hearing and motor skills, providing access to the collective memory of a style. Second, through repeatedly “inhabiting” another’s manner, it opens possibilities for variation and deviation – transitioning from external modelling to one’s own idiomatics. Transposed into jazz pedagogy, Platonic *mimesis* appears not as the end of creativity but as its necessary preamble: the model serves as a temporary support that prepares the ground for an autonomous, individually responsible utterance.

The concept of musical competence is aptly interpreted through *Aristotle* (384–322 BCE), above all in the coordinates of the *Nicomachean Ethics* [1], where artistic mastery (*techne*) is a rational state of possessing rules of production and applying them appropriately under the guidance of reason (*logos*). Unlike purely theoretical knowledge, *techne* denotes not the accumulation of abstract truths but the stabilization of a skill-set and the governance of result formation in accordance with right reasoning. In other words, competence is not a catalog of principles; it presupposes their proceduralization as effective algorithms that can be summoned in variable contexts. At the same time, because musical performance is an event in the present, *techne* is inseparable from practical prudence, which ensures situational judgment, measure, and appropriateness.

“A great jazz solo consists of 1% magic, 99% stuff that is Explainable, Analyzable, Categorizeable, Doable... Aim for that state of grace... That’s the 99% part” [8, 7].

In jazz performance, this framework is concretized as the ability to translate theoretical models – harmonic functions, modal-scalar fields, principles of voice-leading, metric-rhythmic schemes – into immediate

action during performance. The improviser operates under temporal compression and uncertainty, where timely decision-making, predictive listening, micro-timing, and sensorimotor coordination with the ensemble are crucial. Effectiveness depends not only on knowing “what could be played,” but above all on configuring that knowledge in real time: recognizing harmonic trajectories, modeling potential continuations, managing tension/release, and dosing timbral-dynamic means. Thus, musical competence in jazz is an integrated complex of *techne* (reproducible mastery) and *phronesis* (prudent choice of action), where theory becomes an enactive resource realized in context-sensitive, responsible performance decisions.

“You should be able to do this to the chord/scale progression... Memorizing melodies, scales and chords gives courage to your imagination” [5, 6].

This integration of theoretical knowledge and practical mastery is fruitfully interpreted within Kant’s problematic in the *Critique of Practical Reason* [2]. Kant (1724–1804) demonstrates the mutual conditioning of the cognitive and normative–practical dimensions: theoretical schemas attain their full meaning in the maxims of willing that govern real acts. The primacy of practical reason means that a priori principles of action structure the application of knowledge in the here-and-now. In this sense, Kant’s model provides a bridge from abstraction to praxis: regulative ideas order choice, translating theoretical constructions into responsible decisions, where adequacy is measured not only by truth but also by right action.

“The first level of learning something is imitating somebody else. We learn a lot by copying.” [10]

The personal “handwriting” emerges in the transition from external orientation toward established models to an internally motivated choice of expressive means. This educational logic resonates with *Jean-Jacques Rousseau’s* (1712 – 1778) program in *Émile, or On Education* [11], where the central principle is natural conformity: knowledge should arise from direct experience and the modelling of worthy examples.

In jazz, this materializes in imitation–variation protocols – transcribing and reconstructing phrasing, articulation, timing, and intonational plasticity – that allow the student to enter the linguistic community of a style. Imitation is not the final goal but a preparatory stage of hermeneutic appropriation of tradition: through repeated “inhabitation”

of canonical models, possibilities for re-interpretation and differentiation open up; the personal style appears as a natural – internally grounded – continuation of jazz's historical line.

A formed performance identity in jazz signals not only technical maturity, but above all the ontological capacity of the subject for self-determination in the artistic milieu. This interpretation aligns with Hegel's conception of art in the *Lectures on Aesthetics* [7], where artistic activity is a privileged mode of Spirit's self-disclosure in sensuous form. Freedom here is not arbitrariness; it is rationally mediated self-determination whereby, having mastered the material and conceptual structure of art, the subject chooses and realizes a personal measure of form and content. Hence, for *Hegel* (1770–1831), art is one pathway to true freedom: the person becomes free insofar as they give their inner intentions objective, persuasive being in the realm of sensuousness. "In fact, the pursuit of individualism within an egalitarian frame has been central not only to the jazz moment, but also to African American music before and since that moment" [9, 22].

In jazz practice, this mechanism is particularly salient in improvisation. The improvisational act can be described as the self-objectification of inner intent in sound and the subsequent reformatting of what has already been created with each ensuing phrase. Thus, a solo is not a chaotic layering of devices but a dialectical procedure: the subject continually moves from immediacy to reflexivity, from the given to the reinterpreted, constituting meaning in performance time. Accordingly, a performer's "own voice" is not merely a private manner but a form in which individuality bears the generality of jazz language and its stylistic grammar.

Hegel's logic also recognizes the intersubjective dimension of freedom, since freedom is concretized only within the field of mutual recognition. Ensemble interaction in jazz creates precisely this ethical horizon: listening, response, correction, and maintenance of form are the conditions under which individual creativity becomes socially relevant and thus genuinely free. Mature individuality is not opposed to the collective; it is realized within it, acquiring normative force through alignment with the community's communicative rules.

The *telos* of the artistic act, in Hegel's sense, is not the demonstration of virtuosity as an end in itself but the adequate manifestation of the Idea in fitting materiality. A jazz improviser fulfills this task when timbral palette, rhythmic micro-timing, harmonic trajectories, and formal dramaturgy cohere into an internally motivated unity. This unity indicates freedom as

rational necessity rather than arbitrary contingency. In sum, Hegel's interpretation captures the structure of the jazz musician's "developed individuality": freedom is a process in which the subject objectifies themselves in sound, recognizes themselves in what is created, and returns to themselves enriched – through the dialectical circle of self-actualization.

"There is a wide spectrum of ways to implement choice in a composition, from the techniques of free improvisation, graphic notation, indeterminacy to aleatory" [6, 640]. The jazz tradition exhibits radical polystylism and genre elusiveness: its historical incarnations – from New Orleans practices and swing orchestras to bebop, modal strategies, free aesthetics, fusion, and post-jazz syntheses – operate with diverse instrumentations, metric-rhythmic organizations, and harmonic grammars. Given such heterogeneity, attempts to offer a definitive definition of jazz inevitably meet the limits of taxonomic adequacy: jazz appears more as a shifting configuration of practices than as an essence with fixed necessary and sufficient features. In other words, jazz exists in a mode of continual reinterpretation of its own rules, making its description dependent on historical context, communicative situation, and intra-community conventions. This resonates with Nietzsche's view of art as a process of becoming without a final form. For *F. Nietzsche* (1844–1900), art is a space of self-overcoming of norms, where creative energy breaks ossified schemes and generates new regimes of sensibility; hence the critique of essentialist definition and the demand to think the aesthetic as event rather than an inventory of properties. Jazz improvisation is a paradigmatic instance of such "evental" thinking: it constructs meaning in real time, correlating the soloist's unpredictability with ensemble response and turning contingency into a structuring principle. At the same time, this flow is not pure spontaneity: normative matrices – modal-harmonic trajectories, metric-rhythmic cells, form-building periodicities, stylistic codes – serve as an *Apollonian* framework sustaining the communicative intelligibility of the event. Within the tension between the *Dionysian* (affective excess, impulse, boundary dissolution) and the *Apollonian* (measure, form, clarity), jazz acquires its ontological specificity: improvisational freedom produces novelty, while the rules of the game ensure its reception and intersubjective recognition. Thus, jazz does not reject norms; it transforms them into dynamic mechanisms that both legitimize and provoke experiment, keeping art in a field of continual, never-final self-transformation.

Conclusions. Three axes emerge at the intersection of jazz art and philosophical concepts: the pedagogical (*mimesis* → *interiorization* → *individuality*; Plato, Rousseau, Aristotle), the practical (*techne* ↔ *phronesis*; Aristotle; *unity of theory/practice*; Kant), and the aesthetic (*Apollonian* ↔ *Dionysian*; Nietzsche; *self-realization*; Hegel). In their unity, jazz appears as a practice of responsible freedom, where form arises from communication and individuality from dialogue with tradition. Jazz is not merely a set of styles but a philosophical model of action that integrates *techne*, intuition, ethics, and social interaction. Mimesis and the pedagogy of imitation are necessary but transitional stages toward an individual voice; improvisational freedom gains meaning only as responsible action. The hermeneutics of tradition ensures historical continuity and the possibility of reinventing the canon. Conceiving jazz as a system of interrelated axes helps unify pedagogical, aesthetic, and practical strategies for its development.

Prospects. Priority directions include: (a) developing a competence model for jazz performers tied to the philosophical axes; (b) an in-depth analysis of syntheses with national traditions (modal prototypes, rhythmic formulae, timbral codes) as hermeneutic practices; (c) studying institutional ecosystems (schools, scenes, media) that regulate the balance between autonomy and market; (d) articulating an ethics of improvisation as a professional competence relevant to cross-disciplinary creative industries.

Список використаних джерел і літератури:

1. Арістотель. Нікомахова етика. Переклад з давньогрецької В. Ставнюком. Київ: Аквілон-Плюс, 2002. 480 с.
2. Кант І. Критика практичного розуму. Київ: Юніверс, 2004. 253 с.
3. Ніцше Ф. Народження трагедії. Невчасні міркування I–IV. Переклад з німецької О. Фешовець. Львів: Астролябія, 2022. С. 27–192.
4. Платон. Держава. Пер. з давньогрецької Д. Коваль. Київ: Основи, 2000. 355 с.
5. Aebersold J. Jazz Handbook. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2000. 53 p.
6. Bröndum L. Graphic Notation, Indeterminacy and Improvisation: Implementing Choice Within a Compositional Framework. Open Cultural Studies. Vol. 2, no. 1. 2018. Pp. 639–653. <https://doi.org/10.1515/culture-2018-0058>
7. Hegel G.W.F. Aesthetics: Lectures on Fine Art / translated from German by T.M. Knox. Oxford: Oxford University Press, 1998. 640 p.
8. Levine, M. Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music Co., 1995. 540 p.
9. Lewis G.E. A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music. Chicago: University of Chicago Press, 2008. 726 p.
10. Liebman D. Interview: Phrasing and Jazz Vocalists. URL: https://davidliebman.com/home/ed_articles (accessed on Sept. 18, 2025).

11. Rousseau J.J. Emile, or On Education / translated from French by A. Bloom. New York: Basic Books, 1979. 501 p.

References:

1. Aristotle, (2002). Nicomachean Ethics. Translated from Ancient Greek by V. Stavniuk. Kyiv: Akvilon-Plus. 480 [in Ancient Greek and Ukrainian].
2. Kant, I. (2004). Critique of Practical Reason. Kyiv: Yunivers. 253 [in Ukrainian].
3. Nietzsche, F. (2022). The Birth of Tragedy. Untimely Meditations I–IV. Translated from German by O. Feshovets. Lviv: Astrolabia, 27–192 [in Ukrainian].
4. Plato. (2000). The Republic. Translated from Ancient Greek by D. Koval. Kyiv: Osnovy. 355 [in Ukrainian].
5. Aebersold, J. (2000). Jazz Handbook. New Albany: Jamey Aebersold Jazz. 53 [in English].
6. Bröndum, L. (2018). Graphic Notation, Indeterminacy and Improvisation: Implementing Choice Within a Compositional Framework. Open Cultural Studies, Vol. 2, no. 1. 639–653. [in English]. <https://doi.org/10.1515/culture-2018-0058>
7. Hegel G.W.F. (1998). Aesthetics: Lectures on Fine Art / translated from German by T.M. Knox. Oxford: Oxford University Press. 640 [in English].
8. Levine, M. (1995). Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music Co. 540 [in English].
9. Lewis, G.E. (2008). A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music. Chicago: University of Chicago Press. 726 [in English].
10. Liebman, D. Interview: Phrasing and Jazz Vocalists. URL: https://davidliebman.com/home/ed_articles (accessed on Sept. 18, 2025) [in English].
11. Rousseau J.J. (1979). Emile, or On Education / translated from French by A. Bloom. New York: Basic Books. 501 [in English].

Стаття надійшла до редакції 25 вересня 2025 року

UDC 781.7(510):78.07(7)

DOI 10.33287/222522

Яо Бін,*аспірант кафедри музикознавства та культурології**Сумського державного педагогічного університету**ім. А.С.Макаренка*

тел. (093) 474 - 79 - 37

e-mail: asd-x@ukr.net

<https://orcid.org/0009-0008-3875-041X>

ВЕКТОРИ ВПЛИВУ КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НА ТВОРЧІСТЬ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX – XXI ст.

Мета статті полягає в узагальненні векторів впливу китайської культури на європейське та американське музичне мистецтво протягом XX – XXI ст. У статті застосовані системний, історико-культурологічний, компаративний **методи дослідження**. **Наукова новизна** статті полягає в узагальненні наукових поглядів на проблему взаємодії китайської культури та західного музичного мистецтва; в систематизації трьох векторів, за якими відбувається вплив китайської культури на західну музику протягом XX – XXI століть. **Висновки**. Вплив китайської культури на творчість західних композиторів є багатовимірним, різноканальним, прямим, опосередкованим, асинхронним на різних рівнях. У статті виокремлено три вектори: 1) філософсько-естетичний вектор, який проявився у трансформації західного музичного мислення під впливом конфуціанства, даосизму та дзен-буддизму. Відхід від наративно-лінійної драматургії, увага до тиші, ідея кола і статичності в організації музичної форми, медитативність і споглядальність із зануренням в момент в протіканні часу стали важливими принципами творчості Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, американських та європейських мінімалістів; 2) поетико-образний вектор пов'язаний із зверненням до китайської поезії, традиційної символіки й образності. Твори Г. Малера, К. Пендерецького, а також представників американського мінімалізму демонструють, як метафоричність, ємність традиційних образів і символів китайської культури збагачує образну палітру і виразність західної музики, формуючи полішарові смисли, які прочитуються в дифузному культурному контексті; 3) музично-поетичний вектор

охоплює застосування мелодичних, ритмічних, ладових і тембрових характеристик китайської музики в творчості західних митців.

Ключові слова: китайська культура, західна музика, композиторська творчість, філософсько-естетичні ідеї Китаю, діалог Сходу і Заходу, образи, символізм.

Yao Bing, Postgraduate Student, Department of Musicology and Cultural Studies, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Vectors of influence of Chinese Culture on the creativity of European and American composers of the 20th – 21st centuries

The purpose of article – systematize the vectors of Chinese cultural influence on European and American musical art in the 20th and 21st centuries. **The research methods.** The represented this scientific investigation applies systemic, historical-cultural, and comparative methods. **The novelty** of the study lies in the consolidation of scholarly perspectives on the interaction between Chinese culture and Western music, as well as in the classification of three principal vectors through which this influence is articulated. **Conclusions.** The impact of Chinese culture on Western compositional creativity is multidimensional, multi-channel, both direct and mediated, and unfolds asynchronously at different cultural and aesthetic levels. The article identifies three main vectors: 1. Philosophical-aesthetic vector – expressed in the transformation of Western musical thought under the influence of Confucianism, Daoism, and Zen Buddhism. The departure from narrative-linear dramaturgy, attention to silence, the concept of circularity and static form, as well as meditative and contemplative immersion in the present moment, became crucial principles in the works of J. Cage, K. Stockhausen, and both American and European minimalists. 2. Poetic-imagery vector – associated with engagement with Chinese poetry, symbolism, and traditional imagery. The works of G. Mahler, K. Penderecki, and representatives of American minimalism illustrate how the metaphorical density and semantic richness of Chinese cultural symbols expand the figurative palette and expressive capacity of Western music, generating multilayered meanings that resonate within a diffuse cultural context. 3. Musical-poetic vector – encompassing the incorporation of melodic, rhythmic, modal, and timbral features of traditional Chinese music into the works of Western composers.

The key words: Chinese culture, Western music, compositional creativity, Chinese philosophical and aesthetic thought, East–West dialogue, imagery, symbolism.

Постановка проблеми. Межа XIX – XX століть в історії європейської культури позначилась кризою ідеї європоцентризму як визначальної складової європейського художнього процесу протягом століть. Це збіглось із початком кардинальних перетворень в музичному мистецтві, породжених як внутрішньо- так і позамузичними факторами. Осягнення нових культурних і мистецьких горизонтів, відкриття і вплив неєвропейських музичних культур на європейську музику стали шляхом оновлення останньої в багатьох аспектах – від образного до технічного.

Глобалізаційні процеси сприяли подальшій взаємодії музичних культур Сходу і Заходу протягом XX століття. Джерелом і каталізатором нових ідей в області тематичного матеріалу і роботи з ним, організації композиції та драматургії, музичного часу і простору, пошуків особливого звучання і нової образності стала музична культура Китаю як постійний потужний полюс тяжіння для західних композиторів.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю здійснення наукової рефлексії щодо впливу китайської культури на європейське та американське музичне мистецтво, який здійснюється перманентно і багатоканально протягом XX – XXI століть з різною мірою інтенсивності, продукуючи вкрай цікаві художні форми.

Мета статті – узагальнити вектори впливу китайської культури на європейське та американське музичне мистецтво протягом XX – XXI століть.

Об'єктом дослідження є музичне мистецтво XX – XXI століть, а **предметом** – прояви впливу китайської культури на творчість європейських та американських композиторів.

У статті застосовані системний, історико-культурологічний, компаративний методи дослідження.

Огляд літератури. Питанням взаємодії європейської та американської музичних культур, зокрема з китайською культурою присвячені розвідки українських та зарубіжних дослідників. У статті Лі Хуасінь [3] досліджуються способи відображення китайської культури в західному музичному мистецтві від XVIII століття до

сучасності. Автор аналізує еволюцію уявлень про Китай у Європі: від декоративно-екзотичного стилю шинуазрі та романтизованої орієнталістики до більш глибокого осмислення китайської традиції у музиці XX – XXI століть у контексті глобалізаційних тенденцій та інтеграційних процесів між музичними системами Сходу та Заходу.

Стаття Лі Дзінь [2] присвячена впливу китайських культурних традицій на європейське музичне мистецтво XX століття. Автор простежує етапи взаємодії між китайською культурою і європейською музикою, які збігаються з періодами, окресленими в статті Лі Хуасінь. Лі Дзінь підкреслює, що процес взаємовпливу між двома культурними регіонами мав дифузний характер: від зовнішніх запозичень (декораційність, цитати мелодій) – до глибинного засвоєння принципів китайського художнього мислення. Це призвело до збагачення європейської музичної мови у сфері гармонії, ритму, фактури й драматургії.

Ліе Wang [6], як і автори статей, розглянутих вище, виокремлює етапи впливу традиційної китайської музики на західну музичну культуру від XIII століття до сучасності. Автор простежує три основні етапи цього процесу, називаючи їх «посилання (reference)», XVIII – XIX ст., коли з'явилися перші згадки та використання китайських мелодій у Європі; «наслідування (imitation)», кінець XIX – початок XX ст., коли європейські митці почали відтворювати китайські стилістичні елементи: пентатоніку, інтонації, темброві ефекти; «інтеграція та інновації (innovation)», XX – XXI ст., коли китайська культура постала джерелом естетичних ідей. Автор підкреслює, що підкреслюється, що шлях від цитування до інновацій показує еволюцію сприйняття Китаю Заходом: від орієнтальної фантазії та європоцентричного погляду – до визнання рівноправної й універсальної культурної традиції, яка сьогодні впливає на музикантів на Заході.

Цзен Тао в дисертації [5] досліджує втілення образу Китаю крізь призму жанрово-стильових трансформацій в творчості європейських композиторів, пропонуючи таке визначення поняття образу країни в музичному мистецтві: «...це символічне відображення ... іншої культурно-етнічної традиції актуального для конкретного часового проміжку комплексу її семантичних ознак та міфологізованих стереотипів через модифікацію комплексу світоглядно-філософських, морально-етичних, естетичних, образно-стильових та специфічно

музичних (етнічних, жанрових, ритмоінтонаційних і тембрових) засобів» [5, 5].

Простежуючи етапи діалогу східної культури і західної музики, Ю. Азарова [1] констатує, що він відбувається на трьох рівнях: семантичному, стилістичному і архітектонічному [1, 9], і його результатом є формування в музиці постмодернізму нової естетичної парадигма, яка пропонує нову євразійську художню метамову [1, 7].

Однак, попри змістовність представлених наукових праць, у просторі досліджень впливів китайської культури на європейську та американську композиторську творчість залишаються наукові лакуни, які потребують заповнення.

Основний матеріал. Вплив китайської культури на європейське та американське музичне мистецтво здійснювався і здійснюється прямо чи опосередковано, багатоканально, різнорівнево, асинхронно в численних вимірах функціонування музики в системі культури. Спробуємо узагальнити вектори впливу і коротко схарактеризувати кожен. Перший вектор утворюють філософські ідеї конфуціанства, даосизму і дзен-буддизму, які вплинули на трактування музичної форми, організацію музичного часу та простору, чутливість до тиші, позначились на розумінні функцій мистецтва у соціумі і етичних вимірів музичного твору. Втілення цих ідей простежується у тяжінні композиторів до: використання повторів в музичній формі на різних рівнях; статичної гармонії за рахунок мелодичної та гармонічної повторності, остинатності різних типів, модальності як способу ладової організації; занурення в медитативний час, породження особливої безподієвої процесуальності, зосередженості на моменті; відмови від лінійної наративності класико-романтичної форми; роботи з простором як полем співіснування різних шарів звукової матерії; звернення до споглядальних образів. Різноманітні і багатовимірні втілення цих ідей зустрічаємо в творах Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, американських і європейських мінімалістів.

Другий вектор впливу утворюється завдяки зверненню до китайської поезії, традиційної символіки та образності китайської культури. Китайська поетична лірика з її лаконічністю, метафоричністю та природною образністю знаходила відгук у творах європейських композиторів (Г. Малера («Пісня про землю»), К. Пендерецького (симфонія № 6) та ін.).

Європейських та американських композиторів приваблювали стійкі символи китайської культури: гармонії неба і землі, кола, води, пустоти, тиші, які осмислювались не тільки в музиці, пов'язаній зі словом, а й опосередковано в інструментальній, проявляючись в особливій якості музичного матеріалу, методах роботи з ним (техніці композиції), в принципах побудови форми, протіканні часу, організації простору тощо. Наприклад, ідеї споглядальності і медитативності реалізуються в творчості американських мінімалістів завдяки репетитивній техніці, в якій, окрім остинатних повторів звукових паттернів, застосовується прийом їх мінімальних змін, зміщення (техніка фази), що сприяє споглядальному зануренню в процес, який піддається ледь вловимим модифікаціям.

Композитор пропонує таким чином реципієнту вийти за межі суб'єктивного психологічного часу і долучитись до часу онтологічного, об'єктивного. Такий час не має цілеспрямованості, лінійної направленості, звідси набуває значення ідея кола як символу досконалості, яка проєктується на організацію музичної форми: рух по колу без досягнення певної мети.

Третій вектор впливу утворює тенденція імплементації елементів поетики китайської музичної культури в композиторську практику західних авторів. Мова йде про ладову систему, тип мелодики, ритміки, методи роботи з тематичним матеріалом, використання тембрів китайських народних інструментів (гучжен, піпа, різноманітні ударні) зі збереженням або переосмисленням їх звукообразів (Н. Рябуха) у культурному контексті. У результаті цієї імплементації утворюються звукові ландшафти композиторської творчості, позначені культурною дифузністю і смисловою полішаровістю, чому сприяють інтермедіальні, електроакустичні технології.

Висновки. У результаті проведеного дослідження ми дійшли таких висновків. 1. Дослідники, які вивчають проблему впливу китайської культури на європейську, визначають його логіку в напрямку від зацікавленості екзотикою і поверхневим сприйняттям до сутнісної проникнення в специфіку, що призводить до інтегративних і дифузних міжкультурних процесів. 2. Виходячи з наявної музикознавчої літератури і беручи до уваги творчість європейських і американських композиторів XX – XXI століть, на яку справила вплив китайська культура, можна констатувати, що цей вплив є багатовимірним, різноканальним, прямим, опосередкованим,

асинхронним на різних рівнях. Він має як зовнішні, так і глибинні прояви, які відображаються у філософсько-естетичних орієнтирах, символічно-образній сфері та конкретних елементах музичної поетики. У зв'язку з чим у статті запропоновано виокремити три вектори впливу: 1) філософсько-естетичний вектор, який проявився у трансформації західного музичного мислення під впливом конфуціанства, даосизму та дзен-буддизму. Відхід від наративно-лінійної драматургії, увага до тиші, ідея кола і статичності в організації музичної форми, медитативність і споглядальність із зануренням в момент в протіканні часу стали важливими принципами творчості Дж. Кейджа, К. Штокгаузена, американських та європейських мінімалістів; 2) поетико-образний вектор пов'язаний із зверненням до китайської поезії, традиційної символіки й образності. Твори Г. Малера, К. Пендерецького, а також представників американського мінімалізму демонструють, як метафоричність, ємність традиційних образів і символів китайської культури збагачує образну палітру і виразність західної музики, формуючи полішарові смисли, які прочитуються в дифузному культурному контексті; 3) музично-поетичний вектор охоплює застосування мелодичних, ритмічних, ладових і тембрових характеристик китайської музики в творчості західних митців. Використання тембрів традиційних китайських інструментів у поєднанні з новітніми електроакустичними технологіями дозволяє формувати оригінальні звукові ландшафти, позначені полікультурністю й інтермедіальністю.

Таким чином, вплив китайської культури на західну музику можна визначити як динамічний, багатоканальний і полівекторний процес, що охоплює світоглядні, образні й техніко-композиційні рівні. Його результатом стало суттєве оновлення музичної мови західної музики з подальшим входженням в дифузний та інтегративний процес взаємодії двох систем музичного мислення та систем музичних мов.

Перспективи подальших досліджень означеної теми убачаються нами у більш детальному аналізі окремих творів західних композиторів XX – XXI століття з окресленої перспективи полівекторного впливу китайської культури на західне музичне мистецтво.

Список використаних джерел і літератури:

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2018. №. 3 (63). С. 7–31. URL: https://sm.etnolog.org.ua/download/pdf/sm_2018_3.pdf
2. Лі Дзін. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2011. № 3 (35). С. 67–73. URL: https://sm.etnolog.org.ua/download/pdf/sm_2011_3.pdf
3. Лі Хуасін. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. No. 3. С. 276 – 281. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289856>
4. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... д-ра мист. Харків: ХДАК, 2017. 456 с.
5. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2016. 250 с.
6. Jie Wang. References, Imitation, and Innovation: On the Influence of Traditional Chinese Music Culture on Western Musical Composition. In book: *Proceedings of the 2022 International Conference on Science Education and Art Appreciation* (SEAA 2022). Atlantis Press. Pp.1159–1164. https://doi.org/10.2991/978-2-494069-05-3_139

References:

1. Azarova, Y. (2018). Dialogue of Eastern and Western Traditions in the Music of Postmodernism. *Studii mystetstvoznachchi: Teatr. Muzyka. Kino*, 3 (63), 7–31 [in Ukrainian]. URL: https://sm.etnolog.org.ua/download/pdf/sm_2018_3.pdf
2. Li Jing, (2011). Chinese Cultural Traditions in European Professional Music Culture of the 20th Century. *Studii mystetstvoznachchi: Teatr. Muzyka. Kino*, 3 (35), 67–73 [in Ukrainian].
3. Li Huaxin, (2023). Interaction of Cultures in Musical Creativity: Chinese Images in Western Music. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*, 3, 276–281 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289856>
4. Riabukha, N.O. (2017). Transformation of the Sound Image of the World in Piano Culture: Onto-Sonological Approach. Doctor of Art Studies Dissertation. Kharkiv State Academy of Culture. 456 [in Ukrainian].
5. Zeng Tao. (2016). The Image of China in European Musical Art: Genre and Stylistic Aspects. Candidate of Art Studies Dissertation, 17.00.03. Lviv. 250 [in Ukrainian].
6. Jie Wang, (2022). References, imitation, and innovation: On the influence of traditional Chinese music culture on Western musical composition. In book: *Proceedings of the 2022 International Conference on Science Education and Art Appreciation* (SEAA 2022). Atlantis Press. Pp. 1159 – 1164. https://doi.org/10.2991/978-2-494069-05-3_139

Стаття надійшла до редакції 10 жовтня 2025 року

**Теоретичні та історичні
проблеми музичного мистецтва**
Theoretic and historical problems
of musical art

UDC 788.785:1.08

DOI 10.33287/222523

Гонтова Лариса Валеріївна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри історії та теорії музики

Дніпровської академії музики

тел.: (066) 110 - 28 - 62

e-mail: dneprlara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5895-9036>

Згама Анастасія Олегівна,

магістрантка кафедри історії та теорії музики

Дніпровської академії музики

тел.: (063) 949 - 57 - 67

e-mail: aozghama@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-5050-007X>

**ДЕКОНСТРУКЦІЯ ЯК ФОРМА ВІТАЛЬНОСТІ У
«МУЧЕНИЦТВІ СВЯТОГО СЕБАСТЬЯНА» К. ДЕБЮССІ**

У статті розглянуто основні риси постдраматичного театру як певної відповіді на кризу класичної драми відродження у цьому контексті жанру містерії. Виявлення методу деконструкції у містерії «Le Martyre de saint Sébastien» («Мучеництво святого Себастьяна») Клода Дебюссі доводить її значення як життєвості, притаманної саме постдраматичному театру. **Мета статті** полягає у виявленні особливостей прояву вітальності через деконструкцію у містерії Клода Дебюссі. **Методи** дослідження спираються на методи філософсько-культурологічного, системно-структурного жанрово-стильового та герменевтичного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у екстраполяції принципів філософії постструктуралізму на існування у театральному просторі початку ХХ століття жанру містерії. **Висновки.** Синтетичність та жанрова відкритість містерії виявляються у її гібридній природі, яка спрямована в перспективі до постдрами. Опозиційна природа та трансформації її персонажів притаманні, в

свою чергу, деконструкції у постдраматичному театрі. Так, у містерії Г. д'Аннунціо та К. Дебюссі «Мучеництво святого Себастьяна» можливо виокремити одну з рис постдраматичного театру, а саме деконструкцію. Вона проявляється через опозиційні пари та їхній характер: «життя - смерть», «язичницьке - християнське», «тілесне - духовне», музична опозиція «вертикаль - горизонталь», «сучасність - архаїка». Можливість містерії порушувати часопросторові закономірності виводить її на нову систему координат. Існування містерії на межі видів мистецтва, синтетичність її утворення виявляють її *вітальність* як жанру. Підпорядковуючи ці опозиції метаморфозам, композитор та лібретист надають містерії боротьби життєвих сил, втілюючи деконструкцію на різних рівнях: музичному та текстуальному. Ця вітальність виявляється і у багатогранному втіленню амбівалентності людського існування та Всесвіту. Життя та смерть долаються у просторі містерії: Себастьян воскресає, переходячи у Вічність, яка не має ані початку, ані кінця. Тому пронизуюча весь твір орнаментальність слугує втіленням означеної безперервності життя.

Ключові слова: містерія XX століття, постдраматичний театр, деконструкція, вітальність, К. Дебюссі.

Hontova Larysa, Candidate of Pedagogical Sciences, Docent of the Department of History and Theory of Music at the Dnipro Academy Music

Zghama Anastasiia, Master's student of the Department of History and Theory of Music at the Dnipro Academy Music

Deconstruction as a form of vitality in «Le Martyre de saint Sébastien» by C. Debussy

The article examines the main features of post-dramatic theatre as a response to the crisis of classical drama and the revival of the mystery genre in this context. The identification of the method of deconstruction in Claude Debussy's mystery play *Le Martyre de saint Sébastien* proves its significance as a vitality inherent in post-dramatic theatre. **The purpose** of the article is to identify the features of vitality through deconstruction in Claude Debussy's mystery. The research **methods** are based on philosophical and cultural, systemic and structural genre and style, and hermeneutic analysis. **The scientific novelty** of the work lies in the extrapolation of the principles of poststructuralist philosophy to the existence of the mystery genre in the theatrical space of the early 20th century. **Conclusions.** The synthetic nature and genre openness of mystery

are evident in its hybrid nature, which is directed towards post-drama in the long term. The oppositional nature and transformations of its characters are characteristic, in turn, of deconstruction in post-dramatic theatre. Thus, in the mystery play by G. d'Annunzio and C. Debussy, «Le Martyre de saint Sébastien», it is possible to identify one of the features of post-dramatic theatre, namely deconstruction. It manifests itself through opposing pairs and their nature: «life–death», «pagan - Christian», «physical - spiritual», the musical opposition «vertical - horizontal», «modernity - archaism». The mystery's ability to disrupt the laws of time and space brings it into a new coordinate system. The existence of mystery on the borderline between art forms and the synthetic nature of its creation reveal its vitality as a genre. By subjecting these oppositions to metamorphosis, the composer and librettist give the mystery the struggle of life forces, embodying deconstruction at various levels: musical and textual. This vitality is also evident in the multifaceted embodiment of the ambivalence of human existence and the universe. Life and death are overcome in the space of mystery: Sebastian is resurrected, passing into Eternity, which has neither beginning nor end. Therefore, the ornamentation that permeates the entire work serves as the embodiment of this continuity of life.

The key words: mystery of the 20th century, post-dramatic theatre, deconstruction, vitality, C. Debussy.

Постановка проблеми. У історії людства ХХ століття постає періодом великих відкриттів та не менш великих розчарувань. Очевидною постає фатальність розвитку європейської цивілізації, яку окреслюють у своїх роботах науковці та філософи кінця ХІХ – початку ХХ століття. У цій системі постійної нестабільності, яка складається з постійних технологічних відкриттів, які чергуються з політичними та військовими конфліктами, митці знаходяться у пошуку духовного виходу. Творчою лабораторією пошуків та експериментів постає театр, який завдяки мистецькій відкритості надає можливість втілювати ідеї різних масштабів. Театральне мистецтво другої половини ХХ століття позначено значними зсувами у сторону відмови від класичної драми, що обумовлено пошуками режисерів кінця ХІХ – початку ХХ століття. Власне, театральні твори початку ХХ століття можливо вважати «перехідними» від класичної драми до постдраматичного театру. Однією з рушійних сил подібного «перетворення» театру є містеріальність, яка постає джерелом вітальності театральних творів. Таким чином, виникає дослідницька проблема, чому саме містерія

стала знаковою для театрального простору ХХ століття та передбачила формування постдраматичного театру.

Актуальність роботи обумовлена недостатнім висвітленням перехідних «явищ» від класичної драми до постдраматичного театру у музичному мистецтві, зокрема у «Мучеництві святого Себастьяна» К. Дебюссі.

Огляд літератури. Всі джерела, що використанні у наданій статті можливо розділити на три основні групи, а саме: джерела, присвячені жанру містерії в її історичному розвитку та у театральній практиці, джерела, присвячені розкриттю ознак постдраматичного театру та джерела, які безпосередньо розкривають особливості «Мучеництва святого Себастьяна». Так, у науковому просторі можливо знайти велику кількість досліджень містерії. Серед них важливо зазначити ґрунтовні дисертаційні дослідження К. Олійник [9], Т. Свербілової [10; 11] та дослідницькі роботи О. Клековкіна [5; 6]. Всі вони виявляють генезу жанру містерії. Містерію та її модифікації у сучасному театральному просторі розглянуто у роботах Є. Васильєва [3; 4]. Серед великої кількості робіт українських театрознавців, означимо роботи Ж. Бортнік [2] та О. Лачко [7], які висвітлюють ознаки постдраматичного театру. У числі праць, що присвячені містерії К. Дебюссі, яскраво означена робота А. Семенової [12], яка надає велику кількість деталей щодо взаємодії К. Дебюссі та Г. д'Аннунціо у створенні містерії.

Мета статті полягає у висвітленні втілення засобів втілення вітальності містерії через риси деконструкції у містерії «Мучеництво святого Себастьяна» К. Дебюссі.

Об'єктом дослідження є жанр містерії ХХ століття, а **предметом** – деконструкція як форма життєвості у містерії ХХ століття. Матеріалом дослідження стала містерія Клода Дебюссі «Мучеництво святого Себастьяна» (1911).

Виклад основного матеріалу. Театр другої половини ХХ століття визначає глобальні зрушення від класичної драми до сучасних театральних концепцій. Це обумовлено, з одного боку, важкими та неоднозначними історичними аспектами розвитку західноєвропейської цивілізації, з іншого – відкритістю європейського мистецького середовища до експериментів, що мали на меті знайти вихід з глухого кута розвитку. Експерименти та пошуки театральних режисерів кінця ХІХ-ХХ століття у галузі синтетичності спектаклю,

формують вихід до постдраматичного театру, сутність якого можливо усвідомити лише на початку ХХІ століття.

У праці Х.Т. Лемана [14], яка присвячена постдраматичному театру, фіксується криза класичної драми, яка втілюється, в першу чергу, через «нетеатральність» тексту: втрата ним цілісності, яка замінюється цитатністю та символною системою, він постає чернеткою та тлом подальшої перформативності та співтворчості, сенс у ньому постійно відкривається з затримкою, роблячи сприйняття фрагментами. Таким чином, текст у постдраматичному театрі втрачає позицію змістової домінанти твору, передаючи цю роль іншим складовим постановки.

На думку Ж.Ф. Ліотара такий новий театр виявляється як театр «сил, інтенсивностей та афектів». Саме ці, дієві якості мистці ХХ століття знаходять у стародавніх жанрах, зокрема, у містерії, яка відповідає естетиці нового театру – тілесна та чуттєва залученість до дійства, співтворчість всіх учасників, спрямованість на перетворення людини.

У подальшому, саме постдраматичний театр продовжує розгортати простір безособистісного, адже формується довкола ірраціонального шляху пізнання та пов'язаний з відмовою від чільного положення логосу як змістовної домінанти. В такому випадку комунікація між глядачем та актором постає у вигляді «суб'єкт-суб'єкт».

Театральна природа містерії з притаманною їй синтетичністю та таємничістю, наявними архетипами, формуванням певної атмосфери, дієвою залученістю всіх причасних надає можливість цьому жанру тільки актуальним на шляху розвитку постдраматичного театру.

Однією з перших містерій ХХ століття та відправною точкою розвитку у Франції так званого «містеріального театру» можливо вважати творіння творчого дуєту Г. д'Аннунціо та К. Дебюссі «Le Martyre de saint Sébastien» («Мучеництво святого Себастьяна»). У жановому просторі містерії сформовано унікальний синтетичний твір, який поєднав риси ораторії, пассіонів, драматичного спектаклю та балету. Ця синтетичність можлива завдяки метажанровості містерії. Як зазначає літературознавець Т. Бовсунівська, «оскільки метажанр не має родової приналежності, поєднуючи у своїй структурі всі відомі роди літератури, то це значно збільшує його можливості щодо нарощування обсягу, він завжди перевершує жанр за кількістю

охоплених літературних явищ» [1, 11]. Дійсно, містерія завдяки власним синтетичним можливостям розхитує жанрові межі, що актуалізується у процесі її відродження. Це підтверджується висновком Т. Бовсунівської, що позародова спрямованість метажанру ускладнена й тим, що він може приймати жанри, які притаманні не лише літературі, а й іншим видам мистецтва. Властивостями, які притаманні метажанру, дослідниця вважає можливість порушувати часопросторові закономірності виводячи їх на нову систему координат; існування на межі видів мистецтва, синтетичність його утворення [1].

Така синтетичність та метажанрова природа містерії надають можливість визначити у «Мучеництві святого Себастьяна» однієї з рис майбутнього постдраматичного театру, а саме – *деконструкції*.

Вперше визначення деконструкції можливо віднайти у працях французького філософа Ж. Дерріда. В його роботах цей термін, в першу чергу, стосується письмової мови. Однак деконструкція стає загальним художнім засобом і у інших видах мистецтва. Деконструкція Ж. Дерріда спирається на ідеї, які виникають ще у роботах М. Гайдеггера. Останній визначав деконструкцію як заперечення традиції тлумачення з метою виявлення приховуваних сенсу [8].

Власне сам Ж. Дерріда не надає вичерпного визначення деконструкції, втім пропонує розуміти її як процес прочитання текстів, який не можливо звести до певно концепту чи методи крити та інтерпретації текстів [13, 257]. Так, на думку філософа, жоден автор не здатний контролювати смисли тексту і забирає з нього авторське «я», замінюючи його певним «іншим голосом».

Варто зазначити, що у більш загальному розуміння деконструкцію можливо розуміти як «засіб викриття умовності, хисткості, проблематичності тих опозицій, на яких ґрунтується культурна традиція Заходу» [8]. Серед ознак деконструкції особливо важливими постають опозиції, які є типовими для традиції Заходу. У цьому випадку, деконструкція демонструє абсолютну необов'язковість наявності опозиційних пар, що в свою чергу призводить до відмови від концепту привілейованого статусу одного зі значень тексту, з подальшим витісненням інших на периферію.

Саме наявність опозицій та певний характер роботи з ними у «Мучеництві святого Себастьяна» дає можливість говорити про зародження рис деконструкції у творі.

У містерії Г. д'Аннунціо та К. Дебюссі наявні одразу декілька опозицій, які виявляють себе у текстовому просторі творі, у взаємозв'язку музичного та текстового просторів, на рівні загальної драматургії твору. Відповідно, до опозиційних пар належать: життя та смерть, яку неможливо подолати; християнство та язичництво, які взаємозамінні та комплементарні, «тілесне - духовне», музична опозиція «горизонталь - вертикаль» та «сучасність - архаїка».

Перша опозиція «життя - смерть» є достатньо розповсюдженою у театральних творах, проте її характер у «Мучеництві святого Себастьяна» є самим втіленням містерії. У деконструкції опозиції неможливо подолати, проте з них можливо вийти. У містерії цей вихід втілюється через еволюцію, оновлення або ж через воскресіння.

Друга опозиція твору «язичницьке - християнське» формується у текстовому просторі містерії. Вона обумовлена характером роботи Г. д'Аннунціо, кропітка та ґрунтовна робота якого з різними джерелами дозволяють йому сформувати аллюзії-ремінісценції як на біблійні джерела, так і на античні міфи. Образ святого Себастьяна у містерії співставляється з образами Христа та Адоніса, втілюючи таким чином одночасно християнські та язичницькі ідеали. У музичному просторі взаємозамінність язичницького та християнського виявляється у III акті містерії, а саме у «Раді фальшивих богів». В першу чергу, «злиття» Адоніса та Христа тут виявляється у тексті. Музика ж, у цьому акті містерії, стилістично далека від будь-якої епохи та навпаки, демонструє єдність усіх персонажів.

Музичний простір твору також виступає додатковим об'єднавчим чинником для образів і через використання композитором монодійної мелодики. К. Дебюссі формує загальну архаїчну естетику через домінування лінеарності та орнаментальності. Втім, важливо означити, що композитор створює і своєрідну музичну опозицію «сучасність – архаїка», яка виявляється через співставлення колористичних акордів та принципів музичного багатоголосся Середньовіччя.

Так, у оркестровій прелюдії до містерії лінеарність виявляється у русі паралельними акордовими комплексами у початковому фригійсько-дорійському ладі.



Рис. 1. Втілення лінеарного руху у Прелюдії з I акту (мт. 1-7)

Ця акордова лінеарність з Прелюдії створює колористичну забарвленість тканини та чергову опозицію до середньовічної поліфонії в дусі гімеля.



Рис. 2. Дует близнюків з I акту (ц. 5, мт. 7-9)

Означимо, що К. Дебюссі трансформує і музичну опозицію «горизонталь–вертикаль». Вона втілює один з принципів опозицій: «А» та водночас «не А». Весь лінеарний рух перетворюється в акордові комплекси, які в свою чергу рухаються горизонтально.



Рис. 3. Акордовий рух з 3 номеру I акту містерії, що втілює опозицію «А» водночас «не А» (ц. 21, тт. 3-8)

У лінійному русі також втілюється музична опозиція «сучасність - архаїка», адже в ній зливаються воєдино сучасні, на той момент, композиційні прийоми К. Дебюссі та прийоми григоріаніки і слов'янського церковного співу.

Вже означена лінійність також слугує втіленням музично неочевидної опозиції «життя–смерть». Орнаментальність також є втіленням принципу деконструкції «А» не є «А». Враховуючи, що поняття життя та смерті достатньо абстрактні і мають різноманітні вияви у музиці через безліч засобів, можливим є припущення, що домінанта лінійності, яка є наявною у творі, є виходом у «життя вічне», а власне – життя не перемагає смерть, а поєднується з нею в одну єдину лінію, що не має ні кінця, ні початку. Це, в свою чергу, співвідноситься з характерним для містерії часо-простором, який також не має рамок.

Таким чином, генеральна опозиція «язичницьке- християнське» на музичному рівні повністю об'єднані загальною архаїчною стилістикою.

Зазначимо, що неодноразово у містерії опозиційні пари поєднуються між собою не тільки у межах одного акту, але й на рівні різних актів містерії. Так, четвертий акт містерії постає кульмінацією тілесності Себастьяна та його предсмертного екстазу, що перетворюється у внутрішнє усвідомлення. Це втілено композитором через ритмічну монотонність у розгортанні мелодичних, зазвичай, ангемітонних ліній.

Останній п'ятий акт містерії є втіленням духовного прориву Себастьяна та вирізняється суто християнським прославлянням Бога, що виявляється через елементи антифонного співу з алюзіями григоріаніки. Тож, попередній четвертий акт містерії було присвячено тілесності Себастьяна, тому чуттєвість звучання приглушувалась, тоді як фінал демонструє вивільнення Души з тіла.

Таким чином композитор поєднує опозиції життя та смерті та язичницького та християнського на і рівні актів містерії. У музиці четверго акту, коли смертельний екстаз Себастьяна перетворюється у внутрішнє усвідомлення, домінують сфери ритуальності, язичництва, тілесності. п'ятий акт, який стає відображенням воскресіння Себастьяна приглушує тілесність, сповнений християнських символів.

Таким чином, на рівні актів містерії у текстовому та музичному просторі можливо визначити одну з основних ознак деконструкції, а саме опозиції. Завдяки ним, деконструкція як складова постдрами, виявляє як все постає всім і нічим, загальним та конкретним водночас. Так, *непримиренні опозиції класичної драми перетворюються у містерії на взаємозамінні, що наближає містерію саме до життя*. На наш погляд, у класичному театрі відсутня життєва сила необхідна особистості XX століття, яка виявилася саме у кризі героя, спонукає шукати цю життєвість у містеріальному «театрі тілесних змагань», за словами В. Беньяміна. Саме перед очікуванням власного кінця людина переживає активізацію життєвих сил, а музика підтримує цю вітальність власною природою

Чому саме деконструкція стає формою прояву вітальності у містерії, а потім – у постдрамі? Тому що завдяки полярним опозиціям деконструкції вітальність ніби виходить на поверхню сприйняття, отримує предметне втілення у сценічному дійстві. З цих причин вважаємо деконструкцію однією з форм вітальності, до якої презентує постдраматичний театр.

Висновки. Синтетичність та жанрова відкритість містерії виявляються у її гібридній природі, яка спрямована в перспективі до постдрами. Опозиційна природа та трансформації її персонажів притаманні, в свою чергу, деконструкції у постдраматичному театрі. Висунемо припущення, що у свою чергу плюралізм та багатокодовість постдрами виявляються в містерії у міфологічно-релігійних сюжетах. Видовищність та ритуальність містерії кореспондує з домінуванням візуальної складової у постдраматичному театрі.

Ці взаємозв'язки було нами прослідковано у театрі ще на початку ХХ століття. Так, у містерії Г. д'Аннунціо та К. Дебюссі «Мучеництво святого Себастьяна» можливо виокремити одну з рис постдраматичного театру, а саме деконструкцію. Вона проявляється через опозиційні пари та їхній характер: «життя - смерть», «язичницьке - християнське», «тілесне - духовне», музична опозиція «вертикаль - горизонталь», «сучасність - архаїка» (модальність, колористичні співзвуччя, стилізація середньовічної монодії) Можливість містерії порушувати часопросторові закономірності виводить її на нову систему координат. Існування містерії на межі видів мистецтва, синтетичність її утворення виявляють її *вітальність* як жанру. Підпорядковуючи ці опозиції метаморфозам, композитор та лібретист надають містерії боротьби життєвих сил, втілюючи деконструкцію на різних рівнях: музичному та текстуальному. Ця вітальність виявляється і у багатогранному втіленню амбівалентності людського існування та Всесвіту. Життя та смерть долаються у просторі містерії: Себастьян воскресає, переходячи у Вічність, яка не має ані початку, ані кінця. Тому пронизуюча весь твір орнаментальність слугує втіленням означеної безперервності життя.

Перспективами подальших наукових розвідок є дослідження музичних містерій ХХ та ХХІ століття в ракурсі постдраматичного театру та інших театральних напрямів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
2. Бортнік Ж. Постдрама та «текст для театру» як жанрові утворення: між літературою, театром і перформенсом. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Вип. 35, 2024. С. 307–322. URL: <https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php>
3. Васильєв Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і час*. № 11 (683). 2017. С. 31–42. <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/107>
4. Васильєв Є. Жанр містерії-буф у драматургії ХХ століття. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. 2002. № 9. С. 201–206. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/38256>
5. Клековкін О. Блазні Господні: Нарис історії Біблійного театру. К.: «АртЕк», 2006. 352 с.
6. Клековкін О. Містерія у генезі видовищних жанрів. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2000. Вип. 1. С. 250–268. URL: <https://shron1.chtyvo.org.ua>

7. Лачко О. Ознаки постдраматичного театру в українській мистецькій практиці початку XXI століття. ХДАМ. *Міждисциплінарні дослідження*. Вип. 2, 2020. С. 64–70. <https://doi.org/10.5281/1993-6400-2020-2-64-69>
8. Лукьянець В., Білий О. Деконструкція. Енциклопедія сучасної України / редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк; НАН України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2007. URL: <https://esu.com.ua/article-21346>
9. Олійник К. Метажанрові інтенції містерії і творчість Лесі Українки: дис. ... д-ра філософії. Луцьк, 2023. 239 с.
10. Свербілова Т. «Вічні повернення» жанру містерії (Леся Українка та Леонід Андреев). *Слово і Час*. 2003. № 2. С. 31 – 40. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/189736>
11. Свербілова Т. Жанрові моделі української та російської драми кінця XIX – 30-х рр. XX ст. в аспекті порівняльної поетики: дис. ... доктора філолог. наук. Київ, 2011. 512 с.
12. Семенова А. Поетика «Мучеництва святого Себастьяна» К. Дебюссі в річищі містеріальних шукань символізму. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Т. 1, № 30. С. 29–36. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-5>
13. Herrick J. The History and Theory of Rhetoric. NY, 2016. 330 p.
14. Lehmann H.T. Postdramatic Theatre. London and New York, 2006. 152 p.

References:

1. Bovsunivska, T. (2009). Teoriia literaturnykh zhanriv. Zhanrova paradyhma suchasnoho zarubizhnogo romanu. Kyiv: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr «Kyivskiy universytet». 519 [in Ukrainian].
2. Bortnik, Zh. (2024). Postdrama ta «tekst dlia teatru» yak zhanrovi utvorennia : mizh literaturoiu, teatrom i performansom. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*, 35, 307–322 [in Ukrainian]. URL: <https://volyntext.vnu.edu.ua/index.php>
3. Vasyliiev, Ie (2017). Zhanrovi modyfikatsii misterii v suchasniy dramaturhii. *Slovo i chas*, № 11 (683), 31–42 [in Ukrainian]. <https://il-journal.com/index.php/journal>
4. Vasyliiev, Ie. (2002). Zhanr misterii-buf u dramaturhii XX stolittia. *Volyn-Zhytomyrshchyna. Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rehionalnykh problem*. 2002. № 9, 201–206 [in Ukrainian]. URL: <https://nasplib.isoftware.kiev.ua/handle/123456789/38256>
5. Klekovkin, O. (2006) Blazni Hospodni: Narys istorii Bibliinoho teatru. Kyiv: ArtEk, 352 [in Ukrainian].
6. Klekovkin, O. (2000). Misteriia u henezi vydovyschnykh zhanriv. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 1, 250 – 268 [in Ukrainian]. URL: <https://shron1.chtyvo.org.ua>
7. Lachko, O. (2020). Oznaky postdramatychnoho teatru v ukrainskii mystetskii praktytsi pochatku XXI stolittia. *KhDAM. Mizhdystsyplinarni doslidzhennia*, 2, 64–70 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.5281/1993-6400-2020-2-64-69>
8. Lukianets, V., Bilyi, O. Dekonstruktisia. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy / redkol.: I.M. Dziuba, A.I. Zhukovskiy, M.H. Zhelezniak; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv:

Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy, 2007. URL: <https://esu.com.ua/article-21346>

9. Oliinyk, K. (2023). Metazhanrovi intentsii misterii i tvorchist Lesi Ukrainky. Doctor's thesis. Lutsk: VNU, 239 [in Ukrainian].

10. Sverbilova, T. (2003). «Vichni povernennia» zhanru misterii (Lesia Ukrainka ta Leonid Andreiev). *Slovo i Chas*, 2, 31 – 40 [in Ukrainian]. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/handle/123456789/189736>

11. Sverbilova, T. (2011). Zhanrovi modeli ukrainskoi ta rosiiskoi dramy kintsia XIX – 30-kh rr. XX st. v aspekti porivnialnoi poetyky. Doctor's thesis. Kyiv: Instytut literatury im. T.H. Shevchenka NAN Ukrainy, 512 [in Ukrainian].

12. Semenova, A. (2020). Poetyka «Muchenyystva sviatoho Sebastiana» K. Debiussi v richyshchi misterialnykh shukan symbolizmu. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 1 (30), 29–36 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-5>

13. Herrick, J. (2016). The History and Theory of Rhetoric. NY: Routledge [in English].

14. Lehmann, H.T. (2006). Postdramatic Theatre. London and New York: Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 12 жовтня 2025 року

UDC 785.7:78.07:78.03/08

DOI 10.33287/222524

Калашник Марія Павлівна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
тел.: (093) 474 - 79 - 37
e-mail: asd-x@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-6432-2776>*

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ О. ЩЕТИНСЬКОГО: МЕТАМОРФОЗИ ЖАНРОВИХ ПАРАДИГМ

Мета статті – виявлення тенденцій інтерпретування жанрових парадигм у фортепіанній творчості О. Щетинського. **Методи дослідження.** В основі методів наукової розвідки – компаративні настанови, які уможливають застосування дослідницького інструментарію історико-мистецтвознавчого підходу, жанрового аналізу, методів дедукції та індукції тощо. **Наукова новизна** статті полягає у формуванні уявлень щодо жанрового профілю фортепіанної

творчості О. Щетинського, що не є вичерпно опанованим сучасним національним музикологічним знанням. **Висновки.** Акцентовано іманентну здатність фортепіанного мистецтва до концентрації парадигмально детермінованих маркерів звукової картини світу та водночас до сучасної мобільної, варіативної інтерпретації жанрових парадигм та репрезентації провідних тенденцій жанротворення. Обґрунтовано значущість конверсійних процесів у жанровому вимірі фортепіанної творчості О. Щетинського, що віддзеркалюють тенденції деструкції жанру та оперування жанровими парадигмами як матрицями змістотворення, що постають у численних історико-культурних, концептуальних тощо нашаруваннях. На основі жанрового аналізу «Маленької карпатської балади», «Варіацій», сюїти «Музика Харкова», Сонати для фортепіано, Сонати для двох фортепіано, програмних творів «Подвійний відблиск», «Наодинці» та «Чотири наспіви» констатовано такі тенденції інтерпретації жанрових парадигм у фортепіанній творчості О. Щетинського, як: плюралізм жанрових вимірів; конверсійне суміщення й алюзійність репрезентації жанрових парадигм; мікстове суміщення жанрових маркерів барокової, романтичної, а також сакральної та світської традицій у параметрах алеаторики, додекафонії, атональності тощо; індивідуалізована трансформація і пересемантизація жанрів, зокрема фольклорної традиції; заміна жанрової визначеності програмним номінуванням, що закарбовує переосмислення статусу жанру в параметрах постсучасної художньої рефлексії.

Ключові слова: фортепіанна творчість, фортепіанне мистецтво, жанр, жанрова парадигма, жанрова конверсія, інтерпретація, художня рефлексія.

Kalashnyk Mariya, Doctor of Art History, Professor, Professor of the Department of Musical Art, Kharkiv National Pedagogical University named after G.S. Skovoroda.

The piano works by O. Shchetynsky: metamorphoses of genre paradigms

The purpose of this article is to identify trends in the interpretation of genre paradigms in O. Shchetynsky's piano works. **The methods** of scientific research is based on comparative guidelines that enable the use of research tools of a historical and art-historical approach, genre analysis, methods of deduction and induction, etc. **The scientific novelty** of the article lies in the formation of ideas about genre profile of O. Shchetynsky's

piano works, which is not exhaustively covered national musicological knowledge. **Conclusions.** The inherent ability of piano art to concentrate paradigmatically determined markers of the sound picture of the world and at the same time, to provide a contemporary mobile, variable interpretation of genre paradigms and representation of leading trends in genre creation is emphasized. The significance of conversion processes in the genre dimension of O. Shchetynsky's piano works is substantiated, reflecting the trends of genre destruction and the use of fervent paradigms as metrices of content creation that arise in numerous historical cultural, conceptual, and other layers. Based on genre analysis of «Little Carpathian Ballad», «Variations», the suite «Music of Kharkiv», Sonata for Piano, Sonata for Two Piano, programmatic works «Double Reflection» and «Alone» and «Four Melodies» the following trends in the interpretation of genre paradigms in O. Shchetynsky's piano works have been identified: pluralism of genre dimensions; conversionist juxtaposition and allusiveness of the representation of genre paradigms; mixed juxtaposition of genre markers of Baroque, Romantic, as well as sacred and secular traditions in the parameters of aleatoric, dodecaphonic, atonal, etc.; individualized transformation and re-semantisation of genres, in particular the folk tradition; replacement of genre certainty with programmatic nomination, which embodies a rethinking of the status of genre in terms of post-contemporary artistic reflection.

The key words: piano composition, piano art, genre, genre paradigm, genre conversion, interpretation, artistic reflection.

Постановка проблеми дослідження. У просторі національного фортепіанного мистецтва межі ХХ–ХХІ ст., позначеного плюралізмом індивідуалізованих творчих світів і концептуальних, стильових та мовно-виразових модусів, особливої гостроти набуває питання щодо сутності та специфіки переосмислення стилю та жанру як феноменів, що визначають основи музичного мислення та мовлення. Як одна з найбільш мобільних сфер музичного мистецтва, іманентно здатна до концентрації парадигмально детермінованих маркерів звукової картини світу та водночас до мобільного і варіативного інтерпретування жанрових парадигм відповідно до динаміки світоглядних зрушень, сучасний піанізм «згортає» в собі провідні тенденції жанротворення, різноманіття яких «резонує з ризомністю настанов культури постмодернізму та зумовлює зміну функцій виконавця та ревізію принципів художньої комунікації» [2, 65].

Конверсійні процеси забарвлюють жанровий вимір фортепіанної творчості О. Щетинського, слугуючи переконливим свідченням значущості тенденції не тільки певної деструкції жанру, у відцентрових обрїях якої «стиль і жанр дедалі втрачають свої автономні функції, розчиняючись у музичному творі – граничному вияві індивідуалізації художнього мислення» [6, 132]. Фортепіанні твори митця постають водночас як відбиття тенденції плюралістичного оперування жанровими парадигмами як матрицями змістотворення, «огорненими» численними історико-культурними, концептуальними тощо нашаруваннями.

Актуальність статті у взаємодії з науковими та практичними завданнями детермінована комплементарністю проблемної осі дослідження, що формується на перетині перманентно значущих проблем музикологічного знання – виявлення специфіки жанрових параметрів індивідуального творчого світу митця, окреслення шляхів кореляції динаміки світоглядних змін та художньої рефлексії, висвітлення специфіки трансформації жанрових та виразових конструктів звукової картини світу в історико-культурних контекстах тощо. Дисонанс із тенденціями художньої практики, яка демонструє інтенсивну апробацію творів О. Щетинського, та відсутність вичерпного дослідження фортепіанної творчості композитора, зокрема в жанрово проблематизуючому ракурсі, є додатковим виміром актуальності статті. З огляду на вагомість творів О. Щетинського у процесі фахового становлення та самореалізації піаніста, зацентруємо і практичну потребу виявлення жанрової специфіки фортепіанних творів митця, що слугуватиме активізації формування змістових вимірів виконавської концепції та умасштабленню виконавського тезаурусу.

Огляд літератури. У сучасному національному музикологічному знанні інтенсифікацію уваги до творчості О. Щетинського у плюралізмі дослідницьких ракурсів відбивають розвідки О. Берегової [1], О. Кушнірук [5], Л. Ланцути, Н. Ревенко [8], А. Чабаненко [11]. Музикологічний дискурс також демонструє і формування жанрово спрямованої лінії дослідження творчості митця. Так, П. Рудь зазначає, що творчість О. Щетинського характеризується тим, що «при дотриманні атрибутів класичних жанрів і збереженні їх суттєвих ознак (в сонатах, концертах, квартетах) відбувається переосмислення жанрів, створення нових жанрових різновидів –

хорової симфонії, концерту на літургійній основі (західного обряду), камернізованих опер» [9, 180]. А. Рум'янцева та А. Кравченко звертаються до творів композитора в контексті дослідження сучасних тенденцій актуалізації жанрів-метому та «паратекстуального програмування» [4, 166]. Г. Савченко акцентує атрибутивну значущість притаманної творчості митця змістової полішаровості, що в Літургійному концерті для фортепіано з оркестром зумовлюється «перетином жанрів, принципово різних за походженням і функціонуванням, а саме світського концерту і релігійного реквієму» [10, 247]. Проте проблематика жанрової специфіки фортепіанної творчості О. Щетинського (зокрема раннього періоду творчості) не є вичерпно опанованою сучасною національною музикологічною думкою, що актуалізує обраний у статті дослідницький вектор.

Мета статті – виявлення тенденцій інтерпретування жанрових парадигм у фортепіанній творчості О. Щетинського.

Об'єкт дослідження – особливості процесу жанрової конверсії у фортепіанній музиці постсучасності, а **предмет** – специфіка жанрових трансформацій у фортепіанних творах композитора О. Щетинського.

Основний матеріал дослідження. А. Кравченко, характеризуючи тенденції буття національного музичного мистецтва межі ХХ – ХХІ ст., зазначає, що у його просторі «кожен музичний твір стає місцем семіотичного перетину інших текстів у горизонтальних та вертикальних проекціях прямих чи прихованих діалогічних (полілогічних) інтертекстуальних зв'язків» [4, 156]. Тенденція змістового нашарування шляхом конверсійного суміщення жанрових парадигм стала маркером специфіки творчого світу митця вже в одному з перших фортепіанних творів О. Щетинського – у «Маленькій карпатській баладі», жанрові виміри якої окреслюються взаємовпливом власне балади та баркароли.

Це зумовлює не тільки співставлення наративості та виразовості як пріоритетних модусів утілення сенсів. Суміщення досвіду європейського музичного мистецтва крізь призму актуалізованих романтичною епохою жанрів із атрибутивною для національного мистецтва ритмо-інтонаційною сферою стає чинником діахронно-синхронного синтезу царин художньої рефлексії.

У масштабних «Варіаціях» знаходить виявлення алюзійний принцип оперування жанровими парадигмами. Первинна нейтральність змістових та виразових параметрів жанрової моделі

варіацій уможлиблює її наповнення численними знаками, що апелюють до тезаурусу музичного мистецтва різних історико-культурних епох. Алюзії дзвонів та «посилання» на риторичну фігуру хреста, що постає в результаті перетину висхідних і низхідних інтонаційних рухів, пов'язують метаморфозу жанру у творі з бароковою картиною світу та формують перцептуальний зв'язок зі світом вищих духових, релігійних цінностей, створюють інтерференцію світської та сакральної традицій. «Варіації» містять і посилання на жанрову парадигму токати, виявлені як у перманентній значущості динамічного руху інтоном, так і в остигній повторюваності вертикальних звукових комплексів.

Динамічна змінюваність змістових блоків – етапів розгортання імпліцитного сюжету – створює алюзії з жанром балади, колористичність тонального мислення та акордових вертикалей зумовлює асоціативні зв'язки з ноктюрном. Багатовимірність жанрових моделей, що поєднують у цілісність барокову та романтичну епохи та постають у параметрах музичного мислення-мовлення ХХ ст. унаслідок насичення елементами алеаторики та додекафонії, стає чинником позиціонування митцем музичного досвіду як цілісної царини художньої рефлексії, у якій жанри постають як іманентні носії сенсів.

Метаморфози жанрової парадигми сюїти стають визначальним чинником формування змістових, образних обріїв твору О. Щетинського «Музика Харкова». Первинна двоїстість композиційно-структурної моделі сюїти, що складалася з мікро-жанрів – репрезентантів різних модусів художньої рефлексії та типів руху, є тим імпульсом, який уможлиблює подальше її урізнобарвлення.

Чинником варіативного інтерпретування жанрової парадигми сюїти є також притаманна їй «кінематографічність» та «багатошаровість поетики <...яка...> пояснює її численні незвичайні стилістичні виходи, відкритість для експерименту, в тому числі в галузі стилізації, полістилістики, мінімалізму, для всього того, що дозволяє «вплести» в стилістику музичного жанру прикмети інших видів мистецтва» [3, 7].

Сюїта «Музика Харкова» О. Щетинського, з одного боку, демонструє орієнтацію на збереження первинного композиційно-структурного «каркасу» жанрової парадигми – 4-частинної побудови, з іншого боку, знаки її компонентів постають у світлі пересемантизації,

репрезентуючи новаційний варіант «поставангардної сюїти» [3, 16]. Проявом цього слугують насамперед домінантний у творі «безконтрастний медитативний принцип» [7], панівні репетитивність, мислення патернами, статичність, поза-метричність [5], які визначають концептуально-змістові та мовно-виразові обрії кожної з частин твору та твору загалом, зумовлюючи метаморфози жанру. Так, частина «Рух» і програмним номінуванням, і остиною повторюваністю інтонаційно-фактурних блоків створює алюзійні зв'язки з токатою, жанрова нейтральність частини «Відлуння» містить у собі імпульс щодо подальшого нівелювання та умасштаблення жанрових конструктів сюїти на мікро-рівні.

Ця тенденція знаходить подальшого виявлення і в частинах «Елегія» та «Пісня». Своїм програмним номінуванням ці частини твору «відсилають» до жанрової аури романтизму, резонанс із якою зумовлюється індивідуалізованістю стильових настанов творчості композитора, що «базується на поєднанні новацій музичного модерну та авангарду (мікротематизм, атональність, ускладнена ритміка, рівні права консонансу і дисонансу, посилення ролі тембру) із такою особливістю української культури як метафоричність мислення» [11, 200].

Алюзійність жанрових параметрів і водночас індивідуалізованість їх інтерпретації при збереженні жанрової номінації стають визначальними орієнтирами трансформації жанрової парадигми сюїти у творчості О. Щетинського, що вписують її у загальне русло жанрових метаморфоз постсучасності.

Фортепіанну творчість композитора маркує також звернення до жанрових моделей, буття яких позначено численністю модифікацій у контексті різних історико-культурних, стильових просторів. Постсучасна «версія» сонати у творчості О. Щетинського демонструє значущість як доцентрових, так і відцентрових модусів інтерпретації «першоваріанту» парадигми жанру. В одностайній Сонаті для фортепіано доцентрові тенденції знаходять вираження у збереженні архітектонічної матриці сонатного *allegro*. Відцентрові тяжіння виявляються у творі як в апеляції до романтичної поємності, так і в композиційно-структурній редукції моделі жанру. Це резонує з національно забарвленою тенденцією «стискання» композиційно-структурних параметрів сонати, започаткованою у творчості Я. Степового, Л. Ревуцького, В. Косенка, а також із загальною для

музичного мислення постсучасності тенденцією максимальної концентрації художньої рефлексії.

Закцентуємо, що проєкція жанру в стильові виміри алеаторики та сонорики, а також специфічна фіксація композиторського тексту створюють умови для максимальної реалізації виконавських інтенцій та відбиття особливостей виконавського тезаурусу. Адже умовність графом у Сонаті не тільки інспірує виконавця на створення численних концептуальних, змістових, виразових підтекстів. Підґрунтям для вільного інтерпретування моделі жанру є і поліфонічний, лінійний характер музичної тканини твору, що створює асоціації із жанровою аурою барокової епохи, і значущість тембрових вимірів як засобу змістотворення, що створює ланку зв'язку із тенденціями перегляду ієрархії засобів виразності в контексті музичного мистецтва XX – XXI ст.

Жанрова модель сонати для двох фортепіано, репрезентована творами В.А. Моцарта, Й. Брамса, Ф. Пуленка, П. Хіндемита, К. Шимановського, Б. Бартока (для двох фортепіано та ударних) набуває індивідуальної трансформації в «Сонаті для двох фортепіано» О. Щетинського. Збереження традиційної композиційно-структурної матриці – 3-частинної побудови у творі сполучено із пересемантизацією змістових, образних вимірів. Це детерміновано модуляцією жанру у стильовій простір атональності, дванадцятитоновості та з пануванням статичної й медитативності. Драматургія руху в такому просторі замінюється логікою «вслуховування» у самодостатній звук, функціональна логіка – поступається місцем зміні хронотопічних ущільнень і розріджень, що при значущості репетитивності створюють альянз атрибутивного для сонати зіткнення образних просторів.

Трансформаційні інтенції жанрової моделі в Сонаті для двох фортепіано О. Щетинського також пов'язані з формуванням «переверненої» темпової схеми сонати – повільно – швидко – повільно, що стає засобом переосмислення семантичних параметрів частин твору та твору як цілості.

Лінію суб'єктивного інтерпретування жанрових парадигм, що на онтологічному рівні марковані численністю варіативних модифікацій та надмасштабною аурою сенсів, у творчості О. Щетинського продовжує твір «Подвійний відблиск», визначений автором як прелюдія. Первинно вільний на композиційно-структурному та

концептуально-образному рівнях жанр «подається» композитором крізь призму програмності, що формує зв'язки з романтичною картиною художнього опанування світу. Значущість романтичних модусів позиціонування жару виявляється і у вільній, фантазійній побудові, у свободі поєднання хронотопічно диференційованих епізодів із емансипованою значущістю звуку як самостійного носія сенсу та віртуозних, фактуро насичених та динамічно інтенсивних побудов.

У «Подвійному відблиску», з нашого погляду, увиразнюється показова для творчості композитора динаміка руху від трансформації параметрів жанрових парадигм до поступового нівелювання жанрової визначеності.

Така спрямованість знаходить вираження і в творі «Наодинці» – своєрідному інструментальному монолозі, у якому атональні та сонорні інтенції певним чином детермінують деактуалізацію значущості жарових настанов. Її чинником видається можливим визначити також, з одного боку, кардинальну трансформацію ієрархії засобів виразності, за якої визначального статусу набувають звук, динаміка, артикуляція, темп, засоби хронотопічної організації музичної тканини тощо. З іншого боку, індивідуальний стиль композитора, який апробує «техніки вільної тональності, модальності, алеаторики, додекафонії, часто застосовує мікро- та гіперполіфонічні засоби, вертикалі на основі обертонового ряду» [1, 156–157], у творі «Наодинці» зумовлює пріоритетність програмного номінування та свідому, декларативну відмову від дотримання усталених параметрів жанрових парадигм, зокрема і на знаковому, алюзійному рівні.

Водночас показовою для фортепіанної творчості композитора є й тенденція апробації жанрових маркерів фольклорної традиції. Так, у «Чотирьох наспівах» для фортепіано жанр колискової постає в специфічній семантичній «аурі», набуваючи в низькому регістрі драматичного забарвлення, у частині «Чудо» сонорні акордові вертикалі створюють жанровий мікст колядки та гімну.

Плюралізм жанрових вимірів фортепіанної творчості композитора зумовлений також створенням міксту сакральної та світської традицій. У Літургійному концерті для фортепіано це відбивається зокрема у програмних назвах частин твору, які відсилають до жанрової парадигми реквієму, у творі «Хваліте ім'я Господнє» – у перетворенні знаменного розспіву – «старовинного

духовного жанру в сучасний як за духом ідей, так і за філігранністю поліфонії, у якій творчо осмислюється досвід поліфонічного лінеаризму музики ХХ ст.» [8, 478].

Висновки. Фортепіанна творчість О. Щетинського демонструє плюралізм жанрових моделей, позначений значущістю руху від апробації жанрових парадигм, які характеризуються певною визначеністю змістових, мовних та виразових параметрів, до індивідуальної інтерпретації жанрів, маркованих свободою параметрів і концентрацією сенсів, накопичених протягом їх тривалого буття у вимірах різних історико-культурних епох, що формує емерджентний комплекс параметрів мета-жанру, а також до заміни жанрової визначеності програмним номінуванням та водночас до семантичних метаморфоз жанрів фольклорної традиції та мікстів сакральної та світської традицій.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні специфіки утілення сакральної тематики у фортепіанній творчості О. Щетинського.

Список використаних джерел і літератури:

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
2. Зимогляд Н.Ю. Тенденції модифікації жанру в сучасній українській фортепіанній музиці: від мета – до антижанру. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*, 2021. Вип. 44. С. 60–65. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235312>
3. Ілечко М.П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2018. 19 с.
4. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз): монографія. Київ: НАКККіМ, 2020. 300 с.
5. Кушнірук О.П. Рецепція мінімалізму у творчому доробку Олександра Щетинського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2013. Вип. 19 (1). С. 204–208. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013
6. Лігус О.М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*, 2017. Вип. 35. С. 129 – 137. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158252>
7. Ніколаєвська Ю. «Музика Харкова» – анотації до творів. Музика, 14 липня 2025 р. URL: <https://mus.art.co.ua/muzyka-kharkova-anotatsii-do-tvoriv/>

8. Ревенко Н. Композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2012. Вип. 37. С. 469–479. URL: <https://www.kharkiv.ua/intermusic/vypusk.php>
9. Рудь П.В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського: дис. ... канд. мист.: 17.00.07. Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2021. 285 с.
10. Савченко Г.С. Сенси та коди в інструментальних творах О. Щетинського. *Сучасне українське музикознавство: від музичних артефактів до гуманістичних універсалій*: колективна монографія. Рига, Латвія: «Baltja Publishing», 2021. С. 231–251. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-12>
11. Чабаненко А. Українська фортепіанна музика кінця ХХ ст. та тенденції авангардизму. *Вісник НАКККіМ*, 2019, № 4. С. 198 – 200. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191372>

References:

1. Berehova, O. (2013). Integrative process in the musical culture of Ukraine of the XX–XXI centuries: monograph. Kyiv: Instytut kulturolohiі NAM Ukrainy. 232 [in Ukrainian].
2. Zymohliad, N. (2021). Trends in genre modification in contemporary Ukrainian piano music: from meta – to anti-genre. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 44, 60–65 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235312>
3. Ilichko, M.P. (2018). Ukrainian piano suite as a subject of musicological discourse: a historiological approach. Thesis... Cand. of Arts: 17.00.03, 19 [in Ukrainian].
4. Kravchenko, A.I. (2020). Chamber and instrumental art of Ukraine of the end of XX – beginning of XXI centuries: monograph. Kyiv: NACCCiM. 300 [in Ukrainian].
5. Kushniruk, O.P. (2013). Reception of minimalism in the works by Olexandr Shchetynskyi. *Ukrainian culture: the past, modern ways of development*, 19 (1), 204–208. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013
6. Lihus, O. (2017). Theoretical aspects of relationships between musical style and genre. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 35, 129 – 137 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158252>
7. Nikolaievskaya, Yu. (2025). «Music of Kharkiv» – annotations to works. Music, July 14. URL: <https://mus.art.co.ua/muzyka-kharkova-anotatsii-do-tvoriv/> [in Ukrainian].
8. Revenko, N.V. (2021). Compositional techniques as a means of embodying new semantics in the piano works of Ukrainian authors of the late XX century. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 37, 469–479 [in Ukrainian]. URL: <https://www.kharkiv.ua/intermusic/vypusk.php>
9. Rud, P.V. (2021). The evolution of Oleksandr Shchetynsky's compositional style. Candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts. 285 [in Ukrainian].
10. Savchenko, H.S. (2021). Meaning and codes in O. Shchetynsky's instrumental works. Contemporary Ukrainian Musicology: from musical artefacts to Humanistic Universals: Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltja Publishing», 231–251. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-12> [in Ukrainian].

11. Chabanenko, N. (2019). Ukrainian piano music of the late twentieth century and tendencies of avant-gardism. *Bulletin of NACCCiM*, 4, 198–200 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2019.191372>

Стаття надійшла до редакції 13 жовтня 2025 року

UDC 78.087.6

DOI 10.33287/222525

Лі Вейвей,

аспірант кафедри музикознавства та культурології

Сумського державного педагогічного

університету ім. А.С.Макаренка

тел.: (093) 474 - 79 - 37

e-mail: asd-x@ukr.net

<https://orcid.org/0009-0007-7274-258X>

ВТІЛЕННЯ ТАНЦЮ І ТАНЦЮВАЛЬНОСТІ ЯК НОСІЇВ АРХЕТИПОВИХ ОБРАЗІВ І СМИСЛІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ ст.

Метою статті є узагальнення ролі та значення танцювальних жанрів і стихії танцювальності як носіїв архетипових смислів й образів в українській інструментальній музиці ХХ століття. У статті застосовані історичний, стильовий, жанровий, системний, компаративний **методи дослідження**. Теоретичним підґрунтям статті стали філософські, культурологічні та музикознавчі праці з теорії архетипів. **Наукова новизна** праці полягає у виділенні рівнів реалізації танцю або ідеї танцювальності як носіїв архетипових образів і смислів (усього сім). **Висновки**. Зазначено, що протягом ХІХ – ХХ ст. склались наступні способи роботи композитора з народними жанрами: цитування, стилізація, відтворення. Танець як втілення архетипових образів і смислів в українській інструментальній музиці ХХ століття виявляється як універсальна духовно-естетична категорія, що поєднує міфопоетичні витoki народної культури та індивідуальну композиторську свідомість. Танець постає не лише жанровою чи стильовою ознакою, а й символічним кодом колективної пам'яті, у якому втілюються різноманітні архетипи української народної культури. Визначено, що у творчості українських композиторів ХХ століття ідея танцю реалізується в різних стильових системах – від неофольклоризму до модернізму і постмодернізму та на

різних рівнях музичної твору: метро-ритмічному, ритмо-інтонаційному; фактурному; формотворчому; драматургічному; тембровому. Архетип танцю у цьому контексті переходить від конкретно-пластичного образу до символічного й метафізичного значення, набуваючи функції знаку культурної ідентичності. Його трансформація засвідчує живучість національної традиції, здатність української музичної культури оновлювати архаїчні образи та смисли у сучасному художньому контексті.

Ключові слова: архетип, танець, образ, танцювальність, українська інструментальна музика, українська музика XX століття.

Li Weiwei, Postgraduate Student, Department of Musicology and Cultural Studies, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Embodiment of dance and dance-Like expression as carriers of archetypal images and meanings in Ukrainian instrumental music of the 20th century

The purpose of this article is to generalize the role and significance of dance genres and the phenomenon of dance-like expression as carriers of archetypal meanings and images in Ukrainian instrumental music of the 20th century. **The methods.** The study employs historical, stylistic, genre, systemic, and comparative methods. Theoretical foundations are based on philosophical, cultural, and musicological works concerning the theory of archetypes. **Scientific novelty** lies in identifying the levels of realization of dance or the idea of dance-like expression as carriers of archetypal images and meanings (seven levels in total). **Conclusions.** It is noted that during the 19th–20th centuries, the following ways of composers' engagement with folk genres were established: quotation, stylization, and reproduction. Dance, as the embodiment of archetypal images and meanings in Ukrainian instrumental music of the 20th century, emerges as a universal spiritual and aesthetic category that unites the mythopoetic origins of folk culture with the individual composer's consciousness. Dance appears not only as a genre or stylistic feature but also as a symbolic code of collective memory, in which various archetypes of Ukrainian folk culture are manifested. It is determined that in the works of Ukrainian composers of the 20th century, the idea of dance is realized within various stylistic systems – from neo-folklorism to modernism and postmodernism – and on different levels of the musical work: metric-rhythmic, rhythmic-intonational, textural, form-building, dramaturgical, and timbral. In this context, the archetype of dance

evolves from a concrete and plastic image to a symbolic and metaphysical meaning, acquiring the function of a sign of cultural identity. Its transformation attests to the vitality of the national tradition and the capacity of Ukrainian musical culture to renew archaic images and meanings within the contemporary artistic context.

The key words: archetype, dance, image, dance-like expression, Ukrainian instrumental music, Ukrainian music of the 20th century.

Постановка проблеми. В українській інструментальній музиці ХХ століття не втрачає актуальності опора на танцювальні жанри в стилістиці творів і відтворення елементів (знаків) танців в контексті різних художньо-стильових парадигм. У ХІХ столітті звернення до танцювальних і пісенних жанрів виконувало функцію утвердження національної самобутності української музики, збереження її питомих зв'язків із фольклорним підґрунтям, що відповідало духовним, художньо-естетичним і стильовим тенденціям європейського романтизму, адже аналогічні процеси спостерігались в різних національних композиторських школах, що постали протягом названого періоду.

У ХХ столітті танцювальна і пісенна стилістика зберігає роль національного маркера, каналу зв'язку з фольклорною спадщиною народу, однак її прояви дещо змінюються. У межах даної статті спробуємо накреслити шляхи реалізації і функції, передусім, танцювальних жанрів і танцювальної стилістики в інструментальній музиці українських композиторів крізь призму категорії архетипу.

Актуальність теми дослідження. Пізнання національної культури і національної музики становить безперервний процес, зважаючи на змінюваний історичний та соціокультурний контекст: від кожного покоління вимагається активне ставлення до цієї проблеми, а не пасивне сприйняття готових смислів. Тільки таким чином національна традиція в культурі і мистецтві буде живим процесом, вогнищем, що живиться новими поглядами та ідеями.

Філософсько-культурологічний аспект актуальності доповнюється і музикознавчим, адже питання дослідження ролі танцю і танцювальності як носіїв архетипових образів і смислів потребує додаткових розвідок, зважаючи на існуючу наукову лакуну з цієї проблематики. Якщо цілі, функції і засоби реалізації народних пісень і танців в музиці ХІХ століття вивчені достатньо повно, то в контексті ХХ століття множинність варіантів втілення народної пісенно-

танцювальної стилістики свідчить про різновекторність композиторських підходів до цієї проблеми, що зайвий раз підкреслює актуальність обраної наукової теми.

Мета статті полягає в узагальненні ролі й значення танцювальних жанрів і стихії танцювальності як носіїв архетипових смислів, а також образів в українській інструментальній музиці XX століття.

Об'єктом дослідження є українська інструментальна музика XX століття, а **предметом** – танцювальні жанри та ідея танцювальності як втілення архетипових образів і смислів в інструментальній музиці XX століття.

У статті застосовані історичний, стильовий, жанровий, системний, компаративний методи дослідження. Теоретичним підґрунтям статті стали філософські, культурологічні та музикознавчі праці з теорії архетипів [7; 11-15].

Огляд літератури. Література, присвячена дослідженню архетипів української культури та втіленню архетипів в творах музичного мистецтва, є численною [1-3; 6; 8; 10]. Однак роботи, в яких розглядається втілення архетипів в танцях, не так багато. Серед них – статті Л. Козинко [5] та Д. Карпенко [4].

Перша присвячена аналізу творчості П. Вірського – видатного українського балетмейстера, засновника національної школи сценічного народного танцю – крізь призму архетипів української культури. Авторка вперше застосовує архетипний підхід до аналізу його балетмейстерської спадщини, що визначає наукову новизну дослідження. Поняття архетипу в ній базується на юнгіанській концепції колективного підсвідомого – глибинних символічних структур, що визначають духовний код нації. Українські культурні архетипи визначаються, спираючись на філософські праці. Серед них: філософія серця (кордоцентризм); архетип природи; архетип особистої свободи; архетип Матері; архетип гри з долею; архетип глибинного оптимізму; архетип едукативності (навчальності); архетип обрядовості; архетип бідності та рівності [5]. Авторка доходить висновку, що архетипи української культури становлять глибинну основу хореографічної творчості Вірського.

У статті Д. Карпенко також здійснюється аналіз архетипів танцю як складових сучасної хореографічної культури. Авторка прагне показати, що архетипи – це не лише філософсько-психологічні

структури, а й глибинні коди, які пронизують українське мистецтво танцю, зокрема постановки П. Вірського. Як і в попередній статті, авторка спирається на філософські та культурологічні джерела з проблеми архетипів, наводить їх приклади: архетипи глибинного оптимізму й обрядовості, архетип особистої свободи, Матері, Долі, Природи, оптимізму тощо.

Д. Карпенко уводить до наукового обігу поняття «архетип у народно-хореографічній культурі і накреслює шляхи осмислення українських народно-сценічних танців як репрезентації колективних і національних архетипів [4]. Як бачимо з аналізу двох статей, єдиної сталої системи архетипів не існує, принаймні дослідники висвітлюють цю проблему з різних аспектів, пропонуючи певний перелік архетипів [9]. Так само питання танців як втілення архетипових образів в «чистій» або програмній інструментальній музиці, не пов'язаний зі словом, на сьогодні не дістало прицільного розгляду.

Основний матеріал. Танець постає одним із найдавніших форм людського самовираження, пов'язаним із ритуалом, міфом і колективною пам'яттю. Виокремлюючись зі синкретичної практично-художньої цілісності і переміщуючись в сферу професійного музичного мистецтва, танець зберігає в згорнутому виді в своєму генетичному коді прадавні образи і смисли, виконуючи в новому історичному, культурному контексті та новій семіотичній системі символічну або знакову функцію. Відповідно до юнгіанської традиції, танець як носій архетипових образів і смислів можна розглядати як колективну форму проживання і переживання руху і ритму, що набуває символічного вираження у ритмо-звуковій структурі музичного твору у часі. Архетиповий зміст танцювальності, втілений у музичній структурі, виконує важливу ідентифікаційну функцію. Навіть за умов інтернаціоналізації музичного мислення ХХ ст. і потужних глобалізаційних процесів танцювальні моделі української культури продовжують функціонувати як носії "внутрішнього коду" національної музики. Танцювальність у цьому контексті — це не просто стильова ознака, а форма пам'яті культури, в якій зберігається і перевтілюється архетипові образи і смисли.

Зважаючи на це, доцільно виділити три способи композиторської роботи з танцювальними жанрами як моделями: цитування, стилізація і відтворення. Цитування корелює з поняттям жанр, стилізація, а, особливо, відтворення більшою мірою співвідносяться з ідеєю танцю,

увиразненою в понятті танцювальності – узагальненому образі жанру. Усі три зберігають своє значення у композиторській творчості ХХ століття, окреслюючи широке поле інтерпретацій танцювальних жанрів і танцювальності: від маркерів національної музичної культури в єдності двох векторів – фольклорного і професійного до культурно-естетичної і світоглядної категорії, що синтезує тілесне й духовне, особисте й колективне, сучасне й архаїчне і яка апелює до культурної пам'яті народу.

Інтерпретація архетипових образів і смислів танцювальних жанрів в таких широких межах зумовлює не тільки пряме (через тип руху і ритмоформули), а опосередковане втілення ідеї танцювальності на різних рівнях музичного твору. Тому, навіть не звертаючись до цитування або стилізації ознак народних танців, композитори здатні відтворити їхні архетипові моделі через специфічно організований музичний час, особливий тип музичного руху, певну метроритмічну організацію, ритмоформули, остинато, ритмічні видозміни тощо. Опосередковано ідея танцювальності може бути втілена в принципах формотворення, в типах фактури, в тембровому колориті, в загальному драматургічному плані тощо. Таким чином танцювальна стихія, виражена різними способами, прямо чи опосередковано, трактується не як декоративний, етнографічний елемент, а як іманентний засіб організації твору у часі та просторі, який, однак, належить генетичному коду національної музичної культури.

Узагальнюючи, виділимо рівні реалізації танцю або ідеї танцювальності як носіїв архетипових образів і смислів: 1) метроритмічний і темпо-ритмічний; 2) ритмо-інтонаційний; 3) фактурний; 4) формотворчий; 5) драматургічний; 6) тембровий. Як правило, декілька рівнів поєднуються в спільній взаємодії для втілення закладених архетипових смислів. Природно, що першість серед інших мають перші два, активізація інших вказує на опосередкований характер втілення танцю та ідеї танцювальності і вимагає вишуканої композиторської фантазії і тонкої композиційної роботи.

Слід зазначити, що в умовах стилістичного плюралізму ХХ ст. Архетипові образи, втілені у танці, реалізуються по-своєму в межах кожного стильового напрямку. В неофольклоризмі, передусім, через інтонаційно-ритмічну архетипіку народних танців та оркестрову барвистість та колорит. У неокласицизмі – через структурну впорядкованість, «очищену» форму танцю як метафору гармонії.

Модерністські та постмодерні підходи через – іронічну деконструкцію або алюзійну присутність танцювального руху, який стає знаком «втраченої гармонії».

Отже, архетип танцю в українській музиці ХХ ст. змінює модус буття: від реальної танцювальної пластики – до символічного образу, від етнографічного елементу – до метафізичного знаку. Саме тому архетипічність танцю стає метафорою нескореності культури, її здатності до відродження.

Висновки. Танець як втілення архетипових образів і смислів в українській інструментальній музиці ХХ століття виявляється як універсальна духовно-естетична категорія, що поєднує міфопоетичні витоки народної культури та індивідуальну композиторську свідомість. Танець постає не лише жанровою чи стильовою ознакою, а й символічним кодом колективної пам'яті, у якому втілюються різноманітні архетипи української народної культури.

У творчості українських композиторів ХХ століття ідея танцю реалізується в різних стильових системах – від неофольклоризму до модернізму і постмодернізму та на різних рівнях музичного твору: метро-ритмічному, ритмо-інтонаційному, фактурному, формотворчому, драматургічному, тембровому.

Архетип танцю у цьому контексті переходить від конкретно-пластичного образу до символічного й метафізичного значення, набуваючи функції знаку культурної ідентичності. Його трансформація засвідчує живучість національної традиції, здатність української музичної культури оновлювати архаїчні образи та смисли у сучасному художньому контексті.

Перспективою дослідження вищезначеної теми є розгляд реалізації танцювальних жанрів та ідеї танцювальності як носіїв архетипових образів і смислів у конкретних творах українських композиторів ХХ століття.

Список використаних джерел і літератури:

1. Алжнєв Ю.Б., Осадча В.М. Деякі особливості використання музичних обрядових архетипів у творах сучасних композиторів (на прикладі музичної сцени «Зустріч весни» для оркестру та гурту співаків театру народної музики України «Обереги»). *World Science*, 2018. No 2 (30), Vol. 5. С. 38–42.
2. Гладишко А. Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології. *Проблеми взаємодії педагогіки, мистецтва та теорії і практики освіти*, 2017. В. 47. С. 31–43. https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_31-43.pdf

3. Зінків І. Про один архетип української музичної культури: троїста музика. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2018. Вип. 1. С. 6–17. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.140567>
4. Карпенко Д.В. Архетипи в українській хореографічній культурі та народно-сценічних танцях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 38–44. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293715>
5. Козинко Л.Л. Архетипи української культури в балетмейстерській спадщині Павла Вірського. *Dance Studies*, 2023. Vol. 6, № 1. С. 8 – 19. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.1.2023.283719>
6. Копиця М.Д. Архетипи українського музичного світу. Маріанна Копиця. *Вибране: Монограф. зб. ст.* Київ; Ніжин: ПП Лисенко М.М., 2018. С. 143–148.
7. Кримський С.Б. Під сигнатурою Софії. Київ: видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
8. Кухарик Г. Міт як архетипізований текст та його проєкції в українській хоровій музиці ХХ – початку ХХІ ст. *Fine Art and Culture Studies*, 2024. Вип. 3. С. 30–36. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-5>
9. Лі Вейвей Архетипи української культури в музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*, 2025. № 2. С. 73 – 77. <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.13>
10. Плечелюк Г. Семантичні площини архетипу переродження у зразках сучасної української музики. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*, 2017. Вип. 41. С. 113 – 125. URL: <https://naukovizbirkylnma.wordpress.com/wp-content>
11. Северинова М.Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів: дис. ... докт. мист.: спец. 26.00.01. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. 415 с.
12. Северинова М.Ю. Теорія К. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру. *Культура України*, 2013. Вип. 40. С. 177–185. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura40/24.pdf
13. Северинова М. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту. *Сучасне мистецтво*, 2022. Вип. 18. С. 295–304. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.273811>
14. Северинова М.Ю. Феномен архетипу як спів-буття у науковому дискурсі музичної культурології. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*: Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. С. 53–73. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-3>
15. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме / Пер. з нім. К. Котюк; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. 2-ге опрац. вид. Львів: «Астролябія», 2018. 608 с.

References:

1. Alzhniev, Yu.B., & Osadcha, V.M. (2018). Some features of using musical ritual archetypes in the works of modern composers (on the example of the musical scene “Meeting of Spring” for orchestra and ensemble of singers of the Theatre of Folk Music of Ukraine “Oberehy”). *World Science*, 2 (30), Vol. 5, 38–42 [in Ukrainian].

2. Hladyshko, A. (2017). Archetype in musical culture as a discourse of modern Ukrainian musicology. *Problems of Interaction of Pedagogy, Art and Theory and Practice of Education*, 47, 31 – 43 [in Ukrainian]. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_31-43.pdf
3. Zinkiv, I. (2018). About one archetype of Ukrainian musical culture: Troista muzyka. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 1, 6–17 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.140567>
4. Karpenko, D.V. (2023). Archetypes in Ukrainian choreographic culture and folk-stage dances. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 4, 38–44 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293715>
5. Kozynko, L.L. (2023). Archetypes of Ukrainian culture in the choreographic heritage of Pavlo Virsky. *Dance Studies*, 6 (1), 8 – 19 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.6.1.2023.283719>
6. Kopytsia, M.D. (2018). Archetypes of the Ukrainian musical world. In Marianna Kopytsia. *Selected Works: Monographic Collection of Articles*. Pp. 143–148. Kyiv; Nizhyn: P.P. Lysenko M.M. [in Ukrainian].
7. Krymskyi, S.B. (2008). Under the Signature of Sophia. Kyiv: Publishing House “Kyiv-Mohyla Academy”, 367 [in Ukrainian].
8. Kukharyk, H. (2024). The myth as an archetypalized text and its projections in Ukrainian choral music of the 20th – early 21st centuries. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 30–36 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-5>
9. Li Weiwei, (2025). Archetypes of Ukrainian culture in the musicological discourse. *Slobozhanski Art Studie*, 73–77 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.13>
10. Plecheliuk, H. (2017). Semantic dimensions of the archetype of rebirth in examples of contemporary Ukrainian music. *Scientific Collections of the Lviv National Music Academy Named after Mykola Lysenko*, 41, 113–125 [in Ukrainian].
11. Severynova, M.Yu. (2013). Archetypes in culture in projection onto the work of contemporary Ukrainian composers (Doctoral dissertation, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). Kyiv, 415 [in Ukrainian].
12. Severynova, M.Yu. (2013). C.G. Jung’s theory of archetypes and its influence on artistic (musical) culture. *Culture of Ukraine*, 40, 177–185 [in Ukrainian]. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura40/24.pdf
13. Severynova, M. (2022). Transformation of the archetype in the semiosis of musical culture: from archetypal prototype to concept and metaconcept. *Contemporary Art*, 18, 295–304 [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.273811>
14. Severynova, M.Yu. (2021). The phenomenon of the archetype as co-being in the scientific discourse of musical culturology. In *Modern Ukrainian Musicology: From Musical Artifacts to Humanistic Universals* Pp. 53–73. Riga: Baltija Publishing [in Ukrainian]. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-3>
15. Jung, C.G. (2018). Archetypes and the Collective Unconscious (transl. from German by Kateryna Kotiuk; ed. by Oleh Feshovets, 2nd revised ed.). Lviv: Astrolabia Publishing, 608 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11 жовтня 2025 року

UDC 780.62.04(091)+78.073

DOI 10.33287/222526

Стеценко Станіслав Васильович,
*аспірант кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики,*
тел.: (093) 382 - 88 - 43
e-mail: stetsenkostanislav@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-1713-0724>

КОНСТРУКТИВНО-ТЕХНІЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНИХ ЕПОХ

Метою статті є аналіз конструкційно-технічного розвитку духових інструментів, як дерев'яних, так і мідних, від античності до сучасності та визначення, який вплив ці зміни мали на музично-виконавську практику, формування національних культурних традицій та музичну мову загалом. **Методи дослідження.** Презентована наукова стаття була виконана, передусім, із застосуванням історичного та порівняльного методів: кожен історичний період розглянуто у взаємозв'язку між еволюцією будови духових інструментів та музичною практикою. Також застосовано міждисциплінарний підхід. Він поєднав вивчення конструкції інструментів, матеріалів і конструкторських рішень із музикознавчим аналізом нотних джерел, трактатів і партитур. **Наукова новизна** представленої статті полягає у тому, що було вперше проведено комплексний аналіз конструктивно-технічної еволюції духових дерев'яних та мідних інструментів у широкому історико-культурному контексті від античних часів до сьогодні. Саме такий історично-аналітичний підхід дає переконливу можливість простежити не лише поступове вдосконалення будови окремих духових інструментів, але й виявити їхній вплив на художньо-естетичну трансформацію музичної мови, виконавських практик і, безумовно, композиторського мислення. **Висновки.** Розвиток духових інструментів від примітивних античних форм до сучасних високотехнологічних зразків вказує на те, що технічне вдосконалення і художня виразність, художні можливості духових інструментів тісно пов'язані. А розвиток історично інформованого (автентичного) музичного виконавства, підготовка

фахівців та створення науково-виробничої бази для реконструкції історичних духових інструментів, як мідних так і дерев'яних, є надважливим культурно-просвітницьким, а також музично-еволюційним питанням для України.

Ключові слова: духові інструменти, еволюція, органологія, автентичне виконавство, Україна.

Stetsenko Stanislav, postgraduate student of the Department of Musicology, Composition and Performing Arts of the Dnipro Academy of Music

Design and technical development of wind instruments in the context of historical epochs

The purpose of this represented scientific article is to systematically analyze the structural and technical evolution of different wind instruments from antiquity to the present and to determine how these changes have influenced performance practice, the formation of national cultural traditions, and musical artistic language as a whole. **The investigative methods.** The research is carried out using a historical-comparative method: each historical period is examined in terms of the interrelationship between the development of wind instrument construction and the musical practice of that time. An interdisciplinary approach combines organological analysis (studying instrument construction, materials, and design innovations) with musicological analysis of musical sources, treatises, and scores. **The scientific novelty** of this investigative work lies in its comprehensive analysis of the design and technical development of wind instruments within a broad historical and cultural context spanning from antiquity to modern times. This approach makes it possible to trace not only the gradual improvements in the construction of individual instruments, but also to reveal their impact on the transformation of musical language, performance practices, and compositional thinking. **Conclusions.** The constructive evolution of dissimilar wind instruments from primitive ancient forms, different wind instruments to contemporary high-tech models demonstrates a close relationship between unlike technical enhancements and artistic expressiveness, expressive means. For Ukraine, it is particularly relevant to foster the development of historically informed performance, to train specialists in this field, and to establish a research and production base for the reconstruction of historical instruments.

The key words: wind instruments, evolution, organology, historically informed performance, Ukraine.

Постановка проблеми. Проблематика еволюції духових музичних інструментів сьогодні є надзвичайно актуальною як з позицій музикознавства, так і з огляду на виконавську практику. Можливість точніше інтерпретувати музичні твори минулого та відтворювати їх відповідно до авторського задуму можливо лише за глибокого розуміння того, як у різні історичні епохи вдосконалювалася конструкція дерев'яних і мідних духових інструментів. І тому це питання набуває особливого значення в сучасному українському контексті, де досі відчувається нестача праць, присвячених історичному інструментарію та автентичному виконавству.

Актуальність дослідження. Протягом століть українська музична культура розвивалася на основі європейських традицій, однак багато аспектів еволюції її інструментарію залишалися поза увагою дослідників. На тлі сучасного відродження історично інформованого виконавства виникла необхідність переосмислити європейські та вітчизняні традиції розвитку інструментів. Вивчення конструктивних новацій духових інструментів показує, як зміни в їх будові впливали на тембр, діапазон звучання та техніку звуковидобування, відповідно – і на композиторське мислення різних епох.

Огляд літератури. У процесі дослідження проаналізовано як класичні історичні трактати, так і сучасні органологічні праці, що висвітлюють еволюцію духових інструментів. Серед найдавніших джерел варто відзначити роботи Міхаеля Праеторіуса та Себастьяна Вірдунга. Зокрема, багатотомний трактат Праеторіуса «*Syntagma musicum*» (1619) і книга Вірдунга «*Musica getutscht*» (1511), що стали одними з перших спроб систематизованого опису музичних інструментів епохи Відродження. Ці пам'ятки зафіксували конструктивні особливості духових інструментів свого часу та заклали базу наукового підходу до їх класифікації і вивчення, що є надзвичайно цінним для сучасного дослідника історії музично-інструментальної органології.

Широке коло сучасних досліджень присвячено історії та будові духових інструментів у світовій музичній культурі. Фундаментальним джерелом довідкової інформації став *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* під редакцією Стенлі Сейді (2-ге видання, 2014), який містить розлогі статті про різновиди інструментів, їх походження та розвиток. Цей тритомний словник об'єднує напрацювання

провідних органологів і надає систематизований огляд еволюції як дерев'яних, так і мідних духових – від найдавніших зразків до сучасності. Узагальнення, представлені у цьому виданні, слугували міцною теоретичною базою для даного дослідження.

Окремі аспекти історії духових інструментів висвітлюються у класичних монографіях і тематичних збірниках. Приміром, праця Адама Карса *Musical Wind Instruments: A History...* (1965) пропонує детальний огляд розвитку європейських духових інструментів від пізнього Середньовіччя до XX століття. Доповнює цю історичну перспективу видання *The Cambridge Companion to Brass Instruments* (1997) під редакцією Тревора Герберта і Джона Воллеса, присвячене розвитку мідних духових. У цьому збірнику розглянуто технічні удосконалення труб, валторн, тромбонів та туб в різні епохи, а також еволюцію виконавських підходів до гри на мідних духових інструментах.

Вагоме теоретичне підґрунтя для дослідження становлять праці, які пояснюють фізичні та акустичні аспекти функціонування музичних інструментів. Зокрема, книга Джона Беккуса *The Acoustical Foundations of Music* (1977) розкриває основи музичної акустики, показуючи, як конструкція духових впливає на висоту звуку, тембр і динамічні можливості. До технічних аспектів еволюції інструментів зверталися й попередники: німецьке дослідження Г. Банерта, Т. Герцберга та Г. Шрамма *Metallblasinstrumente* (1958) докладно описує конструкцію та історичний розвиток мідних духових інструментів. Хоча ця праця відображає рівень науки середини XX ст., вона містить цінні відомості про традиційні технології виготовлення труб і валторн.

Попри значний науковий доробок, окремі аспекти теми залишаються недостатньо вивченими. В українському музикознавстві досі відчутна нестача праць, присвячених історичному розвитку духових інструментів та автентичному виконавству. Наявні зарубіжні дослідження зосереджені головню на західноєвропейському матеріалі і мало уваги приділяють інтеграції даних про українську інструментальну традицію.

Метою статті є проведення системного аналізу конструктивно-технічної еволюції дерев'яних та мідних духових інструментів від античності до сучасності, а також виявлення закономірностей цього

процесу у взаємозв'язку з естетичними й художніми потребами суспільства кожної історичної епохи.

Важливим завданням дослідження виступає вивчення ролі духових інструментів у формуванні національних традицій (передусім українських), що дозволяє інтегрувати вітчизняний матеріал у загальноєвропейський органологічний контекст. Отримані результати покликані сформувати теоретичне підґрунтя для розвитку історично інформованого виконавства та відродження практики використання автентичних інструментів у сучасній музичній культурі України. **Об'єктом дослідження** є духові інструменти дерев'яної та мідної груп, а **предметом** – їхня конструкційна еволюція у контексті історичних епох.

Виклад основного матеріалу. У межах представленої наукової статті послідовно проаналізовано такі етапи еволюції духових інструментів:

Античність. Період античності ознаменувався появою перших зразків духових інструментів обох основних груп – дерев'яної та мідної. У Стародавній Греції центральне місце посідав авлос (пращур сучасного гобоя): конструкція з двох з'єднаних трубок дозволяла виконувати мелодію під бурдонний тон. У Стародавньому Римі аналогом авлоса була тібія. Серед мідних аерофонів античного світу відомі сальпінкс, туба, корну, літуус, буцина – усі вони виконували функції сигнальних інструментів і мали натуральний звукоряд. Разом із цим, панфлейта використовувалася у ритуальній і побутовій музиці як мелодичний інструмент. Жодних клапанно-механічних пристроїв на той час не існувало: висоту звуку змінювали шляхом регулювання довжини трубки чи перекриттям отворів. Уже в цю ранню добу сформувалося розмежування на дві базові групи духових: дерев'яні та мідні. В першому випадку джерелом коливань є струмінь повітря або тростина, а в другому звук утворюється вібрацією губ виконавця. Античні автори, такі як Платон і Арістотель, відзначали потужний емоційний вплив звучання авлоса. На теренах України, зокрема в грецьких колоніях Північного Причорномор'я, ймовірно, були відомі авлоси та різновиди труб, проте власна традиція гри на духових інструментах у ті часи ще не сформувалася.

Середньовіччя. У середньовічній Європі, де в церковному музичному житті домінував вокал, інструменти використовувалися переважно у світській сфері. Поза храмом поширення набули різні

види флейт, ріжків, волинок, а також сигнальні труби. З арабo-ісламського культурного простору на Захід потрапляють шалмеї – прообрази майбутнього гобоя. Паралельно розвиваються блокфлейта та поперечна флейта (траверсо); остання, маючи більш гучний звук, вводиться навіть до складу військових ансамблів. Мідні духові інструменти цього періоду – натуральні труби та роги з обмеженим набором звуків; у деяких країнах виникають гільдії трубачів, що об'єднували професійних музикантів. На українських землях того часу літописи згадують «труби» (ймовірно, військові сурми), а в Карпатах здавна використовується трембіта. Наприкінці епохи з'являються перші конструкційні інновації: висувна труба («da tirarsi») та сакбут (ранній тромбон), що закладають підґрунтя для подальшого технічного розвитку духових. Водночас, розвиток інструментальної справи в Україні в середньовічний період відбувався повільніше і значною мірою залежав від конкретних історичних умов.

Відродження (Ренесанс). Для епохи Відродження характерним був яскравий розвиток інструментальної музики та поява цілих «родин» інструментів, що охоплювали діапазони від сопранового до басового. Серед дерев'яних духових особливої популярності набули ансамблі блокфлейт; окрім того, широкого вжитку набула поперечна флейта-траверсо. Темброва палітра цієї групи варіювалася від гучного звучання корнетто (цинку) і шалмеїв до м'якого, приглушеного тембру крумгорнів. У мідній групі ключовою новацією стало введення кулісного механізму в сакбутах, що забезпечило їм хроматичний лад і дозволило інтегруватися в церковну та міську багатоголосу музику (зокрема, у творах Дж. Габріелі, написаних для ансамблів духових). Водночас натуральні труби продовжували виконувати фанфарні функції, і саме в цю добу зароджується так звана *clarino*-манера – високорегістровий стиль гри на трубі, який потребував значної майстерності. На українських землях під впливом шляхетської культури з'являються європейські духові інструменти, такі як шалмеї та флейти, однак провідною у професійній музичній культурі все ще лишається вокальна традиція. У народному музикуванні продовжують переважати сопілки, роги та волинки.

Бароко. У барокову епоху духові інструменти посіли солідне місце у великих жанрах – опері, кантаті, ораторії. Гобой (*hautbois*), модернізований на основі ренесансного шалмею, отримав вузьку конічну мензуру та розбірну конструкцію, а кількість отворів із

клапанами поступово зросла з 2 до 5–6. Це перетворило гобой на один із провідних сольних інструментів оркестру доби Бароко. Флейта-траверсо в цей час виготовлялася з трьох з'єднаних частин і мала один клапан (для ноти ре $\sharp$), що надавало їй теплий камерний тембр. Кларнет виникає наприкінці XVII – на початку XVIII століття з інструмента під назвою шалюмо (вдосконаленого майстром Й.К. Деннером): перші кларнети мали два клапани, і їхнє входження до оркестру було поступовим. Фагот у барокову добу виступає як спадкоємець ренесансного дульціана: спершу він мав 3–4 клапани, а згодом отримав більше, утвердившись як басовий голос дерев'яних духових. У групі мідних духових у цей період труба досягає піку своєї технічної досконалості – у високому *clarino*-регістрі виконуються надскладні партії (як, приміром, у творах Й.С. Баха). У валторні часів бароко використовуються набори додаткових трубок, змінні крони, для зміни строю, а пізніше для неї запроваджують прийом гри рукою в розтрубі (*hand-stopping*), що дозволяє видобувати нові, раніше недоступні звуки хроматичного ряду. У другій половині XVIII століття тромбони, що раніше звучали в основному в церковній музиці, входять до складу оперних оркестрів, наприклад, у операх В.А. Моцарта. В Україні XVII – XVIII ст. придворні та полкові капели активно використовували європейські духові інструменти, однак після входження українських територій до складу імперії самостійний розвиток органологічної традиції значно уповільнив темп.

Класицизм. Склад оркестру почав стандартизуватися уже в період класицизму, до того ж духові інструменти закріпилися в ньому в парних групах, а саме по два інструменти кожного виду. Дерев'яні духові були технічно удосконалені, а саме – кларнет отримав 5–6 клапанів (В.А. Моцарт писав для спеціального різновиду кларнета – басетгорна – з розширеним діапазоном). Гобої, флейти та фаготи також оснастили більшою кількістю клапанів. Це покращило їх інтонацію та розширило технічні можливості. Натомість мідні духові, такі як труби та валторни, у класичну добу залишалися натуральними, тобто без вентильного механізму. Партії труби втрачають колишню барокову віртуозність *clarino*-стилю, натомість валторна все більше використовується як мелодичний інструмент, причому виконавець регулює висоту звуку постановкою руки в розтрубі, що дозволяє брати частину хроматичних звуків. Важливим кроком уперед стало винайдення так званої ключової труби (з клапанами) австрійським

майстром Антоном Вейдінгером – для неї написали концерти Й. Гайдн (1800) та Й. Гуммель (1803). Хоч ця конструкція існувала недовго, вона стала певним перехідним етапом до появи вдосконалених вентилів. На межі класичної і романтичної епох роль тромбона помітно зросла: якщо у класицистичному оркестрі цей інструмент використовувався обмежено, то починаючи з творів Л. Бетховена тромбон уже входить до постійного складу оркестру. В українській музичній культурі кінця XVIII – початку XIX століття європейські новації проникали переважно через театри та військові оркестри, сприяючи поступовому оновленню місцевого інструментарію.

Романтизм. Стрімкий технологічний прорив у галузі конструювання духових припав на епоху Романтизму. Винайдення вентилів різних типів – обертових (система Генріха Штельцеля та Фрідріха Блюмеля) і помпових (система Франсуа Періне) – зробило мідні духові інструменти повністю хроматичними, тобто такими, що здатні відтворювати повний звукоряд. Це дало поштовх до відродження блискучої віртуозності труби (французький корнетист-віртуоз і педагог Ж.Б. Арбан став символом нової виконавської школи), а також до розквіту валторнового мистецтва, у тому числі завдяки появі подвійної валторни у строях F/B $\flat$. У 1835 році В. Віпрахт і К. Моріц сконструювали першу тубу, доповнивши мідну групу інструментів потужним басовим голосом; невдовзі з'являються також еуфоніум та ціле сімейство саксгорнів (розроблених Саксом). Тромбон отримує пристосування для зниження строю на кварту у вигляді додаткового квартвентиля. Це значно розширило його діапазон і технічні можливості. Дерев'яні духові цього періоду теж значною мірою вдосконалювались: система кільцевих клапанів, запропонована Теобальдом Бьомом, докорінно модернізує флейту, яку тепер виготовляють переважно з металу, і стає основою французької системи для кларнета; паралельно в Німеччині Оскар Елер розробляє власну систему клапанів для кларнета. Гобой удосконалюється завдяки зусиллям майстрів родини Трібер (так звана система Паризької консерваторії), а фагот – унаслідок співпраці конструктора К. Альменредера з фабрикою Й. Геккеля, що призводить до створення сучасного «геккелівського» фагота. Серед значущих нововведень епохи було винайдення Адольфом Саксом саксофона, який спершу застосовувався у військових оркестрах. В українській музичній культурі другої половини XIX століття відбувається інтеграція

розширеного романтичного оркестрового складу, що видно в оперній та симфонічній творчості М. Лисенка та його сучасників, хоча професійні виконавські школи гри на духових інструментах формуються дещо пізніше.

Модерн (XX ст.). У добу Модерну конструктивні засади духових інструментів відносно стабілізувалися, бо радикальних змін у будові не відбувалося, але вдосконалювалася механіка та розширювалися сімейства інструментів. Тоді ж з'являються нові модифікації у родині дерев'яних духових: наприклад, альтова і басова флейти, в кларнетову – бас-кларнет і контрабас-кларнет, у фаготову – контрафагот. Мідні духові інструменти диференціюються за строем і регістром: окрім традиційних В $\flat$ - і С-труб, набувають поширення малі труби, такі як пікколо, Es-труби. Валторни виготовляються у варіантах подвійних і потрійних, а тромбони отримують різні вентиляльні системи. Також з'являється ціла низка різновидів туб- тенорова, басова, контрабасова тощо. У 1930-х роках міжнародно встановлюється стандарт концертного строю А=440 Гц. І вже тоді виконавці активно застосовують розширені техніки звуковидобування – фруллато, глісандо, мультифонію – та джазові прийоми, які інтегруються до академічної музики. В СРСР та Україні XX століття була сформована сильна школа гри на духових інструментах; практика історичного виконавства, однак, фактично відсутня до кінця століття.

Постмодерн. Постмодернова культура запам'яталась поєднанням різних стилів і підходів, а також паралельним співіснуванням звернення до минулого та пошуку нових засобів виразності. В останні десятиліття спостерігався ріст зацікавленості історичними інструментами: оркестри й ансамблі старовинної музики, що виконують на копіях барокових і класичних духових, виходять у мейнстрім. Паралельно з'являються експериментальні інструменти, наприклад, труби четверттонової будови або флейти системи Кінгма, електроніка та електронні духові інструменти (EWI). В Україні рух автентичного виконавства на духових лише формує інфраструктуру, але водночас зростає участь у міжкультурних і електроакустичних проєктах.

Метамодерн. Сучасний етап прагне синтезувати щиру емоційність минулого з технічною свободою сучасності. Виконавці та майстри вільно поєднують традиційні й авангардні підходи, обираючи історичні або найновіші тембри під задум. CAD і 3D-друк активно

застосовують для проектування та виготовлення нових інструментів і реконструкцій; експериментують із матеріалами (зменшення ваги, підвищення міцності, акустика). В Україні формується спільнота, що інтегрує сучасні інструменти в історичні практики; з'являються авторські рішення такі, як титанові мундштуки, гібридні та модульні конструкції духових, використовуються композитні матеріали та сучасні адитивні технології виробництва. Нині музиканти мають зрілу техніку та повний «історичний арсенал», а головним завданням стає усвідомлений вибір оптимального засобу – від архаїчних звуків до ультрасучасних ефектів – для втілення художньої ідеї.

Висновки. Еволюція духових інструментів від найдавніших форм до сучасних моделей відображає взаємодію технічних новацій, соціокультурних умов і художніх потреб кожної доби. Удосконалення конструкції – кулісна труба, вентильні системи, механізм Бьома, нові матеріали – розширили темброву палітру, ускладнили музичну фактуру та стимулювали розвиток віртуозної техніки. Ці зрушення сприяли появі нових композиторських стратегій та оновленню жанрово-оркестрових моделей. Для України важливо інтегрувати власну органологічну спадщину (археологічні знахідки, народні духові, гетьманські капели) у загальноєвропейську картину, що допоможе точніше визначити місце вітчизняної традиції у світовій органології. Перспективи подальших студій – детальний аналіз еволюції окремих родин духових (трубного, гобойного тощо) та їхнього впливу на стилі і композиторське мислення.

Перспективи дослідження. Результати роботи окреслюють декілька перспективних напрямів продовження наукових студій. Першочерговим завданням є поглиблений аналіз еволюції окремих родин духових інструментів. Іншим перспективним напрямом є вивчення національних та регіональних особливостей розвитку духових інструментів. Насамперед актуальним залишається дослідження українського органологічного спадку – від археологічних артефактів античності до традицій козацьких військових сурм. Окремо варто зазначити перспективу дослідження впливу новітніх технологій на подальшу еволюцію духових.

Список використаних джерел і літератури:

1. Butt J. Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 296 p. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511613555>

2. Sadie S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Т. 1–3.
3. Herbert T., Wallace J. *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 264 p.
4. Carse A. *Musical Wind Instruments: A History...* New York: Da Capo Press, 1965. 385 p.
5. Backus J. *The Acoustical Foundations of Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1977. P. 291–304.
6. Bahnert H., Herzberg T., Schramm H. *Metallblasinstrumente*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1958. P. 255–258.
7. Praetorius M. *Syntagma musicum*. Wittenberg, 1619.
8. Virdung S. *Musica getutscht*. Basel, 1511.
9. Mitroulia E., Dumoulin G., Eldredge N. On the Early History of the Périnet Valve. *The Galpin Society Journal*, 2008, 61, 217–229. <https://doi.org/10.2307/25163935>

References:

1. Butt, J. (2002). *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 296 [in English]. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511613555>
2. Sadie, S. (Ed.). (2014). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 2014. Т. 1–3 [in English].
3. Herbert, T., Wallace, J. (1997). *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 264 [in English].
4. Carse, A. (1965). *Musical Wind Instruments: A History...* New York: Da Capo Press, 1965. 385 [in English].
5. Backus, J. (1977). *The Acoustical Foundations of Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1977. 291–304 [in English].
6. Bahnert, H., Herzberg, T., Schramm, H. (1958). *Metallblasinstrumente*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1958. 255–258 [in German].
7. Praetorius M. *Syntagma musicum*. Wittenberg, 1619. [in German].
8. Virdung S. *Musica getutscht*. Basel, 1511. [in German].
9. Mitroulia, E., Dumoulin, G., Eldredge, N. (2008). On the Early History of the Périnet Valve. *The Galpin Society Journal*, 2008, 61, 217 – 229 [in English]. <https://doi.org/10.2307/25163935>

Стаття надійшла до редакції 11 жовтня 2025 року

UDC 78.087.6+78.072.3

DOI 10.33287/222527

Чехлата Юлія Юріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
тел.: (098) 808 - 19 - 43
e-mail: yuliia.chekhlata@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-0277-3193>

ТВОРЧІ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ КОЛЕКТИВОМ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Мета статті – узагальнити сучасні форми і методи творчої роботи диригента з дитячим хоровим колективом на основі власного педагогічного досвіду. **Методи дослідження.** Стаття підготовлена з використанням таких методів дослідження: аналітичний, дедуктивний, культурологічний, метод структуризації. Системний підхід наукового дослідження допомогла здійснити дитяча хорова музика сучасних українських композиторів, а також власний досвід автора статті. **Наукова новизна.** У статті акцентується увага на нових методах роботи із сучасним дитячо-юнацьким українським хоровим репертуаром, а саме – на різноманітні інтонаційних, ритмічних, слухових, дихальних вокально-хорових вправ, які сприяють більш злагодженій, якісній, творчій та продуктивній роботі дитячого хорового колективу. Надважливе питання, яке також розглядається у роботі – створення особливої, теплої та творчої атмосфери на уроці. Оскільки дитина сприймає навколишній світ, перш за все, крізь емоції, почуття, уяву – тільки в доброзичливій атмосфері вона зможе розкрити свій творчий потенціал. **Висновки.** Любов до хорового співу, народно-пісенних традицій, фольклору, української звукової культури та специфіки багатоголосся необхідно виховувати з дитинства. Тому питання творчих та методичних аспектів роботи з дитячим хоровим колективом залишається і сьогодні надважливим та не втрачає своєї актуальності. Хоровий спів – вид мистецтва, який найбільше живиться соками національної культури. Тому у роботі особливо підкреслюється необхідність залучати дітей до співу народного багатоголосся – українських народних пісень, авторських обробок

та аранжувань фольклорної музики. Розглянуто та структуризовано форми і методи роботи на основі творчості сучасних українських композиторів, які створюють музичні твори для дитячих хорових колективів, спираючись на фольклорні композиції або використовуючи принципи хорового письма з народного багатоголосся: Л. Дичко, Б. Фільц, В. Польова, Г. Гаврилець, В. Степурко, В. Мартинюк, З. Мартин, О. Яковчук, В. Теличко, Т. Яшвілі та ін. Визначено найбільш доцільні вокально-хорові вправи та методи роботи над сучасним українським дитячим хоровим репертуаром.

Ключові слова: хорова музика, національна ідентичність, дитячий хоровий спів, сучасна українська хорова музика.

Chekhlyata Yuliia, Associate Professor, Department of Vocal and Choral Art, Dnipro Academy of Music

Creative and methodological aspects of working with a children's collective in the conditions of a modern Ukrainian choral school

The purpose of the work is to generalize modern forms and methods of creative work of a conductor with a children's choir based on his own pedagogical experience. **The research methods.** The article was prepared using the following research methods: analytical, deductive, cultural, structuring method. The systematic approach of scientific research was helped by the children's choral music of modern Ukrainian composers, as well as the author's own experience. **Scientific novelty.** The article focuses on new methods of working with the modern children's and youth Ukrainian choral repertoire, namely on the variety of intonation, rhythmic, auditory, respiratory vocal and choral exercises that contribute to a more coordinated, high-quality, creative and productive work of the children's choral group. An extremely important issue, which is also considered in the work, is the creation of a special, warm and creative atmosphere in the lesson. Since a child perceives the world around him, first of all, through emotions, feelings, imagination – only in a friendly atmosphere will he be able to reveal his creative potential. **Conclusions.** Love for choral singing, folk song traditions, folklore, Ukrainian sound culture and the specifics of polyphony must be cultivated from childhood. Therefore, the issue of creative and methodological aspects of working with a children's choir remains extremely important today and does not lose its relevance. Choral singing is a type of art that is most nourished by the juices of national culture.

Therefore, the work especially emphasizes the need to involve children in singing folk polyphony – Ukrainian folk songs, author's arrangements and arrangements of folklore music. Forms and methods of work are considered and structured based on the work of modern Ukrainian composers who create musical works for children's choirs, relying on folklore compositions or using the principles of choral writing from folk polyphony: L. Dychko, B. Filts, V. Polyova, G. Gavrylets, V. Stepurko, V. Martyniuk, Z. Martin, O. Yakovchuk, V. Telichko, T. Yashvili and others. The most appropriate vocal and choral exercises and methods of working on the modern Ukrainian children's choral repertoire have been identified.

The key words: choral music, national identity, children's choral singing, modern Ukrainian choral music.

Постановка проблеми. Український хоровий спів – це справжній духовний скарб нашого народу, джерело національної ідентичності, естетичного та художнього музичного розвитку. Сьогодні в Україні існує багато різноманітних форм колективного дитячого музикування – хори дитячих музичних шкіл, музичні студії, хорові гуртки, дитячі філармонії, колективні заняття з раннього музичного розвитку тощо. При різномайтті цілей та завдань, які ставлять перед собою керівники дитячих хорових колективів різних закладів музичної освіти, безумовно, залишається спільна головна мета – виховання гармонійної, творчої особистості, яка з повагою, знанням та любов'ю відноситься до музичної культури своєї Батьківщини, з інтересом вивчає її різножанрову палітру: фольклор, класику, духовну музику, сучасну творчість.

Актуальність теми дослідження. Важливо пам'ятати, що любов до хорового співу, народно-пісенних традицій, фольклору, української звукової культури та специфіки багатоголосся необхідно виховувати з дитинства. Тому питання творчих та методичних аспектів роботи з дитячим хоровим колективом залишається і сьогодні надважливим та не втрачає своєї актуальності.

Огляд літератури. Тему методологічних засад роботи з дитячим хоровим колективом, а також актуальні питання академічного хорового виконавства розглядало багато українських науковців: О. Соболева [2], А. Поставна [3], О. Приходько [4], М. Новакович [1] та ін. У щойно представленій науковій статті ми більше зосередимось на специфіці роботи саме з українським хоровим репертуаром, а також

на різноманітні інтонаційних, ритмічних, слухових, вокально-хорових вправ, які сприяють більш злагодженій, якісній, творчій та продуктивній роботі дитячого хорового колективу.

Мета статті – структурувати нові форми та методи творчої роботи диригента із дитячим хоровим колективом над творами сучасних українських композиторів.

Об'єкт дослідження – дитяча хорова музика сучасних українських композиторів, а **предмет** – форми і методи роботи з дитячим хоровим колективом.

Основний розділ. Надважливим питанням у роботі дитячого хорового колективу є створення винятково особливої, теплої, а також мистецько-творчої атмосфери. Оскільки сучасна дитина сприймає навколишній світ, перш за все, крізь виняткові емоції, невимовні почуття, безкраю уяву – тільки у надзвичайно доброзичливій атмосфері вона зможе повністю розкрити свій творчий художній потенціал.

Кожне заняття із дитячим хоровим колективом має бути довгоочікуваною радістю, сяючою миттю єднання, унікальним місцем самореалізації дитини. Коли дитина відчувається абсолютно вільно, вона творить із задоволенням, щиро співає природньо, акцентуватимемо, не затискаючи голосові зв'язки, відчуває глибше емоційно-чуттєві відтінки музичних творів, заздалегідь опрацьованими диригентом-викладачем.

Звернемо увагу, що надзвичайно гарно почати репетицію дитячого хорового колективу із посмішки, теплої і доброго слова хорового диригента до дітей і, наголосимо, дітей один до одного. Зібрати очі діточок, заспокоїтися від метушні навколишнього світу, який залишився за зачиненими дверима кабінету, можливо, взятися за руки і щонайбільше відчути тепло, обмінятися хвилиною невимовної емпатії. І тільки після створення винятково особливого творчого затишку, заспокійливого стану, можна переходити до музичних вправ – хорового співу.

Важливо наголосити, що кожна хвилина репетиції хорового колективу повинна привертати дитячу увагу. Задля зручності, у даній роботі виклад необхідного навчально-освітнього матеріалу здійснюється за відповідними формами музично-виховної роботи, як загальноприйнятими, так й індивідуально визначеними власною диригентською практикою.

Вокально-хорові вправи.

Величезного значення, у перспективі професійного розвитку та усієї подальшої роботи дитячого хорового колективу, набувають вокально-хорові вправи. Адже від якості проведення етапу розспівування, залежить як подальший творчий шлях усього дитячого хору, так і співацька доля кожної окремої дитини, можливо невеликих хорових дитячих ансамблів.

Вправи на покращення дикції та артикуляції.

1. Артикуляційна гімнастика – важлива складова циклу вокально-хорових вправ. Необхідно навчитися керувати своїм виконавським диханням, адже воно є винятково відмінним за своєю природою від фізіологічного дихання спаваків; належної вправності потребують і голосові зв'язки; слід тренувати язик та губи, а також м'язи обличчя (Рис. 1).

У роботі з дитячим хоровим колективом пропонуємо наступні вправи:

- «Гребінець» – нижніми зубками «розчесати» верхню губу, а потім верхніми зубками – нижню.

- «Каченя» – випнути губи вперед, а потім розтягнуті, неначе у щонайбільшій посмішці.

- «Вареник» – випнути губи, як у попередній вправі, промасажувати їх, щипаючи пальчиками, неначе зліплювати між собою вареник.

- «Кролик» – підняти верхню губу, при цьому щонайбільше оголивши верхні зуби.

- «Мавпеня» – випнути назовні нижню губу таким чином, щоб дуже виразно оголилися зуби.

- «Парканчик» – зімкнути верхні й нижні зуби, винятково щиро посміхнутися один одному, при цьому, що найважливіше, повністю оголивши їх.

- «Хоботок» – випнути трубочкою щонайбільше напружені й зімкнені губи й подивитися на диригента або ж на співаків по хоровому колективі.

- «Жабка» – посміхнутись, старанно розтягуючи губки, при цьому дуже уважно вдивлятися в обличчя хорового диригента.

- «Полоскання» – імітувати полоскання зубів, при цьому, губи не повинні випинатися уперед, а слід їм бути на їх природніх позиціях розташування.

- «Повітряна кулька» – «надути» повітрям щоки, потім втягнути їх між щелепами, й таким чином повторити це завдання декілька разів поспіль. При цьому, важливо емоційно контактувати з диригентом та співаками дитячого хорового колективу.

2. Логопедичні пальчикові ігри із звуковою вимовою («Журавлик», «Впіймай звук», «Скажи навпаки», «Капітан», «Сонечко», «Квіточка»), а також ритмічні вправи за картками В. Рожнів (Рис. 2).

3. Спів вправ-скоромовок («Росте липа біля Пилипа», «Жовтий жук купив жилет, джинси, джемпер та жакет», «Кличе качечка курчат - чи не бачили качат?», «Хитру сороку спіймати морока, а на сорок сорок – сорок морок» та інші артикуляційні, навчально-технічні скоромовки).

4. Спів чистомовок у межах інтервальних сполучень терції та кварта, можливе застосування також й сполучення-інтервалу секунди.
Приклади:

СА-СА-СА — змахнула крильцями оса.

СУ-СУ-СУ — побачив я в саду осу.

СО-СО-СО — не кусай мене, осо.

СИ-СИ-СИ — вже нема в саду оси.

СІ-СІ-СІ — ідіть співати всі!

ЧУ-ЧУ-ЧУ — всім спечу по калачу.

ЧА-ЧА-ЧА — відкуси-но калача.

ЧЕ-ЧЕ-ЧЕ — здобні калачі пече!

5. Розвиток емоційного інтелекту та гарної роботи м'язів обличчя можна ретельно відпрацьовувати на подальших вправах, а саме – «Куліси театру» (діти закривають долонями обличчя, наче кулісами і, відкриваючи долоні, акцентуватимемо, кожного разу показують на обличчі певну емоцію, зокрема – радість, сум, злість, страх, сміх, здивування тощо); «Емоції та почуття хлопчика Домісолькіна (робота із картками, на яких зображено уявного хлопчика у різних емоційних станах).

6. Ізольована робота над поетичними текстами із репертуару дитячого хорового колективу:

- якісна вимова тексту у ритмі твору;
- «беззвучна» артикуляція тексту;
- вимова тексту «ланцюжком»;
- проспівування тексту лише голосними звуками.

Ритмічні вправи.

1. Ритмічне «ехо» із різними звуко-шумовими та ударними інструментами (тамбурін, коробочка, іграшкові барабани, клавеси, бумвокерси тощо). Мета цієї вправи – точне відтворення ритмічного малюнку, запропонованого хоровим диригентом. Важливо наголосити, що з кожним заняттям ритми мають ставати складнішими. Варто додавати синкопи, пунктир, подроблені вступи після пауз, чим створимо щонайбільше сприяння розвитку почуття метро-ритму, внутрішньодольової пульсації, відчуття темпу, ритмічного ансамблю, музичної пам'яті. Підкреслимо, що можна також робити зміни, а саме – учні задають ритмічне завдання, а вчитель-диригент намагається його повторити.

2. Читання нескладних ритмічних партитур (одноголосся, двоголосся, триголосся).

3. Вимова логоритмічних віршів із обов'язковими оплесками співаків дитячого хорового колективу. Наприклад:

Раз, два – дерева,
Три, чотири – вийшли звірі,
П'ять, шість – падолист,
Сім, вісім – птахи у лісі,
Дев'ять, десять – це сунічки,
Підвели червоні личка.

4. Ритмічні ігри із м'ячем, кастаньєттами, дзвониками під класичну інструментальну музику.

5. Метро-ритмічні ігрові хвилинки:

- гра «Злови паузу»;
- гра «Впізнай музичний жанр» (марш, вальс, полька, коломийка тощо);

- гра «Броунівський рух» (вивчаємо різні темпи, розвиваємо здатність працювати у колективі, по партіях)

Інтонаційний розвиток.

1. Чергування співу «вголос – про себе».

2. «Ехо-поспівки» *a cappella*.

3. Спів разом із звуковисотними дзвониками.

4. Спів трихордів та тетрахордів із ладів народної музики.

5. Спів інтервальних ланцюжків (мелодійний та гармонічний).

6. Робота над чистотою інтонування унісону, канону.

7. Цікаві впроваджувати поспівки на основі мажорного та мінорного звукоряду (наприклад, поспівка З. Мартин «Жила-була гама До-мажор»).

Розвиток виконавського дихання.

Дихальні вправи відіграють велике значення у формуванні здорового, природнього, якісного вокального звуку. Співоче виконавське дихання – це дійсно фундамент професійної вокальної майстерності. При роботі з дитячим хоровим колективом приділяємо увагу косто-абдомінальному виконавському диханню, задіюючи діафрагму, черевну порожнину та грудну клітку.

Обов'язково необхідно навчити дітей правильно відчувати фазу вдиху та економно й грамотно розподіляти видих. У цьому питанні на поміч диригенту приходять різноманітні виконавсько дихальні вправи, а також гімнастика. Винятково езультативними є розспівки на staccato, які допомагають відчути роботу діафрагми. Дієвою роботою по активізації діафрагми є також з'єднання долоней у районі сонячного сплетіння та натискання їх одна на одну, при цьому вимовляємо із зусиллям звуки «ч», «к», «з», «ж», «т». Особливої уваги потребує і фаза видиху. Мистецтво видиху відпрацьовуємо на різкому видиху «пффф», «ссс», «хххо».

Хоровий спів – унікальний вид мистецтва, який найбільше живиться соками національної культури. Тому вкрай необхідно залучати дітей до співу народного багатоголосся – українських народних пісень, авторських обробок та аранжувань фольклорної музики. Сьогодні багато композиторів створюють музичні твори для дитячих хорових колективів на основі фольклорних композицій або використовуючи принципи письма народного багатоголосся: Л. Дичко, Б. Фільц, В. Польова, Г. Гаврилець, В. Степурко, В. Мартинюк, З. Мартин, О. Яковчук, В. Теличко, Т. Яшвілі та ін.

Висновки. Таким чином, сучасний керівник дитячого хорового колективу повинен володіти навичками не лише професійного диригента, музиканта, але також і психолога, уважного педагога, бути взірцем і культури мислення, і спілкування, й емпатії та виховання. Сьогоднішнє покоління молоді не вміє довго зосереджуватися на одному виді діяльності, тому не треба боятися застосовувати на репетиціях хору інтерактивні, практичні завдання та ігри, багатозадачні форми та методи, залучати маленьких співаків до творчих пошуків.

Перспективи дослідження означеної теми вбачаємо, насамперед, у створенні порівняльного аналізу мистецько-творчої діяльності різних дитячих хорових колективів, можливо під творчим керівництвом хорових диригентів різних хорових шкіл, а також митців-вихованців з лона однієї професійної виконавсько-хорової традиції.

Список використаних джерел і літератури:

1. Новакович М. Галицька музика Габсбурзького періоду: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк. 2019. 367 с.
2. Соболева О.Д. Формування вокально-виконавських якостей на заняттях вокалу. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Вип. 1, 2015, С. 46–50. URL: <https://tihae.org.ua/pdf/t2015-01-09-soboleva.pdf>
3. Постава А. Образно-стильові парадигми хорової творчості дніпропетровських композиторів. *Тридцять років окрилення музикою*. Дніпропетровськ, 2007. С. 143–149.
4. Приходько О. Хорова музика *a cappella* другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи: монографія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2019. 255 с.
5. Шип С. Жанр музичний. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ: НАНУ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2008. С. 67–72.

References:

1. Novakovych, M. (2019). Galician Music of the Habsburg Period: InSearch of Ukrainian Identity. Lviv: Publisher T. Tetyuk. 367 [in Ukrainian].
2. Soboleva, O.D. (2015). Formation of vocal and performing qualities invocal classes *Traditions and innovations in higher architectural and artisticeducation*. Issue 1. P. 46–50 [in Ukrainian]. URL: <https://tihae.org.ua/pdf/t2015-01-09-soboleva.pdf>
3. Postavna, A. (2007). Imagestylistic paradigms of choral work of Dnipropetrovsk composers. *Thirty years of inspiration by music*. Dnipropetrovsk, Pp. 143–149 [in Ukrainian].
4. Prykhodko, O. (2019). Choral music a cappella of the second half of the 20th–early 21st centuries: theoretical understanding and performance approaches: monograph. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. 255 [in Ukrainian].
5. Shyp, S. (2008). Musical genre. *Ukrainian musical encyclopedia*. Vol. 2. Kyiv: NASU IMFE named after M.T. Rylsky, Pp. 67–72 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10 жовтня 2025 року

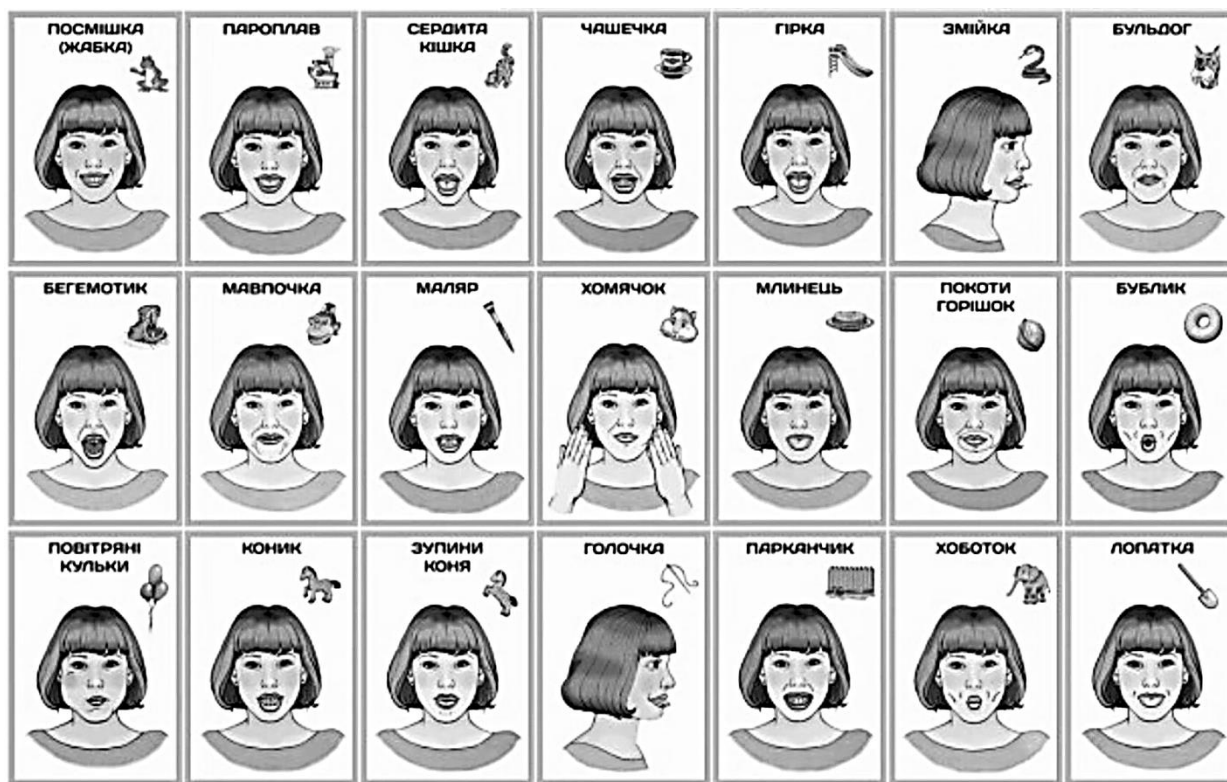


Рис 1. Артикуляційна гімнастика

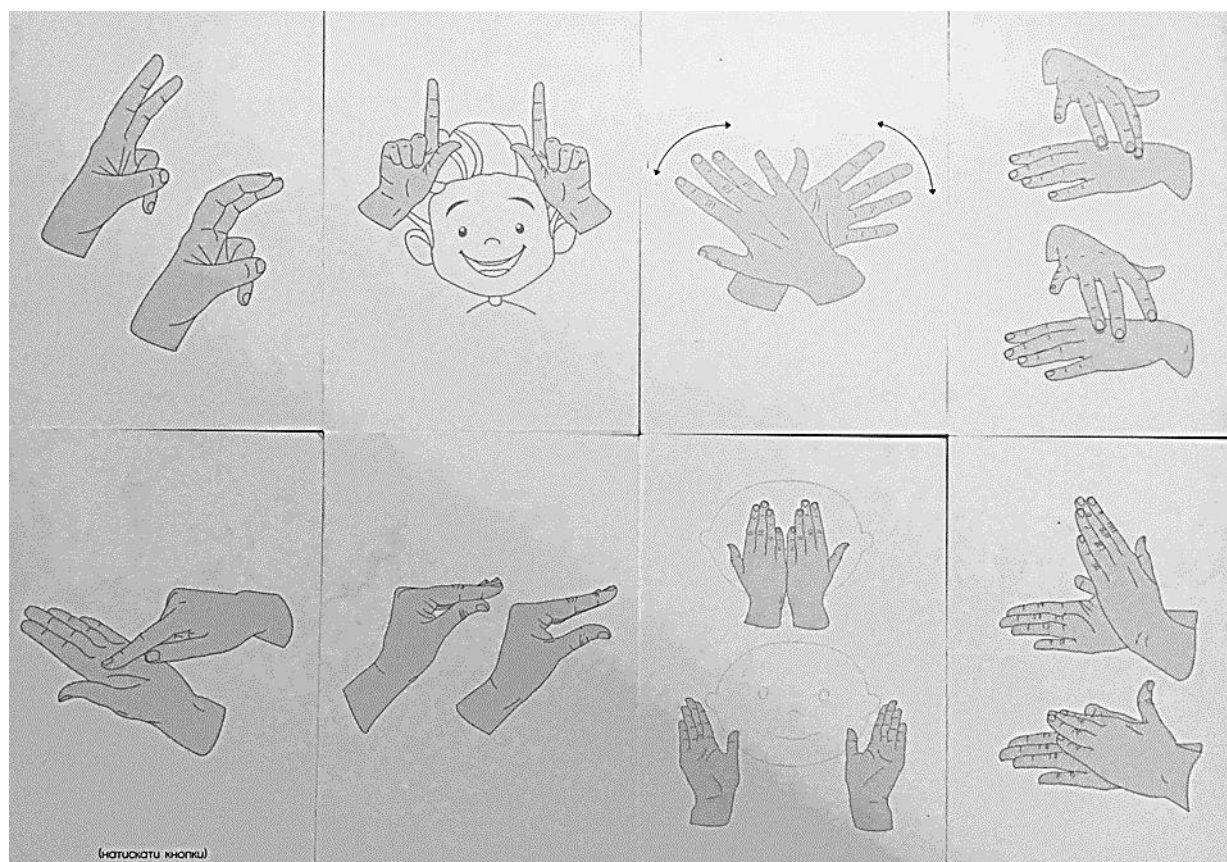


Рис. 2. Ритмічні вправи В. Рожнів

З М І С Т

**Музична культура Дніпропетровщини
та Українське музичне мистецтво**
Music culture of Dnipropetrovsk region
and Ukrainian musical art

Громченко В.В.

РИСИ ЕПІЧНОСТІ У ТВОРЧОСТІ

КОМПОЗИТОРІВ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ

(на прикладі творів В. Скуратовського та В. Мартинюк) 3

Мартинюк (Брондзя) В.М., Овчарова С.В.

ДИЛОГІЯ ДЛЯ БАНДУРИ СОЛО В. МАРТИНЮК

ЯК МУЗИЧНИЙ ЧАСОПИС

СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ 16

Любимова А.Я.

ЛІРИЧНІ ПІСНІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ

(за матеріалами Дніпропетровщини) 27

Левицький Ю.Ю.

СЕМІОТИКО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ЯК СУЧАСНИЙ СПОСІБ

МУЗИКОЗНАВЧОГО ОСМИСЛЕННЯ МУЗИКИ

(на прикладі творів композиторів Дніпропетровщини) 40

Кметюк Т.В., Толошняк Н.А.

ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЬОВИХ ПАРАДИГМ

ТА МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІ ОРІЄНТИРИ ВІА «ВАТРА»

У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ 52

Жукова О.М.

НАЦІОНАЛЬНЕ ПІДГРУНТЯ

В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ 65

Лі Пінтін

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА

У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ 73

Berezutska M.

THE IMPACT OF BANDURA MUSIC

ON TEENAGE LISTENERS

(based on a concert performance

by the bandura ensemble "Charivnytsi" of Dnipro academy music) 85

Каплієнко-Ілюк Ю.В.*ПОЕТИКА МЕЛОСУ ТА ФОРТЕПІАННИЙ СТИЛЬ**ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА 97***Гусіна О.Н.***ПИТАННЯ РЕКОНСТРУКЦІЇ ОБРЯДІВ**ВИПІКАННЯ ВЕСІЛЬНОГО ХЛІБУ І ДІВИЧ-ВЕЧОРА**ТА ЇХ ПІСЕННОЇ СКЛАДОВОЇ НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ 111***Мироненко С.С.***ОРАТОРІЯ-ДІЙСТВО «ДУМА ПРО УКРАЇНУ»**ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК: ЖАНРОВІ ОСНОВИ**В ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВОМУ КОНТЕКСТІ 124***Музичне виконавство і педагогіка***Musical performing and pedagogic***Буйновська Д.С.***ФЕНОМЕН БАГАТОРІВНЕВОГО**«ВІЗУАЛІЗОВАНОГО ВИКОНАВСТВА»**ЖАНРІВ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ У БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ 137***Кочетков В.Є.***СУЧАСНИЙ ПОПУЛЯРНИЙ ВОКАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР:**ТЕНДЕНЦІЇ ФОРМУВАННЯ, ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ 147***Лі Чень***ЗВУКООБРАЗИ ТРАДИЦІЙНИХ КИТАЙСЬКИХ ІНСТРУМЕНТІВ**У СУЧАСНІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ 156***Щітова С.А., Кельник Г.В.***МІНІМАЛІСТИЧНЕ ТРАКТУВАННЯ ГІМНУ «TRISAGION»**АРВО ПЯРТОМ 167***Вакалюк П.В., Волощук Ю.І., Дутчак В.Г.***ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ**ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ САКСОФОНІСТА 175***Башмакова Н.В., Дударенко Ю.П.***ГІТАРНИЙ ЦИКЛ МІНІАТЮР:**СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**ЕМІЛІО ПУХОЛЯ 190*

Bogoliubov O.*AN INTEGRAL CONCEPT**OF THE PHILOSOPHICAL DIMENSION OF JAZZ:**FROM MIMESIS TO THE INDIVIDUAL VOICE..... 202***Яо Біп***ВЕКТОРИ ВПЛИВУ КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**НА ТВОРЧІСТЬ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА АМЕРИКАНСЬКИХ**КОМПОЗИТОРІВ XX – XXI ст. 212***Теоретичні та історичні
проблеми музичного мистецтва***Theoretic and historical problems of musical art***Гонтова Л.В., Згама А.О.***ДЕКОНСТРУКЦІЯ ЯК ФОРМА ВІТАЛЬНОСТІ**У «МУЧЕНИЦТВІ СВЯТОГО СЕБАСТЬЯНА»**К. ДЕБЮССІ 220***Калашник М.П.***ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ О. ЩЕТИНСЬКОГО:**МЕТАМОРФОЗИ ЖАНРОВИХ ПАРАДИГМ 232***Лі Вейвей***ВТІЛЕННЯ ТАНЦЮ І ТАНЦЮВАЛЬНОСТІ**ЯК НОСІЇВ АРХЕТИПОВИХ ОБРАЗІВ І СМИСЛІВ**В УКРАЇНСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ XX ст. 243***Стеценко С.В.***КОНСТРУКТИВНО-ТЕХНІЧНА ЕВОЛЮЦІЯ**ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ**У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНИХ ЕПОХ 252***Чехлата Ю.Ю.***ТВОРЧІ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ**КОЛЕКТИВОМ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ**ХОРОВОЇ ШКОЛИ 263*

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 29 (2, 2025)

Відповідальний за випуск
В.В. Громченко

Коректор
Ю.В. Гончаров

Підписано до друку 17.10.2025 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 14,5
Наклад 100 пр. Зам. № 10/25

Видавництво «ГРАНІ»
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 2131 від 23.02.2005
www.grani.org.ua
www.grani-print.dp.ua
granidp@gmail.com
graniprint@gmail.com